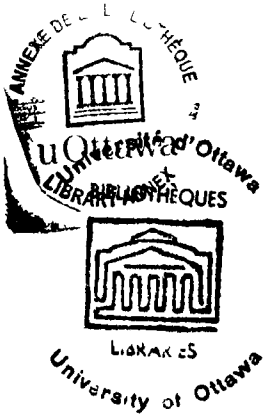
001667
v.1

# L'EXPRESSION DU THÈME DE L'ENNUI DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE BERNANOS

par

Louise Trudel




Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
en vue de l'obtention du doctorat en philosophie.

Département de Lettres françaises
Faculté des Arts, Université d'Ottawa

Ottawa, Canada.

© Louise Trudel, 1972.

UMI Number: DC53970

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.
In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI®

UMI Microform DC53970
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

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

# RESUME

## RESUME

Ajouter un titre de plus à la liste déjà longue des études thématiques consacrées à Bernanos, c'était courir le risque de la répétition et de la banalité. C'était aussi s'exposer à la tentation de négliger une fois de plus l'expression au profit de l'idée et de transformer l'artiste en doctrinaire. Or Bernanos est avant tout un visionnaire et c'est en cette qualité qu'il a retenu mon attention. Aussi n'ai-je pas voulu aborder son oeuvre par le biais idéologique. J'ai donc restreint le champ de ma recherche aux écrits romanesques, me proposant moins de définir clairement la notion bernanosienne de l'ennui que de déterminer dans quelle mesure ce thème - dont l'importance et la complexité m'avaient frappée dès l'abord - affectait les composantes du grand ensemble romanesque. C'est donc un déchiffrement de l'univers bernanosien que je propose ici. Le thème de l'ennui en marque les limites en même temps qu'il sert de fil directeur.

Mon propos n'était pas d'analyser l'expression stylistique du thème mais de chercher comment celui-ci s'incarne dans les cadres propres au roman. Car tout est image chez Bernanos, la structure de l'oeuvre, le cadre spatio-temporel et la destinée des personnages; la vision du romancier transfigure la réalité tangible et lui insuffle une

signification proprement onirique, voire mythique. J'ai noté au passage quelques symboles ou motifs d'expression - tels la nuit, le silence, l'eau, la boue, le miroir, etc... - que les limites de mon travail m'interdisaient de trop creuser. J'aurais voulu analyser de près le bestiaire et certaines images significatives de l'ennui - la pourriture, le visqueux, la poussière, les maladies, le cancer... L'étude du thème et de son expression littéraire eût sans doute profité d'une telle exploration. J'y ai renoncé pour les mêmes raisons qui m'ont fait effleurer les autres.

Il m'a d'abord fallu définir cette notion vague et souvent ambiguë de l'ennui. La première partie de ma thèse se présente donc comme une longue introduction à mon sujet. J'y ai brossé un historique - bref et forcément rapide - de la notion d'ennui, m'attachant surtout à dégager l'évolution que celle-ci a connue depuis quelques centaines d'années jusqu'à son éclatement au XX$^{e}$ siècle. Je voulais situer Bernanos dans une tradition afin de montrer comment, tout en rejoignant les intuitions de Pascal, il demeurait éminemment moderne. Il s'agissait d'établir au départ les assises théoriques susceptibles d'orienter l'étude de l'expression romanesque du thème, aussi ai-je étendu mon enquête à l'ensemble des écrits de Bernanos. La conception bernanosienne de l'ennui s'est révélée extrêmement riche et complexe: elle

recouvre tous les niveaux de l'expérience humaine (individuelle et collective), le sommeil de l'inconscience comme la nuit infernale ou mystique. Forme aiguë de l'angoisse existentielle, masque d'une peur panique de la mort ou refuge de la médiocrité, l'ennui demeure toujours lié, chez Bernanos, à une perception du monde qui se joue dans les dimensions du surnaturel, il implique un engagement personnel face au problème de la mort, c'est-à-dire du temps et de l'aventure spirituelle.

Les romans transposent métaphoriquement le récit des luttes du romancier contre la tentation de l'"à quoi bon?", reflets des luttes de l'engeance humaine tout entière prise entre un passé - une hérédité spirituelle -, qu'elle renie sans le comprendre, et un avenir clos, fondé sur la négation. Mais Bernanos a vécu l'angoisse comme un risque et un appel. Il sait que l'homme moderne ne pourra échapper au "cancer" qui le ronge qu'à condition de rentrer en lui-même. Aussi son oeuvre apparaît-elle comme l'exploration des ténèbres intérieures jusqu'au "tuf obscur" qui recèle, au delà de la mort initiatique, une source inépuisable de lumière.

Définir la notion d'ennui chez Bernanos, c'était donc poser les jalons nécessaires pour explorer sans se perdre un univers onirique, régi dans sa totale expressivité par les lois du mythe. J'ai consacré la deuxième partie de mon travail à l'étude de ce langage symbolique. J'ai d'abord

cherché comment la durée des personnages, et donc leur insertion dans le temps, affectait la structure de chaque roman (ch. I). Je me suis ensuite interrogée sur le rôle du monde matériel, agent et reflet de la vie intérieure, dans l'expression du surnaturel (ch. II). De façon plus précise encore, l'espace romanesque m'a paru reproduire, dans son patron concentrique et dans ses composantes (cadre supra-individuel et cadre intime), l'itinéraire initiatique qui mène chaque homme - marqué par une collectivité mais essentiellement solitaire - de l'aventure à la mort et de la mort à la renaissance (ch. III et IV). L'image du cercle enfin, symbole de l'ennui aussi bien que de l'absolu, m'a permis de dégager le lien qui existe chez Bernanos entre l'aventure spirituelle et l'ennui (ch. V).

Il m'a paru utile, finalement, de réunir les éléments épars de mon analyse dans une étude des personnages, regroupés selon leur perception de l'ennui et le remède qu'ils y opposent. La dernière partie de ma thèse - où j'aborde tour à tour les misérables, les médiocres, les sataniques et les saints - me ramène ainsi à mon point de départ: l'ennui, fonction du temps et de la mort. J'ai pu y vérifier les conclusions auxquelles m'avait conduite le déchiffrement du langage symbolique.

Tout au long de mon travail, je me suis efforcée de respecter, dans la mesure du possible, l'ordre de composition des oeuvres. J'ai pu constater ainsi qu'à l'évolution personnelle du romancier correspondait une évolution parallèle de l'expression romanesque et que l'importance du thème de l'ennui s'accroît à mesure que Bernanos intériorise sa conception de l'aventure spirituelle. L'assouplissement de la technique, l'humanisation des héros aussi bien que des comparses, la désintégration progressive du cadre spatial et le passage du rêve au mythe, tout cela correspond à la démarche intérieure de l'écrivain qui, après avoir surmonté la tentation de la révolte et du désespoir, retrouve peu à peu l'intuition fulgurante de son enfance: l'identité entre la mort, l'ennui et le silence de Dieu. L'interrogation angoissée se résorbe dans l'acceptation du mystère.

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de M. Réjean Robidoux, docteur de l'Université de Paris, professeur à l'Université de Toronto. M. Robidoux a suivi de près l'élaboration de mon travail; toujours disponible, il m'a soutenue et encouragée à chaque étape. J'ai été particulièrement sensible à la rigueur de son sens critique, qui appelle le dialogue, et à sa haute conscience professionnelle. Ses conseils, toujours judicieux, m'ont plus d'une fois tirée de l'impasse. Mais je tiens surtout à rendre témoignage, ici, à son amitié chaleureuse et ferme, jamais démentie au cours des années, et sans laquelle je n'aurais sans doute pas eu la patience de mener ce travail à terme.

## CURRICULUM STUDIORUM

Louise Bussière Trudel est née à Québec le 18 mai 1941. Elle a obtenu son baccalauréat ès arts (1959) et sa maîtrise en littérature française (1965) de l'Université d'Ottawa. Sa thèse était intitulée Quelques aspects du thème de l'ennui chez Bernanos.

LISTE DES ABBREVIATIONS

| | |
|---|---|
| Crime: | Un Crime |
| Dialogues: | Dialogues des Carmélites |
| Imp.: | L'Imposture |
| Joie: | La Joie |
| Journal: | Journal d'un curé de campagne |
| Mme Dargent: | Madame Dargent |
| Mouchette: | Nouvelle histoire de Mouchette |
| Nuit: | Une Nuit |
| Ombres: | Dialogue d'ombres |
| Ouine: | Monsieur Ouine |
| Rêve: | Un Mauvais rêve |
| Soleil: | Sous le soleil de Satan |

Toutes les citations sont tirées de l'édition des Oeuvres romanesques suivies de Dialogues des Carmélites, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961 (Oeuvres).

| | |
|---|---|
| Anglais: | Lettre aux Anglais, Paris, Gallimard, 1946. |
| Cimetières: | Les Grands cimetières sous la lune, Paris, Plon, 1938. |
| Corr. I: | Correspondance inédite, t. I: 1904-1934, Paris, Plon, 1971. |
| Croix: | Le Chemin de la Croix-des-Ames, Paris, Gallimard, 1948. |
| Dominique: | Saint Dominique, dans La vie et les oeuvres de quelques grands saints, t. I, Librairie de France, s.d., p. 151-167. |
| Enfants: | Les Enfants humiliés, Paris, Gallimard, 1949. |
| Français...: | Français, si vous saviez..., Paris, Gallimard, 1961. |
| Jeanne: | Jeanne relapse et sainte, Paris, Plon, 1934. |
| Liberté?: | La Liberté pour quoi faire?, Paris, Gallimard, 1953. |
| Nous autres: | Nous autres Français, Paris, Gallimard, 1939. |
| Peur: | La Grande peur des bien-pensants, Paris, Grasset, 1931. |
| Robots: | La France contre les robots, Paris, Laffont, 1947. |

| | |
|---|---|
| Bulletin: | Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos. |

LISTE DES ABBREVIATIONS

| | |
|---|---|
| Cahiers du Rhône: | Georges Bernanos, essais et témoignages, Paris, Le Seuil, "cahiers du rhône", 1949 (sous la direction d'A. Béguin). |
| L'Herne: | Cahiers de l'Herne, nº 2, janvier 1962. |
| Lui-même: | A. Béguin, Bernanos par lui-même, Paris, Le Seuil, 1954. |

N.B. Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne les textes que je cite.

TABLE DES MATIERES

pages

INTRODUCTION . . . . . ix

PREMIERE PARTIE: BERNANOS ET L'ENNUI . . . . . 1

I.- LA NOTION D'ENNUI . . . . . 2
1. Historique 5
2. Définition de l'ennui: temps, mort, lucidité 23

II.- L'ENNUI CHEZ BERNANOS . . . . . 32
1. Expérience personnelle de l'ennui 32
2. Ennui et perspective chrétienne 43
Ennui et peur de la mort 43
Ennui et aventure spirituelle 48
3. Bernanos juge de la tristesse contemporaine 52
Christianisme décomposé 54
Paradis de Robots 57
4. Bernanos et l'ennui: problèmes d'interprétation 63

DEUXIEME PARTIE: L'UNIVERS ROMANESQUE ET L'ENNUI CHEZ BERNANOS . . . . . 68

I.- STRUCTURE ROMANESQUE ET DUREE . . . . . 72
1. Romans du "premier cycle" 76
Sous le soleil de Satan 80
L'Imposture 89
La Joie 97
2. Romans du "deuxième cycle" 102
Un Crime et Un Mauvais rêve 104
Monsieur Ouine 110
Journal d'un curé de campagne 119
Nouvelle histoire de Mouchette 122

II.- ESPACE MATERIEL ET SURNATUREL . . . . . 126
Madame Dargent, Dialogue d'ombres, Une Nuit 132
Sous le soleil de Satan 137
L'Imposture 145
La Joie 153
Un Crime 161

TABLE DES MATIERES


pages

Un Mauvais rêve 163
Monsieur Ouine 169
Journal d'un curé de campagne 178
Nouvelle histoire de Mouchette 185

III.- ESPACE PHYSIQUE ET AVENTURE INTERIEURE:
LE CADRE SUPRA-INDIVIDUEL . . . . . 197
1. La plaine et ses équivalents 200
2. La ville 214
3. Le village 219
4. Les éléments constitutifs du village 237
Le centre de l'activité profane 237
La place publique 238
L'estaminet 239
L'école 242
Le centre de la vie spirituelle 247
5. Le chateau 257
6. La route 277

IV.- ESPACE PHYSIQUE ET AVENTURE INTERIEURE:
LE CADRE INTIME . . . . . 296
1. La maison 298
La cabane, substitut de la maison 300
La maison, symbole de la mort 305
La maison et le jardin: prison de l'enfance 316
2. La chambre, lieu de l'aventure intérieure 322
Madame Dargent 328
Germaine Malorthy 333
Donissan 337
Cénabre 339
Chevance 355
Chantal de Clergerie 358
Ouine et Steeny 365
Le curé d'Ambricourt 383
Mouchette 389

V.- UNE GEOMETRIE METAPHYSIQUE DE L'ENNUI . . . . . 394
1. Le cercle et l'ennui: fixité et dynamisme 394
2. Les images du cercle 401
3. Le cercle, symbole de la destinée humaine: prise de conscience et affranchissement du moi 405

TABLE DES MATIERES


pages

4. Le cercle, prison et refuge: l'aventure intérieure 415
Cercle et tentation du moi: les sataniques 416
Cercle et tentation du moi: le saint et la victime 426
5. L'aspiration du centre 459

TROISIEME PARTIE: LES PERSONNAGES BERNANOSIENS FACE A L'ENNUI . . . . . 471
I.- CEUX QUI DEMEURENT DANS LE TEMPS: LES VICTIMES DU DESTIN . . . . . 473
1. Le misérable et le pauvre enrichi 474
2. Le médiocre ou l'"imbécile" 492
Le faible 497
Le prêtre médiocre 499
Le bigot 505
L'écrivain médiocre 511
Le médecin et le psychiatre 515
L'adolescent cynique 518

II.- CEUX QUI CHERCHENT A DEPASSER LE TEMPS PAR DES MOYENS ILLUSOIRES: PRISONNIERS ET SERVITEURS DE SATAN . . . . . 526
Les déments 527
Les enfants révoltés 544
Les débauchés 561
Les imposteurs 567
Aux confins de l'ennui pur: M. Ouine 592

III.- CEUX QUI TRANSCENDENT LE TEMPS: LES SAINTS . . 608
Les enfants ou les saints 612
Donissan 614
Chevance et Chantal de Clergerie 622
Le curé d'Ambricourt 625

CONCLUSION . . . . . 633

BIBLIOGRAPHIE . . . . . 639

# INTRODUCTION

# INTRODUCTION

Je suis tentée de reprendre, en guise d'introduction, le mot de Bernanos qui a servi de point de départ à ma réflexion: "à quoi bon?" A quoi bon multiplier les commentaires, puisque tout reste toujours à dire et qu'aucune analyse ne remplacera jamais le contact direct avec l'oeuvre, cette confrontation solitaire et essentielle?... J'y aurai du moins gagné la conscience de la vanité des mots - hantise de Bernanos - et la longue fréquentation d'une âme fraternelle.

Il me faut pourtant établir le bien-fondé de mon travail qui demeure, en définitive, une lecture personnelle, parallèle à tant d'autres et dont tout le profit aura peut-être été pour moi seule. Je reconnais au départ que je n'ai pas pu résister à l'emprise d'un écrivain hostile à la littérature et en quête d'un autre langage, celui de l'enfance et du rêve... C'est celui-là qui s'exprime par les images, les symboles et les structures, mais aussi dans un certain ton - une musique - qu'aucune glose ne parviendra à restituer: un langage pénétrant et grâce auquel une véritable osmose semble s'opérer entre l'écrivain et son lecteur. Si bien que j'en arrive à me demander si c'est de Bernanos que je parle ou de moi-même en acte de résonance. Mais n'est-ce pas là, en dernière analyse, le rôle et le sens de la critique? Comment parler dès lors de "méthode"? Je n'en connais d'autre que la lecture, cette im-

mersion dans un univers que l'on n'a jamais fini d'explorer et de redécouvrir, jusqu'à ce que certaines lignes se dessinent. Ces lignes, ou "structures", ne se révèlent au lecteur qu'au moment où celui-ci y reconnaît l'architecture secrète de sa propre vie intérieure, la même pour tous et néanmoins marquée à l'image de chacun. Car toute critique est un aveu, la transcription d'une rencontre unique. Il est banal de le dire, mais il convient de le répéter en tête d'un ouvrage dont le titre même peut paraître présomptueux. Mon seul espoir est que ma lecture en suscite d'autres et soit comme l'invite à reprendre le texte bernanosien pour en tirer de nouvelles résonances.

Etudier le thème de l'ennui chez le grand romancier du surnaturel paraissait une entreprise neuve il y a une dizaine d'années. L'ennui n'avait pas encore supplanté l'absurde ou la nausée dans la désignation officielle des maux contemporains, et Bernanos demeurait à peu près la chasse gardée des moralistes chrétiens. On a, depuis, découvert en lui le poète, ou le visionnaire. La critique, enfin libérée des barrières idéologiques, connaît un essor nouveau et c'est avec enthousiasme que l'on exploite présentement les richesses d'un univers romanesque créé sous le signe du rêve. L'ennui, enfin, est devenu à la mode. Ma recherche s'est trouvée perdre, du coup, une certaine part de son originalité, et je ne sais plus éva-

luer maintenant ma dette envers les nombreux ouvrages qui sont venus confirmer ma découverte première ou l'enrichir à mesure qu'elle se précisait.

Aussi me paraît-il moins aisé de justifier aujourd'hui le choix de mon sujet. En effet, pourquoi ajouter un titre de plus à la liste déjà longue des études thématiques, alors que le besoin se fait sentir d'inventorier l'imaginaire et d'éclairer la technique du romancier, ou encore d'étudier les aspects méconnus du polémiste? S'acharner à le faire, c'était courir le risque de la banalité, de la répétition ou de la partialité. C'était aussi s'exposer à la tentation de négliger une fois de plus l'expression au profit de l'idée et de transformer l'artiste en doctrinaire. Or si j'ai, de propos délibéré, restreint le champ de ma recherche à l'oeuvre romanesque, c'est précisément pour éviter ces écueils. Le roman, comme toute oeuvre d'art, surgit de l'imaginaire et apparaît, par conséquent, comme une transcription authentique de la vie profonde de l'écrivain. L'étude d'un thème peut alors permettre d'explorer les ténèbres essentielles d'un univers autonome et signifiant. Plutôt que d'aborder Bernanos par le biais idéologique, j'ai cherché comment le thème de l'ennui - dont l'importance et la complexité m'avaient frappée dès l'abord - affectait les composantes du grand ensemble romanesque. C'est donc un déchiffrement de l'oeuvre que je propose ici. Le thème de l'ennui en marque les limites en même temps qu'il sert de fil directeur.

La notion d'ennui telle que la comprend Bernanos recouvre tous les niveaux de l'expérience humaine, le sommeil de l'inconscience comme la nuit infernale ou mystique. Cependant je n'ai pas voulu limiter mon enquête à l'aspect psychologique. Il m'a paru que le destin des personnages, leur vie intérieure, ne suffisait pas à expliquer le sens de l'ennui chez Bernanos. La structure des romans, le temps, l'espace, la symbolique, tout cela participe d'un univers plongé dans l'ennui. Je me suis surtout arrêtée au cadre de la fiction, me contentant de mentionner au passage quelques images et motifs d'expression - tels la nuit, l'eau, la boue, le silence, le miroir, etc... - que les limites de mon travail m'interdisaient de trop creuser. Les plier au moule que j'avais choisi m'eût exposée à les déformer. J'aurais voulu également analyser de près le bestiaire et certains symboles liés à l'expression de l'ennui: la pourriture, le visqueux, la poussière, les maladies, le cancer... L'étude du thème et de son expression littéraire eût sans doute profité d'une telle exploration. J'y ai renoncé pour les mêmes raisons qui m'ont fait effleurer les autres.

Malgré toutes ces restrictions, on pourra encore dire que le thème de l'ennui sert souvent de prétexte, ici, à des analyses qui en dépassent le cadre en même temps qu'il me retient d'approfondir certains aperçus. J'espère du moins n'avoir pas trahi la pensée de l'auteur ni tiré à moi les textes.

Mon but était de rendre compte de la complexité d'une oeuvre vivante, tout en dégageant l'importance d'un aspect encore relativement négligé, malgré tout, par la critique. Je n'ai certes pas la prétention d'expliquer tout Bernanos par l'ennui, mais je crois que ce thème éclaire d'un jour nouveau l'expérience spirituelle que décrit le romancier. Approché sous un tel angle, le message de l'écrivain reste plus actuel que jamais.

Avant d'aborder l'expression romanesque chez Bernanos, il m'a d'abord fallu définir cette notion vague et souvent ambiguë de l'ennui. La première partie de ma thèse se présente donc comme une longue introduction à mon sujet. J'y ai brossé un historique - bref et forcément rapide - de la notion d'ennui, m'attachant surtout à dégager l'évolution que celle-ci a connue depuis quelques centaines d'années jusqu'à son éclatement au XX$^{e}$ siècle. Je voulais situer Bernanos dans une tradition afin de déterminer comment, tout en rejoignant les intuitions de Pascal, il demeurait éminemment moderne. Car Bernanos est un homme de son temps, d'autant plus sensible aux tourments de ses contemporains qu'il éprouve lui-même l'angoisse existentielle et que sa perception du monde se joue dans les dimensions du spirituel. Il est déchiré et connaît la cause de son déchirement: le silence de Dieu; il souffre de voir les hommes chercher hors d'eux-mêmes le sens de leur

angoisse, resserrant ainsi le cercle infernal où ils se débattent. Il souffre mais ne condamne pas, puisqu'il a reconnu dans la misère d'autrui le miroir de son propre dénuement.

Ses romans transposent en images - car tout est image: la destinée des personnages comme le cadre où celle-ci se déroule - le récit de ses propres luttes contre l'"à quoi bon?", reflets des luttes de l'engeance humaine tout entière prise entre un passé - une hérédité spirituelle -, qu'elle renie sans le comprendre, et un avenir clos, fondé sur la négation. Mais Bernanos a vécu l'angoisse spirituelle comme un risque et un appel. Il sait que le monde ne peut s'ouvrir que par le centre s'il veut échapper au monstre mou de l'ennui. Aussi son oeuvre apparaît-elle comme l'exploration des ténèbres jusqu'au "tuf obscur" qui recèle, au delà de la mort initiatique - la mort du vieil homme -, une source inépuisable de lumière.

Définir la notion d'ennui chez Bernanos, c'était donc poser les jalons nécessaires pour explorer sans se perdre cet univers onirique, régi dans sa totale expressivité par les lois du mythe. J'ai consacré la deuxième partie de mon travail à l'analyse de ce langage symbolique. J'ai d'abord cherché comment la durée des personnages, et donc leur insertion dans le temps, affectait la structure des romans. Je me suis ensuite interrogée sur le rôle du monde matériel, agent et reflet de la vie intérieure, dans l'expression du surnaturel.

De façon plus précise encore, l'espace romanesque m'a paru reproduire dans son patron concentrique et dans ses composantes (cadre supra-individuel et cadre intime) l'itinéraire initiatique qui mène chaque homme de l'aventure à la mort et de la mort à la renaissance. L'image du cercle, symbole de l'ennui aussi bien que de l'absolu, m'a finalement permis de dégager le lien qui existe chez Bernanos entre l'aventure spirituelle et l'ennui.

Il m'a paru utile, enfin, de réunir les éléments épars de mon analyse dans une étude des personnages, regroupés selon leur perception de l'ennui et le remède qu'ils y opposent. La dernière partie de ma thèse - où j'aborde tour à tour les misérables, les médiocres, les sataniques et les saints - me ramène ainsi à mon point de départ: l'ennui, fonction du temps et de la mort. J'ai pu y vérifier les conclusions auxquelles m'avait conduite le déchiffrement du langage symbolique.

Entrepris dans l'espoir d'élucider une notion et d'en déterminer les composantes et les ramifications, mon travail m'a donc plongée dans un réseau intriqué de thèmes, de motifs, d'images et de symboles. Si la rançon de toute critique est de ne pouvoir qu'effleurer la surface des mots, Bernanos nous entraîne néanmoins au seuil de l'indicible. Quel que soit l'angle par où on l'aborde, son oeuvre nous ramène toujours

au centre, à ce point précis où toutes les démarches se rejoignent dans le mystère. Paradoxalement, le thème de l'ennui débouche sur l'univers de la Joie.

L. T.

# PREMIERE PARTIE

## BERNANOS ET L'ENNUI

# CHAPITRE PREMIER

## LA NOTION D'ENNUI

> (...) l'ennui est un vice plus cruel que les autres peut-être...[1]

On a proposé d'innombrables définitions de l'ennui sans jamais parvenir à cerner tous les aspects de ce mal polymorphe. Faute d'objet précis et de remède, il échappe à toute tentative de saisie.

> Comment, écrit Cioran, guérir d'un mal non localisé et suprêmement imprécis, qui frappe le corps sans y laisser d'empreinte, qui s'insinue dans l'âme sans y marquer de signe? Il ressemble à une maladie à laquelle nous aurions survécu, mais qui aurait absorbé nos possibilités, nos réserves d'attention et nous aurait laissés impuissants à combler le vide qui suit la disparition de nos affres et l'évanouissement de nos tourments[2].

Aussi loin que l'on remonte dans le passé, on découvre chez l'homme ce que Maupertuis appelle "le mal de vivre".

> Je me demande, écrit Olivier de Magny, si les philosophes, les psychologues, les savants qui ont cherché à rendre intelligible l'évolution des moeurs, la vie des sociétés, les développements, les décadences des arts, des lettres, ont ménagé, parmi d'innombrables explications, une place suffisante à l'explica-

---

1 Vieux, p. 92.

2 E.M. Cioran, Précis de décomposition, Paris, Gallimard, 1949, p. 25-26, souligné dans le texte.

> tion par l'ennui: la présence effective de l'ennui, la peur de l'ennui, la lutte contre l'ennui. Mal individuel et mal collectif, maladie de l'esprit ou du caractère, il échappe en partie et en partie se soumet à mille définitions, aux classements les plus divers. On peut y voir une tendance de notre nature, négative mais ayant son existence propre, une force de désagrégation; ou seulement un état, issu, en chaque cas envisagé, de causes précises, l'indice d'un délabrement, d'une corruption ou d'une stérilité. Le délabrement d'une civilisation, la stérilité d'une morale engendrant un ennui qui dévaste un groupe, une société entière[3].

L'ennui traduit l'insatisfaction fondamentale de celui qui ne parvient jamais à saisir l'objet de son désir. Cantonné dans le champ clos d'une existence monotone, l'homme ne connaît que l'impuissance et le vide. Pour certains, la cause en demeure accidentelle: il suffira de changer les conditions extérieures de l'existence et le mal s'évanouira aussitôt. D'autres y voient un état inhérent à la nature même de l'homme: toutes les évasions se soldent par une chute plus profonde encore, car rien ne peut combler l'aspiration humaine vers une impossible plénitude. L'homme découvre alors, comme Sénancour, que

---

3 Olivier de Magny, "William Beckford et l'Esthétique de l'Ennui", dans Lettres Nouvelles, nº 5, 1957, p. 403.

> L'ennui ne naît pas de l'uniformité... L'ennui naît de l'opposition entre ce que l'on imagine et ce que l'on éprouve, entre la faiblesse de ce qui est et l'étendue de ce que l'on veut; il naît du vague des désirs et de l'indolence de l'action; de cet état de suspension et d'incertitude où cent affections combattues s'éteignent mutuellement; où l'on ne sait plus que désirer, précisément parce que l'on a trop de désirs, ni que vouloir, parce que l'on voudrait tout; où nulle chose ne paraît bonne, parce que l'on cherche une chose qui soit absolument bonne[4].

Toutes les définitions de l'ennui recouvrent de façon plus ou moins explicite le sentiment d'un poids immense qui écrase l'homme et le rive à une existence absurde. Limité de toutes parts, il est prisonnier du temps et de l'espace, circonscrit dans ses velléités d'évasion et, partant, incapable de donner un sens à sa vie.

> L'ennui, écrit Emile Tardieu, est le sentiment qui résulte de notre impuissance et qui accuse l'absurdité du sort qui nous est fait dans un monde où nous sommes jetés sans recevoir de suffisantes explications[5].

Motivé par les causes les plus diverses, l'ennui peut aller "du malaise inconscient au désespoir raisonné", mais il est toujours la conséquence "d'un ralentissement appréciable de notre mouvement vital[6]". C'est donc, en somme, la résignation à la mort, déjà installée au coeur même de la conscience.

---

4 Sénancour, Rêveries sur la nature primitive de l'homme, (1799), p. 73-74, cité par R. Mauzi, L'Idée du Bonheur dans la pensée et la littérature françaises au XVIII$^{e}$ siècle, Paris, Armand Colin, 1960, p. 653.

5 E. Tardieu, L'Ennui, Paris, Alcan, 1903, p. i-ii.

6 Ibid., p. 3.

> Ce sentiment se retrouve chez tous les hommes pour demeurer chez eux superficiel, emporté par l'insouciance, combattu par les "distractions". L'intelligence l'extrait de nos illusions ruinées, de nos sensations réduites en poussière. Inséparable de la pensée qui le crée, tendant au désespoir comme à son terme extrême, l'ennui qui est la conséquence du nihilisme porte avec lui le goût de la mort[7].

## 1. Historique.

> On dira peut-être que le monde est depuis longtemps familiarisé avec l'ennui, que l'ennui est la véritable condition de l'homme. (...) Mais je me demande si les hommes ont jamais connu cette contagion de l'ennui, cette lèpre[8]?

Mal individuel que chacun éprouve de façon personnelle et incommunicable, l'ennui se manifeste également au niveau social et culturel. Il y a des époques où il s'étend à une société tout entière et la mine de l'intérieur, touchant même les plus vigoureux et les plus optimistes. De tout temps, l'homme s'est retrouvé seul face à lui-même, dans l'effroi et le dégoût de son néant. Mais le mal est sans remède au moment où le monde lui-même semble complice de son désarroi. Pour la

---

7 Ibid., p. 154.

8 Journal, p. 1032.

société comme pour l'individu, l'ennui est un phénomène de vieillesse; il évolue parallèlement au progrès de la civilisation.

> Celui qui ne connaît point l'ennui se trouve encore à l'enfance du monde, où les âges attendaient de naître; il demeure fermé à ce temps fatigué qui se survit, qui rit de ses dimensions, et succombe au seuil de son propre ... avenir, entraînant avec lui la matière, élevée subitement à un lyrisme de négation. L'ennui est l'écho en nous du temps qui se déchire..., la révélation du vide, le tarissement de ce délire qui soutient - ou invente - la vie...[9]

Si le mal est si répandu dans notre siècle, n'est-ce pas en raison de l'évolution vertigineuse qu'a connue la science, entraînant ainsi la "démocratisation" de la culture? Les connaissances les plus diverses, devenues aisément disponibles, réduisent d'autant la place du mystère dans la vie, sans fournir à l'homme les éléments nécessaires à son évolution intérieure. L'ennui se trouve donc à la fois la conséquence et la plus grande menace de la haute culture. Celle-ci aiguise les facultés intellectuelles tout en émoussant la curiosité et le dynamisme vital. Orienté vers la domination et la connaissance, l'homme est projeté hors de lui-même. Il peut tout connaître et tout maîtriser, et pourtant il se sent plus vide et plus impuissant que jamais, car il a perdu contact avec sa vie profonde. L'approfondissement de la notion d'ennui

---

9 E.M. Cioran, Précis de décomposition, p. 24. Voir aussi V. Jankélévitch, L'Aventure, l'ennui, le sérieux, Paris, Aubier - Montaigne, 1963, p. 103-4.

correspond donc, à peu près, à l'aggravation du poids dont l'homme se sent accablé. Après l'exaltation de la raison, de la liberté et de la puissance, on s'oriente fatalement vers le marasme et la décomposition.

Déjà, Pascal avait trouvé des accents très modernes pour démasquer ce qu'il appelle la "misère de l'homme". Il suffit qu'on dépouille l'homme de tout ce qui ne lui est pas essentiel pour qu'il sèche d'ennui.

> Rien n'est si insupportable à l'homme, lisons-nous dans les Pensées, que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaires, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme, l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir[10].

Néanmoins, le christianisme encore tout-puissant, la hiérarchie sociale fermement constituée et le dynamisme intellectuel créent, au XVII$^{e}$ siècle, un climat de stabilité et surtout de sécurité qui ne favorise pas l'éclosion d'un sentiment généralisé d'angoisse ou d'ennui. Certes, ces diverses formes de sécurité intérieure sont contestées, mais le doute et, à plus forte raison, l'athéisme demeurent le fait d'un petit groupe d'esprits forts. C'est à ces "libertins" que s'adresse Pascal. Ceux-là se réfugient soit dans un divertissement su-

---

10 Pascal, Pensées, Fragment 131 de l'édition Brunschvicg et 622 de l'édition Lafuma, dans Oeuvres complètes, présentation et notes de Louis Lafuma, Paris, Seuil, collection "L'Intégrale", 1963.

perficiel, soit dans les plaisirs de l'intelligence pure (qui est une forme plus subtile et plus néfaste du divertissement). Ils bâtissent sur le vide une vie factice dont ils devront découvrir, tôt ou tard, la vanité. Pascal veut les éveiller à leur néant pour leur en proposer ensuite l'explication et le remède.

Pour Pascal l'ennui constitue le fond même de la nature humaine déchue par le péché originel. Dans cette perspective, le divertissement, parce qu'il permet de fuir et d'oublier ce néant, est la pire des misères. L'ennui conserve ainsi une supériorité incontestable sur le divertissement en ce qu'il est intolérable et oblige l'homme à chercher une issue sur un autre plan. On pourrait appliquer à l'ennui pascalien cette phrase d'un héros de Bernanos: "C'est par l'ennui que je me connais une âme[11]".

A partir du XVIII$^{e}$ siècle, l'ennui prend une certaine ampleur en tant que thème littéraire ou philosophique. Le courant de libre-pensée qui, depuis la Renaissance, a traversé le XVII$^{e}$ siècle sans en entamer l'armature officielle trouve alors son plein épanouissement. En rompant avec la dimension surnaturelle de la vie, l'homme - réduit désormais à sa situation dans l'espace et dans le temps - n'a plus d'autre objet que lui-même et l'univers physique qui l'entoure. Il

---

11 Ombres, p. 48.

se trouve dans la situation que décrivait Pascal, mais il refuse l'optique "éternelle". L'ennui lui apparaît donc comme le pire des fléaux. Restreint au temps vécu, l'homme cherchera dans l'immédiat et le fini, en lui-même seulement, le bonheur auquel il n'a pas renoncé. Le bonheur devient la justification même de l'existence. C'est ce qui explique l'acharnement que l'on mettra, contre Pascal, à justifier le divertissement sous toutes ses formes. Loin d'être l'état le plus incurable de l'ennui, il devient salutaire et indispensable.

> Helvétius explique toutes les passions, tous les sentiments, par la nécessité de fuir une hantise fondamentale: l'ennui. Tous soulignent l'incapacité où est l'homme de soutenir la nudité de sa condition. Le plaisir cesse d'être une dérobade coupable pour devenir un légitime accomplissement. Mais il n'en demeure pas moins le palliatif nécessaire de l'angoisse ou du "mal de vivre"[12].

Il n'existe plus d'opposition irréductible entre le relatif et l'absolu. Le déchirement et le combat intérieurs ne sauraient donc être des sources d'enrichissement et d'élévation. On n'a pas pour autant transformé l'homme ni effacé ses contradictions. La dualité, que le christianisme expliquait dans la dimension surnaturelle, s'inscrit maintenant au coeur même de la nature. L'homme oscille entre deux pôles opposés et complémentaires: l'action et le repos. Le

---

12 R. Mauzi, op. cit., p. 390.

bonheur consiste à découvrir le point d'équilibre entre les deux, afin d'éviter "les convulsions de l'inquiétude" et la "léthargie de l'ennui"[13].

On le voit - et la plupart des réflexions sur le bonheur au XVIII$^{e}$ siècle s'inscrivent dans cette ligne de pensée -, l'angoisse et l'ennui ne sont plus les deux revers d'une même inquiétude métaphysique. Ce sont deux mouvements antinomiques. L'ennui se réduit à l'absence totale de passions dans une existence uniforme, toujours identique à elle-même. L'angoisse, par contre, naît d'un excès de passions. Or la vie doit être agréable et remplie de douces jouissances, sans tomber dans l'un ou l'autre excès.

Ainsi s'expliquent l'optimisme du XVIII$^{e}$ siècle, son goût de l'activité, son culte du progrès et de l'action, de même que sa quête du bonheur à travers la sensibilité et le plaisir. Il ne faudrait toutefois pas trop simplifier le tableau. L'ennui n'a pas entièrement perdu son arrière-goût d'angoisse. La violence avec laquelle on se plaint de ce mal et l'ardeur que l'on met à le fuir témoignent d'une nostalgie profonde et inavouée[14].

---

13 Voltaire, Candide, Ch. XXX, cité par R. Mauzi, op. cit., p. 67.

14 Maupertuis, Mlle de Lespinasse et Mme Lambert en témoignent. Voir l'étude de W. Klerks, Madame du Deffand, Essai sur l'ennui, Universitaire Pers Leiden, Publications romanes de l'Université de Leyde, n$^{o}$ VII, 1961.

Cette nostalgie, d'autant plus angoissante qu'elle reste diffuse et sans moyen de se dépasser, prévaudra à la fin du XVIII$^{e}$ siècle et au début du XIX$^{e}$. Le divertissement ne parvient plus à masquer le vide d'une existence finie. La claire raison demeure impuissante à résoudre les contradictions de l'âme. La sensibilité elle-même, coupée du mystère, ne peut qu'aiguiser le besoin d'un bonheur pressenti mais inaccessible. L'absolu et l'infini prennent leur revanche: chrétiens, incrédules et sceptiques se rejoignent dans le dégoût du rationalisme, le rejet de la tradition et l'aspiration à l'union cosmique. On assiste alors à la multiplication des sociétés secrètes qui promettent toutes d'élever l'homme à un niveau de réalisation parfaite en le soustrayant à ses limites[15].

Le Romantisme marque la résurgence de l'ennui. Toutes les valeurs s'écroulent avec la Révolution. Le désarroi des jeunes se traduit par une insatisfaction vague qui s'assouvit elle-même dans la délectation morbide. Le "mal du siècle" se répand sur toute une génération assoiffée d'absolu et réduite à cet ennui que définit Goethe par la bouche du Souci:

---

15 Sur ce point, voir l'étude d'A. Viatte, Les Sources occultes du Romantisme, Illuminisme et Théosophie: 1770-1820, Paris, Champion, 1927, 2 vols. La résurgence des sciences occultes et de l'ésotérisme semble correspondre aux périodes où l'inquiétude métaphysique se double d'un sentiment particulièrement aigu de l'ennui (fin XVIII$^{e}$, fin XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles).

> De tous les trésors, il ne sait rien posséder... - Que ce soient délices ou tourments, - Il remet au lendemain, - N'attend rien de l'avenir, - Et n'a plus jamais de présent... - A charge à lui-même et à autrui - Respirant et étouffant tour à tour, - Ni bien vivant, ni bien mort, - Sans désespoir, sans résignation. - Dans un roulement continuel, - Regrettant ce qu'il fait, haïssant ce qu'il doit faire, - Tantôt libre, tantôt prisonnier, - Sans sommeil ni consolation, - Il reste fixé à sa place, - Et tout préparé pour l'enfer[16].

Le mal conserve néanmoins un caractère affectif et égocentrique, comme en témoigne une lettre de Nodier à son ami J.J. Goy:

> Je ne suis plus capable d'éprouver aucune sensation vive. La source des émotions est tarie... A vingt ans, j'ai tout vu, tout connu, tout oublié. A vingt ans j'ai épuisé la lie de toutes les douleurs, et après m'être couronné dans des espérances inutiles, je me suis aperçu à vingt ans que le bonheur n'était pas fait pour moi...[17]

L'espoir demeure de remédier au malaise. On rêve d'amour parfait ou d'action sociale, à moins qu'on ne se complaise dans l'expression même de son mal. La conscience de l'ennui et son analyse transformée en oeuvre d'art parviennent encore à combler le vide. L'ennui romantique est une lucidité narcissique qui s'exerce au niveau de l'idéalisme ou de l'esthétique.

---

16 Cité par L. Cellier, Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre, Paris, Hatier - Boivin, 1956, p. 200-201.

17 Cité par G. Lanson, dans son édition critique des Méditations Poétiques de Lamartine, Paris, Hachette, 1922, vol. I, p. 75.

Avec le siècle, le mal va s'intériorisant[18]. Il n'est plus l'apanage d'une âme repliée sur elle-même et mesurant sa propre impuissance. On constate l'échec de toute une société et, bientôt, de l'homme lui-même. Baudelaire marque la transition entre l'ennui romantique et l'ennui moderne. Chez lui, le mal reste individuel mais il prend des résonances plus tragiques et plus profondes. Nous ne sommes pas loin de Pascal. Car Baudelaire replace l'ennui dans une perspective métaphysique et spirituelle. Le spleen baudelairien est lié à la conscience vive du péché, à la lutte que se livrent en l'homme les deux tendances fondamentales de sa nature: l'aspiration au bien et l'attirance vers le mal. L'ennui est le fruit du péché, un "monstre délicat":

> Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
> Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
> Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
> Dans la ménagerie infâme de nos vices,
>
> Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
> Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
> Il ferait volontiers de la terre un débris,
> Et dans un bâillement avalerait le monde:
>
> C'est l'Ennui! (...)[19]

---

18 Voir la thèse de G. Sagnes, L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884), Paris, Armand Colin, 1969. 516 p.

19 Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, "Poème au lecteur", dans Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 6.

Au péché se rattache la hantise du temps et de la mort. L'homme est victime de l'ennui parce qu'il est incapable de se dépasser lui-même pour coïncider avec les forces positives de son âme[20]. Le poète se réfugie donc dans l'angoisse et le déchirement; il reconnaît à la souffrance une certaine valeur salvatrice, en raison de son intensité même.

Il suffira de supprimer la notion de péché tout en conservant à l'ennui sa dimension métaphysique pour que le mal devienne à la fois absurde et irrémédiable. C'est ce qui se produit au moment où l'homme se substitue à Dieu. L'exaltation de la volonté de puissance engendre une solitude infernale. Cette tendance, qui trouvera son ultime expression dans la littérature du XX$^{e}$ siècle, s'amorce déjà à la fin du XIX$^{e}$[21]. Les illusions tombent une à une et l'homme est confronté à l'écroulement universel.

---

20 Voir les remarques de V. Jankélévitch, op. cit., p. 106-7.

21 Sur l'ennui à la fin du XIX$^{e}$ siècle, on consultera avec profit les ouvrages suivants: A.E. Carter, The Idea of Decadence in French Literature, 1890-1900, Toronto, University of Toronto Press, 1958; Princesse Marsi Paribatra, Le Romantisme contemporain, Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950, les éditions Polyglottes, 1954; G.R. Ridge, The Hero in French Decadent Literature, University of Georgia Press, 1961, ainsi que l'étude déjà citée de G. Sagnes, L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884).

> Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religion, moeurs, justice, tout décade... La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescente. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goûts, de luxe, de jouissance, névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodomes de l'évolution sociale[22].

Avant d'accepter la condition humaine dans toute sa nudité, on cherche l'évasion à tout prix.

> Je voudrais être hors du Temps et de l'Espace,
> Et hors de mon cerveau - hors de moi-même, enfin
> Le repos éternel, de ne plus voir ma trace -
> Et de me perdre dans l'infini de ma fin[23]!

Tout vaut mieux que l'ennui, même une illusion dont on n'est pas dupe. Satanisme, mysticisme, aventure, esthétisme: tout est bon qui permet d'échapper à l'immobilité du néant. Dans un de ses contes, Marcel Schwob résume assez bien l'état d'esprit de cette génération blasée:

> Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues; d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles; d'autres enfin se fondaient dans une large pitié qui s'étendait sur toutes choses.

---

22 Le Décadent, 10 avril 1886, article cité par J.A. Green, The Literary Career of Marcel Schwob, 1867-1905, Thèse dactylographiée, University of Washington, 1960.

23 Marcel Schwob, Faust, dans Oeuvres complètes, t. I, Paris, Bernouard, 1927, p. 234.

> Ces poursuites avaient créé en moi une curiosité extravagante de la vie humaine. J'éprouvais le désir douloureux de m'aliéner à moi-même, d'être souvent soldat, pauvre ou marchand. Ou la femme que je voyais passer, secouant ses jupes, ou la jeune fille tendrement voilée qui entrait chez un pâtissier[24].

Les plus lucides et les plus exigeants, par contre, ne se contentent pas de cette agitation fébrile. Il leur faut l'ascèse de l'esprit orienté vers le néant. Chez eux, l'ennui atteint son expression la plus pure et la plus tragique. C'est le cas pour Mallarmé.

> Ecoutez, ma race, (...) le compte que j'ai à vous rendre de ma vie - Ici, névrose, ennui (ou Absolu!) (...) j'ai épaissi les rideaux, et comme j'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace, j'ai recueilli précieusement les moindres atomes du temps dans les étoffes sans cesse épaissies.
>
> (...)
>
> Le passé compris de sa race qui pèse sur lui en la sensation de fini, l'heure de la pendule précipitant cet ennui en temps lourd (...) forment du temps pur, ou de l'ennui (...): cet ennui, ne pouvant être, redevient ses éléments (...), et Igitur (...) se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître (...), puis s'évoquant; puis lorsque de tout cet ennui, temps, il s'est refait, voyant la glace horriblement nulle (...) et quand il croit être redevenu lui, il fixe de son âme l'horloge, dont l'heure disparaît dans la glace, ou va s'enfouir dans les rideaux, en trop plein, ne le laissant même pas à l'ennui qu'il implore et rêve. Impuissant de l'ennui[25].

---

24 Marcel Schwob, Coeur Double, "Les portes de l'opium", dans Oeuvres complètes, t. II, p. 84-85. Voir aussi V. Jankélévitch, op. cit., p. 100.

25 Mallarmé, Igitur, ou la folie d'Elbehnon, dans Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 439-40, souligné dans le texte.

Impossible désormais de se parer d'un personnage. On met bas tout masque, y compris celui qu'invente la contemplation de soi (non sans y céder parfois, mais avec une rigueur nouvelle[26]). L'homme n'est pas un ange déchu, il n'est que lui-même, seul... Voici donc le fond de la solitude, le froid absolu. L'idéalisme n'offre aucun refuge et l'esthétique accuse sa défaite. Le désespoir est assumé et vécu froidement car il n'existe aucun recours contre "ce mal d'entre les maux, ce poison des poisons, ce venin opposé à toute la nature", dont parle Valéry, et "qui se nomme: l'ennui de vivre!".

> (...) non l'ennui passager; non l'ennui par fatigue, ou l'ennui dont on voit le germe, ou celui dont on sait les bornes; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accommode de la plus heureuse à contempler de toutes les conditions, - cet ennui enfin, qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement.
> (...)
> Une goutte suffit, de cette lymphe glaciale, pour détendre dans une âme, les ressorts et la palpitation du désir, exterminer toutes espérances, ruiner tous les dieux qui étaient dans notre sang. Les

---

26 Sur le rôle du miroir et du thème de Narcisse dans la littérature symboliste, on pourra consulter l'article de Guy Michaud, "Le thème du miroir dans le symbolisme français", dans les Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, nº 11, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", (mai 1959), p. 199-216.

> vertus et les plus nobles couleurs en sont pâlies, et se dévorent peu à peu. Le passé, en un peu de cendres; l'avenir, en petit glaçon, se réduisent. L'âme s'apparaît à elle-même, comme une forme vide et mesurable[27].

Il ne se trouve aucun remède possible ni même désirable pour un tel "cas désespéré de clairvoyance et d'ennui". En face du "pur dégoût" et d'une "lucidité meurtrière", toutes les ivresses ne sont qu'illusion. Valéry proposait bien la danse, art pur, mais quoi qu'on fasse il faut en arriver logiquement à accepter de "vivre tout sec", comme le dit Céline. La plupart des intellectuels sont en proie à cette "manière de doucereuse, d'effroyable catastrophe d'âme. Une dégoûtation[28]", qui imprègne toute la littérature dite existentialiste. On ne parle plus que d'absurde, de peste, de nausée... La Nausée est provoquée par le sentiment de l'existence inutile et absurde des êtres et des choses autour de nous. "La contingence n'est pas un faux semblant, une apparence qu'on peut dissiper; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite[29]".

---

27 Paul Valéry, L'âme et la danse, dans Oeuvres, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 167-68, souligné dans le texte.

28 L.-F. Céline, Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1932. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 203.

29 J.-P. Sartre, La Nausée, Paris, Gallimard, 1938, p. 166.

Chez Sartre, l'ennui est lié à la découverte de l'"autre"; c'est l'existence qui nous étouffe jusqu'à devenir notre propre substance:

> Je m'ennuie, c'est tout, dit Roquentin. De temps en temps je bâille si fort que les larmes me roulent sur les joues. C'est un ennui profond, profond, le coeur profond de l'existence, la matière dont je suis fait[30].

> J'existe parce que je pense... et je ne peux pas m'empêcher de penser. En ce moment même - c'est affreux - si j'existe, c'est parce que j'ai horreur d'exister. C'est moi, c'est moi qui me tire du néant auquel j'aspire: la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de me faire exister, de m'enfoncer dans l'existence[31].

Dès que l'existence même est mise en cause, l'homme projette son mal sur tout ce qui l'entoure et devient le spectateur impuissant et dégoûté de la carence universelle. Il n'est plus lui-même que le rouage insignifiant d'un univers opaque et hostile. L'expérience de l'absolu se confond avec l'expérience de l'absurde. Lucide mais passif, l'homme s'enlise dans la solitude et l'impuissance. L'ennui est donc un éveil qui se résout dans la passivité.

> Je sais très bien que je ne veux rien faire, dit encore Roquentin: faire quelque chose, c'est créer de l'existence - et il y a bien assez d'existence comme ça[32].

---

30 Ibid., p. 197.

31 Ibid., p. 129, souligné dans le texte. Voir aussi V. Jankélévitch, op. cit., p. 91.

32 Ibid., p. 216.

La lucidité atteint son point culminant dans le dégoût et se transforme en une indifférence totale à tout et à tous. Enfermé dans une solitude absolue, le héros de Sartre ne peut haïr ni aimer: "Moi je vis seul, entièrement seul. Je ne parle à personne, jamais; je ne reçois rien, je ne donne rien[33]". Et si d'aventure il se mêle aux autres, ce n'est qu'en surface, pour se fuir; du moins est-ce son attitude jusqu'à ce qu'il assume sa solitude et dépasse la condition "d'amateur". La solitude se transforme alors en une véritable ascèse qui repose sur la conscience lucide de l'absurde. Après la découverte de la nausée, Roquentin aspire à "n'être que du froid": "N'avoir ni sang, ni lymphe, ni chair. Couler dans ce long canal vers cette pâleur là-bas[34]".

Tous, cependant, n'ont pas atteint un tel état d'indifférence. Certains cherchent encore un moyen d'échapper au vertige de la solitude[35]. L'érotisme, avec l'illusion qu'il procure de posséder l'autre ou, du moins, de communiquer avec lui, illustre le plus souvent cette tentative de fuir hors de soi ou de se saisir. Nous en avons un cas exemplaire dans le roman d'Alberto Moravia, L'Ennui. Pour le romancier italien,

---

33 Ibid., p. 18.

34 Ibid., p. 42.

35 N'est-ce pas le sens du thème de l'engagement et de la solidarité dans la littérature dite existentialiste?

le mal qui paralyse l'homme ne procède pas de la présence envahissante d'autrui mais de ce que chacun demeure prisonnier de sa propre conscience. "L'ennui pour moi est véritablement une sorte d'insuffisance, de disproportion ou d'absence de la réalité[36]", écrit-il dans la préface de son roman. C'est, en fin de compte:

> Le fait de l'incommunicabilité et l'incapacité d'en sortir. (...) L'ennui donc, outre l'incapacité de sortir de soi-même, est la conscience théorique que je pourrais peut-être m'évader, grâce à je ne sais quel miracle[37].

Chez Moravia comme chez Sartre, ennui et solitude vont de pair. La différence fondamentale entre les deux auteurs réside dans leur attitude respective par rapport à cet état. Moravia espère encore "je ne sais quel miracle" et son héros s'efforce désespérément de s'accrocher à un autre être (même si cette tentative se solde par un échec), alors que Roquentin a dépassé ce stade et ne cherche plus d'issue.

On pourrait donc dire, pour conclure ce rapide aperçu historique, que l'ennui tel qu'il se manifeste au XX$^{e}$ siècle correspond à une hypertrophie des facultés intellectuelles au détriment des autres puissances de l'âme. L'homme est ce

---

36 A. Moravia, L'Ennui, Paris, Flammarion, 1961, p. 6.

37 Ibid., p. 2.

qu'il sait, ce qu'il fait ou ce qu'il possède, aussi n'a-t-il plus de raison d'être. Il ne lui reste qu'à se contempler dans le miroir du néant auquel sa raison l'a conduit.

> On ne redoute plus le lendemain, lorsqu'on apprend à puiser à pleines mains dans le Vide, écrit Cioran. L'ennui opère des prodiges: il convertit la vacuité en substance, il est lui-même vide nourricier[38].

E.M. Cioran reste à coup sûr l'analyste le plus pénétrant du mal qui mine notre société. Fruit d'une lucidité vécue et volontaire, l'ennui est une "angoisse larvaire" non localisée, sans objet précis et sans remède[39]. C'est le "mal d'être[40]", une des formes du "bâillement universel[41]", qui fait de nous des "spectres, des héros lunaires de l'incuriosité[42]". "Mort-né de clairvoyance[43]", l'homme moderne ne peut ni ne doit échapper à son sort. Si l'ennui naît de la disparition de tous les mythes et de toutes les croyances, il n'en représente pas moins une victoire de l'esprit, une sorte de grandeur:

---

38 E.M. Cioran, Syllogismes de l'amertume, Paris, Gallimard, coll. "Les Essais", 1952, p. 69, souligné dans le texte.

39 E.M. Cioran, Précis de décomposition, p. 25-26.

40 Ibid., p. 38.

41 Ibid., p. 102.

42 Ibid., p. 193.

43 Ibid., p. 224.

> Quel plus grand renoncement que la foi? Il est vrai que sans elle on s'engage dans une infinité d'impasses. Mais tout en sachant que rien ne peut mener à rien, que l'univers n'est qu'un sous-produit de notre tristesse, pourquoi sacrifierions-nous ce plaisir de trébucher et de nous écraser la tête contre la terre et le ciel[44]?

L'ennui est à la fois un enfer et un devoir: "Devoir de la lucidité: arriver à un désespoir correct, et à une férocité olympienne[45]".

## 2. Définition de l'ennui: temps, mort, lucidité.

Ramené à sa cause la plus profonde et la plus élémentaire, l'ennui peut être défini comme la prise de conscience de la temporalité. Prisonnier de sa propre durée, l'homme se trouve condamné à vivre une existence aussi fragmentée et uniforme que le temps. Etre dans le temps, c'est être réduit à la contingence et donc exister en marge de sa propre conscience. La vie apparaît alors comme la somme d'une multitude d'instants à peine différenciés, dont la juxtaposition ne parvient pas à former un tout cohérent. Roquentin exprime bien ce sentiment lorsqu'il découvre que, dans la vie, il n'y a

---

44 Ibid., p. 19.

45 E.M. Cioran, Syllogismes de l'amertume, p. 37, souligné dans le texte.

pas d'aventure possible: "Je m'étais imaginé, dit-il, qu'à de certains moments ma vie pouvait prendre une qualité rare et précieuse[46]". L'aventure, ce serait de se sentir vivre dans l'absolu, hors du temps: "Le sentiment de l'aventure serait, tout simplement, celui de l'irréversibilité du temps[47]". L'ennui résulte de l'impossibilité de l'événement.

> Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel[48].

Si le temps abolit toute possibilité d'aventure, c'est qu'il nivelle le passé, le présent et le futur en un identique point mort, perpétuellement recommencé[49]. Chez les plus sensibles ou les plus lucides, la découverte de la mort, associée à celle du temps, paralyse toutes les énergies vitales et transforme l'amour de la vie même en dégoût ou en souffrance. Dans son Journal en miettes, Ionesco revient souvent sur la découverte douloureuse et décisive qui l'a jeté hors du paradis intemporel de l'enfance:

---

46 J.-P. Sartre, La Nausée, p. 55. V. Jankélévitch exprime la même idée, en des termes plus philosophiques, op. cit., p. 72 et 118.

47 Ibid., p. 78.

48 Ibid., p. 57.

49 Voir V. Jankélévitch, op. cit., p. 66.

> A quinze ans, seize, c'était fini, j'étais dans le temps, dans la fuite, et dans le fini. Le présent avait disparu, il n'y eut plus pour moi qu'un passé et qu'un demain, un demain déjà senti comme passé.
>
> J'essaye depuis, tous les jours, de m'accrocher à quelque chose de stable, j'essaye désespérément de retrouver un présent, de l'installer, de l'élargir. Je voyage pour retrouver un monde intact sur lequel le temps n'aurait pas de prise. (...) L'habitude polit le temps, on y glisse comme sur un parquet trop ciré. Un monde nouveau, un monde toujours nouveau, un monde de toujours, jeune pour toujours, c'est cela le paradis. La vitesse n'est pas seulement infernale, elle est l'enfer même, elle est l'accélération dans la chute. Il y a eu le présent, il y a eu le temps, il n'y a plus ni présent, ni temps, la progression géométrique de la chute nous a lancés dans du rien[50].

Aucune rupture n'est plus possible, aucune progression. L'ennui s'installe et l'homme connaît l'immobilité de la mort.

> (L'ennui), écrit Cioran, nous fait sentir un temps trop long, - inapte à nous dévoiler une fin. Détachés de tout objet, n'ayant rien à assimiler de l'extérieur, nous nous détruisons au ralenti, puisque le futur a cessé de nous donner une raison d'être.
>
> L'ennui nous révèle une éternité qui n'est pas le dépassement du temps, mais sa ruine; il est l'infini des âmes pourries faute de superstitions: un absolu plat où rien n'empêche plus les choses de tourner en rond à la recherche de leur propre chute.
>
> La vie se crée dans le délire et se défait dans l'ennui[51].

Néanmoins, tous les hommes ne sont pas capables d'un même degré d'abstraction. La lucidité amplifie la souffrance et réduit les possibilités d'évasion, mais elle n'est pas in-

---

50 E. Ionesco, Journal en miettes, Paris, Mercure de France, 1967, p. 15.

51 E.M. Cioran, Précis de décomposition, p. 25.

dispensable à la découverte de l'ennui[52]. D'où la multitude de formes qu'adopte le mal. Pour ceux qui demeurent rivés au niveau de l'instinct, il prend un caractère de nécessité biologique: avec le ralentissement de l'énergie vitale s'installent la monotonie et la stagnation. Rien n'est remis en question; le temps et la mort étant inéluctables, il suffit de "durer" sans s'interroger. La vie et la mort, la souffrance et la joie, le travail et le repos sont autant d'aspects, à peine diversifiés, d'une même résignation aveugle. Parfois l'homme s'interroge sur l'écart qui le sépare d'autrui, du monde et de lui-même. N'accusant que sa propre insuffisance ou les circonstances extérieures, il ne met pas en cause l'humanité ou l'univers. Il se contente alors de se replier sur lui-même, dans une interrogation stérile ou dans la délectation de sa propre futilité. Ce narcissisme, actif ou passif selon qu'il se déverse dans une activité superficielle ou qu'il se fuit dans le rêve et la nostalgie, mène au désespoir, au dégoût et à l'inertie.

---

52 Tel n'est pas l'avis de V. Jankélévitch, mais sa réflexion porte sur "l'ennui pur". Il écrit (op. cit., p. 87): "L'innocence serait donc la véritable prévention de l'ennui. Mais comment s'empêcher soi-même de prendre conscience? (...) Ainsi l'entendement, "grand chancelier de l'Analyse", précède partout l'ennui; il est "las de regarder l'ennui dans le métal cruel d'un miroir" (Mallarmé, Divagations, p. 118). On s'ennuie par excès d'intelligence, mais aussi par trop de vie intérieure; la pratique de l'introspection (...) et l'entretien avec soi développent une tristesse pénétrante qui n'est pas tellement due au monologue égoïste où ils nous confinent qu'à la détresse de la conscience en général".

Mais l'ennui ne trouve sa véritable expression qu'au moment où l'angoisse personnelle débouche sur une prise de position philosophique. Il est alors "le produit de la pensée réfléchie qui a sondé le fond des choses et rencontré le vide[53]". Le désespoir affectif est dépassé (sans jamais disparaître complètement) par un intellect d'autant plus exacerbé qu'il s'exerce sur le néant et cherche à "néantiser" l'univers. Il en résulte une inconcevable fatigue de l'âme, la fatigue de celui qui a tout vécu avant même de poser un geste. La certitude que tout est vain suscite la question la plus pernicieuse de toutes: "à quoi bon?".

> Je sais de mieux en mieux, moi, quelle est la raison de cet épuisement: c'est le doute, c'est l'éternelle question "à quoi bon" enracinée dans mon esprit depuis toujours, que je ne puis déloger. Ah, si l'"à quoi bon" n'avait germé dans mon âme, puis n'avait poussé, puis n'avait tout recouvert, n'avait étouffé les autres plantes, j'aurais été un autre, comme dit l'autre. C'est bien cette mauvaise herbe qui a absorbé l'eau destinée aux autres plantes favorables, qui les a empêchées de s'épanouir, qui s'est épanouie à leur place[54].

Source de fatigue et d'épuisement, l'ennui peut devenir la seule justification de l'homme clairvoyant: celui-ci se félicite de son abstentionisme et se drape dans un déses-

---

53 E. Tardieu, op. cit., p. 83.

54 E. Ionesco, op. cit., p. 38.

poir correct et implacable. L' "à quoi bon" s'oppose alors à "la tentation d'exister[55]".

> "A quoi bon?" - adage du Raté, d'un complaisant de la mort... Quel stimulant lorsqu'on commence à en subir la hantise! Car la mort, avant de trop nous y appesantir, nous enrichit, nos forces s'accroissent à son contact; puis, elle exerce sur nous son oeuvre de destruction. L'évidence de l'inutilité de tout effort, et cette sensation de cadavre futur s'érigeant déjà dans le présent, emplissant l'horizon du temps, finissent par engourdir nos idées, nos espoirs et nos muscles, de sorte que le surcroît d'élan suscité par la toute récente obsession, - se convertit - lorsque celle-ci s'est implantée irrévocablement dans l'esprit - en une stagnation de notre vitalité[56].

"L'ennui est donc bien une maladie du temps", comme le souligne si justement J. Pucelle[57], et il suffirait pour y remédier de faire coïncider la durée inerte du corps avec la durée atemporelle de la conscience. C'est-à-dire vivre chaque instant dans sa plénitude. Mais une telle attitude suppose un effort volontaire et un fonds de naïveté à jamais étranger à l'homme qui fait du doute son absolu. L'intelligence, coupée de ses racines vitales (biologiques et spirituelles), refuse de se poser et s'applique à amplifier, en la nommant, la distance qui la sépare du réel. L'ennui acquiert une force incoercible dès qu'il est de connivence avec l'intellect; il fait de celui-ci sa chose et le manie à son gré.

---

55 Titre d'un livre de Cioran.

56 E.M. Cioran, Précis de décomposition, p. 121.

57 J. Pucelle, Le Temps, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Initiation philosophique", 1959, p. 19.

> L'ennui, dit encore Cioran, déclasse l'esprit, le rend superficiel, décousu, le mine de l'intérieur et le disloque. (...) Le rien d'être qui me fut départi, il s'emploie à le ronger, et s'il m'en reste des bribes c'est qu'il lui faut quelque matière sur quoi agir... Néant en action, il saccage des cerveaux et les réduit à un amas de concepts fracturés. Point d'idée qu'il n'empêche de se relier à une autre, qu'il n'isole et ne broie, de sorte que l'activité de l'esprit se dégrade en une suite de moments discontinus. Des notions, des sentiments, des sensations en lambeaux, tel est l'effet de son passage[58].

L'émiettement de la durée corporelle se transmet à la durée de l'esprit. L'homme atteint alors le vide le plus total, un vide qui, au point ultime, cesse même d'être "nourricier"[59]. C'est ce que Cioran appelle la "chute hors du temps".

Selon lui, l'ennui expliquerait le destin historique de l'humanité[60]. L'ennui a d'abord exalté en l'homme sa soif de connaître; la science, de son côté, l'a précipité dans le temps, c'est-à-dire dans un ennui pire encore. Une fois entamé, le processus est irréversible. Talonné par la peur de l'ennui, l'homme a épuisé tour à tour ses ressources d'acti-

---

58 E.M. Cioran, La tentation d'exister, Paris, Gallimard, coll. "Les Essais", 1956, p. 102-3.

59 V. Jankélévitch définit cet état en des termes qui rappellent l'expérience de M. Ouine: "L'ennui, laissant à vif notre existence, nous découvre le point précis où Etre et Non-Etre s'identifient: Etre, parce que jamais notre durée n'a été plus spacieuse ni notre existence plus ample et plus volumineuse: et Non-Etre, parce que tout ce bouffi sonne creux" (op. cit., p. 115).

60 E.M. Cioran, La Chute dans le temps, Paris, Gallimard, coll. "Les Essais", 1964, p. 12-13; et Histoire et Utopie, Paris, Gallimard, coll. "Les Essais", 1960, p. 181-82.

vité et d'évasion (progrès, guerre, etc.). A l'extrême limite, il atteint une sorte d'éternité inversée où ne pèse même plus le sentiment de l'existence, de sorte que la peur de la mort elle-même n'a plus de sens:

> Pour avoir trop médit du temps, le temps se venge: il me met en position de quémandeur, il m'oblige à le regretter. Comment ai-je pu l'assimiler à l'enfer? L'enfer, c'est ce présent qui ne bouge pas, cette tension dans la monotonie, cette éternité renversée qui ne s'ouvre sur rien, même pas sur la mort, alors que le temps, qui coulait, qui se déroulait, offrait du moins la consolation d'une attente, fût-elle funèbre. Mais qu'attendre ici, à la limite inférieure de la chute, où il n'est nul moyen de choir davantage, où même l'espoir d'un autre abîme fait défaut[61]?

Dépossédé du temps, l'homme devient insensible à son propre destin,

> sans appui, en pleine irréalité ou en plein enfer. Ou dans les deux à la fois, dans l'ennui, cette nostalgie inassouvie du temps, cette impossibilité de le rattraper et de nous y insérer (...) Avoir perdu et l'éternité et le temps! L'ennui est la rumination de cette double perte[62].

Personne n'est allé aussi loin que Cioran dans la description de cette "mauvaise éternité" qui est l'aboutissement de l'ennui[63].

---

61 E.M. Cioran, La Chute dans le temps, p. 188-89.

62 Ibid., p. 193.

63 Ibid., p. 184, souligné dans le texte. Certaines pages de La Chute dans le temps semblent un commentaire de Monsieur Ouine; c'est pourquoi j'insiste sur cette analyse de l'ennui, qui rejoint les intuitions de Bernanos.

Aussi paradoxal que cela paraisse, l'ennui vécu, assumé et exalté conduit à une monotonie pire encore que celle de l'inconscience. Cioran, comme M. Ouine, connaît cette retombée de la conscience au niveau léthargique. Le sceptique ou le "douteur",

> ce mort-vivant, achève sa carrière par une défaite sans analogue dans aucune autre aventure intellectuelle. Furieux d'avoir recherché la singularité et de s'y être complu, il aspirera à l'effacement, à l'anonymat, et cela, paradoxe des plus déroutants, au moment même où il ne se sent plus aucune affinité avec rien ni personne[64].

L'ennui culmine dans une sorte de mysticisme à rebours, délivrance sans salut, enfer sans Dieu.

> Détaché de ses entreprises et de ses forfaits, il est arrivé à la délivrance, mais à une délivrance <u>sans salut</u>, prélude à l'expérience intégrale de la vacuité, dont il approche tout à fait lorsque, après avoir douté de ses doutes, il finit par douter de soi, par se déprécier et se haïr, par ne plus croire à sa mission de destructeur. Une fois rompu le dernier lien, celui qui le rattachait à soi, et faute duquel l'autodestruction même est impossible, il cherchera refuge dans la vacance primordiale, au plus intime de ses origines, avant ce tiraillement entre la matière et le germe qui se prolonge à travers la série des êtres, de l'insecte au plus harcelé des mammifères. Comme la vie ni la mort n'excite plus son esprit, il est moins réel que ces ombres dont il vient d'essuyer les reproches. Plus aucun sujet qui l'intrigue ou qu'il veuille élever à la dignité d'un problème, d'un fléau. Son incuriosité atteint à une telle ampleur qu'elle confine au dépouillement total, à un néant plus dénudé que celui dont les mystiques s'enorgueillissent ou se plaignent après leurs pérégrinations à travers le "désert" de la divinité[65].

---

64 <u>Ibid.</u>, p. 73.

65 <u>Ibid.</u>, p. 74-75, souligné dans le texte.

## CHAPITRE II

## L'ENNUI CHEZ BERNANOS

### 1. Expérience personnelle de l'ennui.

> Le démon de mon coeur
> s'appelle - A quoi bon?[1]

Bernanos s'est toujours défendu d'être un littérateur, un esthète ou un dilettante. Il écrit pour se délivrer de ses rêves et pour témoigner.

> Le métier littéraire ne me tente pas, avoue-t-il à Dom Besse, il m'est imposé. C'est le seul moyen qui m'est donné de m'exprimer, c'est-à-dire de vivre (...) En enterrant ma vocation on m'enterre avec elle et les idées dont je vis[2].

Derrière le romancier et le polémiste, on retrouve toujours l'homme, engagé à fond dans une activité qu'il a conçue, dès le départ et jusqu'à la fin, comme une vocation. "Une vocation d'écrivain, écrit-il en 1945, est souvent - ou plutôt parfois - l'autre aspect d'une vocation sacerdotale[3]". Son oeuvre et sa vie ne font qu'un, il l'a assez répété[4] pour nous

---

1 Cimetières, p. i.

2 Lettre à Dom Besse, (mai 1919), dans Corr. I, p. 162.

3 Lui-même, p. 149. Voir aussi la lettre à Amoroso Lima (13 mars 1940), dans Esprit, n° 170, août 1950, p. 202-203, et Français, p. 257.

4 Voir en particulier Anglais, p. 20; lettre à Amoroso Lima (1939), dans Esprit, n° 170, p. 190; Enfants, p. 208-210.

autoriser à chercher dans son existence la clé de son oeuvre. Or Bernanos ne se lasse pas d'affirmer que sa vie importe peu si elle n'est fidèle à "l'enfant qu('il) fu(t) et qui est à présent pour (lui) comme un aïeul[5]". Il écrit afin de se justifier aux yeux de l'enfant qu'il a été et de poursuivre avec lui un dialogue ininterrompu[6]. Source onirique de l'oeuvre[7], l'enfance demeure le point central autour duquel cristallisent les rêves et les aspirations de l'homme.

> Certes, ma vie est déjà pleine de morts. Mais le plus mort des morts est le petit garçon que je fus. Et pourtant, l'heure venue, c'est lui qui reprendra sa place à la tête de ma vie, rassemblera mes pauvres années jusqu'à la dernière, (...) entrera le premier dans la Maison du Père. Après tout, j'aurais le droit de parler en son nom. Mais justement, on ne parle pas au nom de l'enfance, il faudrait parler son langage. Et c'est ce langage oublié que je cherche de livre en livre, imbécile[8]!

C'est donc à cette enfance qu'il faut revenir pour découvrir et interpréter les thèmes directeurs de l'oeuvre bernanosienne.

---

5 Cimetières, p. 79.

6 Enfants, p. 195.

7 "Quant à mes livres, ce qu'ils ont de bon vient de très loin, de ma jeunesse, de mon enfance, des sources profondes de mon enfance", (La Croix-des-Ames, 1943, cité par Béguin, Lui-même, p. 150); et encore: "Dès que je prends la plume, ce qui se lève tout de suite en moi c'est mon enfance, mon enfance si ordinaire, qui ressemble à toutes les autres, et dont pourtant je tire tout ce que j'écris comme d'une source inépuisable de rêves" (Palma, janvier 1936, Ibid., p. 176). Voir aussi Bulletin, nº 39-40, p. 28.

8 Cimetières, p. iv-v.

Ce qui frappe chez l'auteur, dans les quelques témoignages que l'on connaît de cette période de sa vie, c'est la découverte précoce de la mort et la volonté de surmonter la terreur qu'elle lui inspire.

> Ce que je veux dire, en me disant revenu aux idées de ma première communion, c'est que je reconnais plus que jamais que la vie, même avec la gloire, qui est la plus belle chose humaine, est une chose vide et sans saveur quand on n'y mêle pas, toujours, absolument, Dieu. D'où il m'apparaît logiquement que pour être heureux, il faut vivre et mourir pour lui, aidant à ce que son règne arrive selon votre âge, selon votre position, vos moyens, votre fortune, vos goûts. Et ainsi je n'aurai plus peur de cette affreuse mort...[9]

Cette révélation brutale et déterminante coïncide en outre avec celle de la gratuité de la Foi.

> Qui m'a le premier appris que la Foi est un don de Dieu? Je l'ignore. Ma mère, sans doute. Il pouvait donc m'être retiré?... Dès ce moment, j'ai connu l'angoisse de la mort car après tant d'années, je ne puis séparer une angoisse de l'autre, la double épouvante s'est glissée par la même brèche dans mon coeur d'enfant[10].

Angoisse et foi, toute la spiritualité bernanosienne oscille entre ces deux pôles - à condition cependant de ne pas les considérer comme deux forces antagonistes. Bernanos a compris très tôt que la foi est la seule victoire sur la mort, la mort biologique d'abord, mais aussi et surtout celle de l'âme. L'angoisse physique, sans jamais disparaître ni même s'atténuer,

---

9 Lettre à l'abbé Lagrange, mars 1905, dans Oeuvres, p. 1727-28, (Corr. I, p. 76).

10 Cimetières, p. 239.

se double d'une autre terreur: celle de vivre dans un état voisin de la mort. La peur de la mort, sous toutes ses formes, constitue donc le fond même de la peur de l'ennui chez Bernanos. Déjà l'adolescent est d'autant plus sollicité par cette pensée qu'il est souvent immobilisé par la maladie: "je crains la mort, et par malheur (...) j'y pense toujours. La plus petite indisposition me semble le prélude de cette dernière maladie, dont j'ai si peur[11]". Il situe la vie dans la perspective de la mort "qui clôture tout". "Et quand on les compare avec elle, les vies les plus brillantes sont si tristes et vides!" écrit-il encore[12]. La tentation du dilettantisme[13], les crises de "bleu défraîchi[14]" et les "tentations du coeur[15]" ne font qu'aiguiser son besoin de voir clair en lui-même et de conférer à sa vie un sens afin de surmonter la terrible obsession. Mais il craint par-dessus tout de voir s'émousser ses forces d'amour et d'expansion[16]. La hantise de

---

11 Lettre à l'abbé Lagrange, mars 1905, dans Oeuvres, p. 1727, (Corr. I, p. 75).

12 Au même, 31 mai 1905, Ibid., p. 1729, (Corr. I, p. 79).

13 Au même, mars 1905, Ibid., p. 1727, (Corr. I, p. 75).

14 Au même, septembre 1905, Ibid., p. 1737, (Corr. I, p. 82.

15 Au même, 31 mai 1905, Ibid., p. 1729, (Corr. I, p. 78).

16 Au même, 10 décembre 1905, Ibid., p. 1734, (Corr. I, p. 86-87).

la mort se confond avec celle du vieillissement et de l'ennui[17]: "J'ai peur d'être flou et de me laisser endormir[18]". Le pire serait d'en arriver "à considérer la vie comme quelque chose dont il faut user avec parcimonie, pour soi et les siens, plutôt que de la jeter magnifiquement et de tout coeur dans la mêlée...[19]". Cette crainte, enfin, se conjugue avec l'aridité spirituelle.

> L'énergie me faisant défaut, je crois que le bon Dieu se retire de moi. Je n'ai plus le goût de prier, je suis envahi et comme noyé dans une tiédeur désolante, anémique et "douteuse"[20].

Les contradictions de l'adolescent, épris d'absolu et sollicité par la haine de soi, se retrouvent tout au long de sa vie, amplifiées et approfondies par la souffrance et la lucidité. Après une jeunesse tapageuse, l'expérience de la guerre oblige Bernanos à rentrer en lui-même. Il doit alors

---

17 Aussi est-il difficile, parfois, de distinguer chez lui l'angoisse de l'ennui, alors que le philosophe peut établir entre les deux états une distinction nette. Pour V. Jankélévitch, l'angoisse est une "tension stérile mais lancinante", la peur de l'instant et du devenir, donc de la mort; l'ennui, par contre, serait lié à "l'intervalle", donc à l'existence (L'Aventure, l'ennui, le sérieux, Paris, Aubier-Montaigne, 1963, p. 72).

18 Lettre à l'abbé Lagrange, 16 mai 1906, dans Oeuvres, p. 1737, (Corr. I, p. 91).

19 Au même, 31 mai 1906, Ibid., p. 1729, (Corr. I, p. 78).

20 Au même, 16 mai 1905, Ibid., p. 1737, (Corr. I, p. 91).

affronter, en lui et hors de lui, "l'immobilité du néant[21]", la boue, le brouillard, la médiocrité et la souffrance absurde. Il connaît le fond de la solitude. L'écoeurement physique chez lui semble aller de pair avec celui de l'âme[22]. Il lui faut lutter pour ne pas laisser son coeur et son âme dans la boue des tranchées.

> Ma résolution est prise cependant. Après quatre ans de solitude, de rumination, de vaine dispute intérieure, on n'a, voyez-vous, même plus la ressource d'être médiocre. La guerre a mis la sensibilité sur les genoux. Il n'y a plus moyen de s'en servir. Il faut un rétablissement de la volonté, qui, je le sens, mène loin. - Tout ou rien, voilà le mot d'ordre...[23]

Mais le plus dur est d'accepter de se voir en face sans se haïr, en dépit du silence de Dieu. Bernanos connaît, lui aussi, la tentation du désespoir:

> Les idées qui m'étaient plus chères, les sentiments les plus riches, sont comme vidés de leur substance. Je me cramponne, en noyé, à quelques livres. Va pour l'humilité, mais il y a tout de même un minimum de confiance en soi, qui est le ressort de la vie! Serai-je toujours, toujours, un serviteur inutile? Ce "Fiat", à prononcer, est plus dur que les autres[24].

---

21 Lettre à sa femme, (1917), dans Corr. I, p. 131.

22 Lettre à Dom Besse, (1917), Ibid., p. 121-22.

23 Au même, août 1918, Ibid., p. 146-47.

24 Au même, 3 septembre 1918, Ibid., p. 150.

L'expérience de la guerre le ramène donc à l'intuition fondamentale de sa première communion: la seule façon de donner un sens à la vie est d'y "mêler Dieu, absolument". De sentir sa propre impuissance ne fait qu'accroître cette certitude, qu'aucune souffrance ne parviendra jamais à ébranler. La guerre lui a permis, au contraire, de réagir contre la dispersion "effroyable" de sa vie passée, tout en mesurant l'abîme qui le sépare de son idéal.

> Puisque l'idée de Dieu va refoulant en moi, peu à peu, toutes les autres, disais-je, mettons-la d'un coup au centre de ma vie morale... (...) Je me faisais seulement illusion sur la valeur des matériaux que je pouvais mettre en oeuvre[25].

L'angoisse n'est pas apaisée, elle est plus intérieure et plus essentielle. Bernanos demeure l'homme du risque et du déchirement. "Impossible de vivre sans se déchirer. Rien à faire. J'ai essayé", écrit-il à Raymonde Laborde[26]. Toute sa vie, il a dû lutter contre de terribles crises, véritables agonies[27] où l'homme vivait d'avance sa propre mort[28]. Il

---

25 Ibid., loc. cit.

26 Lettre à Raymonde Laborde, 26 octobre 1927, dans L'Esprit des Lettres, Oullins, n° 3, mai-juin 1955, p. 23.

27 Voir le témoignage de Dom Paul Gordan, "Bernanos l'ami", dans Livres de France, 13ième année, n° 1, janvier 1962, p. 4.

28 Voir Max Milner, Georges Bernanos, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, p. 64, et G. Gaucher, Bernanos ou l'invincible espérance, Paris, Plon, coll. "La recherche de l'absolu", 1962, p. 52-53.

connaissait alors la tentation du désespoir, de la lucidité infernale et du dégoût[29]. "Depuis six semaines, écrit-il encore, ma vie est un haut-le-coeur. Je rends mon âme par morceaux[30]". Les témoignages abondent qui laissent deviner la profondeur d'une souffrance associée à la haine de soi et au silence de l'âme.

> Mon vieux, écoutez ça comme le cri d'un homme très malheureux, malheureux jusqu'à la limite de ses forces, écrit-il à un ami. Je ne crois plus en moi, (...) j'ai perdu la foi en moi comme on perd la foi tout court. Voilà. Je suis de raison et de coeur avec n'importe quel imbécile, pourvu qu'il pense ou qu'il écrive du mal de moi. Quelle drôle de chose! Je me trahis moi-même comme on trahit sa femme. Peut-être pourrais-je demander à Rome l'annulation de l'union ridicule contractée le 20 février 1888 par Georges Bernanos avec Bernanos Georges?... Mais ces procès ecclésiastiques coûtent si cher[31]?

Jusqu'à la fin, en dépit d'un effort de purification et d'acceptation, Bernanos subira l'assaut de crises mortelles qui l'entraînent au bord du vide. "Ce n'est plus maintenant la solitude qui m'entoure, c'est le vide, confie-t-il à André Rousseaux. Il me semble que rien ne me répond plus, ne me répondra plus jamais[32]". Le texte le plus douloureux et le plus lucide qu'il ait écrit sur la tentation du dégoût date

---

29 Lettre à Robert Vallery-Radot, 31 juillet 1925, dans Corr. I, p. 194.

30 Au même, (novembre 1926), Ibid., p. 281.

31 Au même, (mai 1933), Ibid., p. 475.

32 Lettre à André Rousseaux, janvier-février 1946, dans Cahiers du Rhône, p. 327.

de la fin de sa vie. On y sent pourtant, au coeur même de l'épuisement physique, moral et spirituel, la volonté inflexible de surmonter l'épreuve:

> Je connais moi aussi cette fatigue, cette fatigue morte, ce harassement, cet écoeurement, ce recueillement du dégoût au fond de l'âme, cette impureté, cette souillure (dont seule la pitié de Dieu doit m'absoudre. C'est la honte et le remords de cette fatigue qui pèse sur moi plus que la fatigue elle-même). La fatigue au-dehors comme au-dedans, l'immersion de la fatigue, le péché, le stigmate, la malédiction de la fatigue (la fatigue, cette agonie, cette participation à la honte universelle d'un univers manqué, à la trahison de l'homme envers l'univers) - une espèce de décoloration de l'être par les poisons. Le remords de toutes les fautes non rachetées, de la part non rachetée de toutes les fautes, celle de notre vie, mais aussi de toutes les vies déjà traversées, dont nous avons reçu l'écume au passage, qui ont sans cesse épaissi l'air que nous respirons, même en songe. Il n'y a sûrement de remède à cet encrassement que la prière, mais il encrasse aussi la prière[33].

La foi apporte une réponse à l'angoisse, mais elle la transforme et l'approfondit plus qu'elle ne la dissipe. La conscience doit connaître le désert aride de l'impuissance et de la solitude avant de déboucher sur une "nouvelle aurore". L'angoisse est, en définitive, la rançon d'une "famine enragée d'absolu[34]". L'authenticité de la foi justifie la violence de la tentation et la profondeur du gouffre, mais elle assure en même temps la persistance de la joie au fond de la douleur[35].

---

33 "Journal de ce temps", décembre 1946 - janvier 1947, dans Français..., p. 220-21.

34 Lettre à Robert Vallery-Radot, Corr. I, p. 202.

35 Dominique, p. 158.

Il ne faut toutefois pas voir en Bernanos un homme perpétuellement torturé et anxieux. Si, dans les moments creux, il parle de "la farce assidue de la vie[36]" et déclare qu'il n'est "évidemment pas fait pour la joie[37]", il ne peut se défendre d'aimer le "doux royaume de la terre". Son exubérance, son rire sonore et son immense capacité de tendresse révèlent un amour profond de la vie et des êtres:

> Ah! j'ignore si la vie m'aime, mais le bon Dieu m'a fait la grâce de bien aimer la vie, la vie que les imbéciles parcourent à toute vitesse, sans prendre le temps de la regarder, la vie pleine de secrets admirables qu'elle met à la disposition de tous, et que personne ne lui demande jamais[38].

La vie spirituelle de Bernanos constitue une espèce de dialectique qui s'engage entre les forces antagonistes de son âme: joie et angoisse, pitié et dégoût, révolte et acceptation. Mais si puissante que soit la séduction du désespoir, l'espérance finit toujours par dominer:

> Pour le moment, je n'ai pas de courage, écrit-il à Raymonde Laborde. Dieu veuille me rendre, au printemps, une espérance toute neuve. La mienne a déjà tellement servi qu'elle suffit tout juste à m'empêcher de mourir de mépris[39].

---

36 Lettre à Henri Massis, 9 octobre 1925, dans Corr. I, p. 197.

37 Au même, 12 février 1926, Ibid., p. 208.

38 Lettre à Raul Fernandez, 13 juillet 1942, citée par Béguin, Lui-même, p. 53.

39 Lettre du 29 janvier 1927, dans Corr. I, p. 300.

Dix ans plus tard, il reprend la même idée dans une autre lettre:

> Je suis vraiment seul. Et pas aussi malheureux qu'on pourrait le croire pourtant, à cause de cette faculté que je garde de mon enfance, d'espérer chaque matin je ne sais quoi. Cela s'affaiblit peu à peu jusqu'au soir, et alors le bon Dieu me fait la grâce de dormir[40].

A la fin de sa vie, il semble aborder enfin une étape lumineuse, faite de paix et d'acceptation. Il est retourné, une fois de plus, aux idées de sa première communion:

> Nous nous imaginons redouter notre mort et la fuir, quand nous voulons réellement cette mort comme Il a voulu la Sienne. De la même manière qu'Il se sacrifie sur chaque autel où se célèbre la messe, Il recommence à mourir dans chaque homme à l'agonie. (...) le péché nous fait vivre à la surface de nous-mêmes, nous ne rentrerons en nous que pour mourir, et c'est là qu'Il nous attend[41].

Son oeuvre, comme sa vie, est pour Bernanos une source inépuisable de contradictions. Il y a déversé ses obsessions et ses rêves, tout ce que son âme comportait de ténèbres et de lumière. Il n'est pas étonnant dès lors que le romancier des Béatitudes, de l'Espérance et de la Grâce, soit aussi un peintre lucide et implacable du mal: satanisme, médiocrité, débauche. Or toutes ces formes du mal se rejoignent dans

---

40 Lettre du 2 janvier 1937, dans Bulletin, n° 28-29, p. 24.

41 "Dernier agenda", Tunisie, 24 janvier 1948, dans Lui-même, p. 147.

l'ennui. Pour peu que l'on scrute l'âme de ses personnages, des plus misérables aux plus saints, on y décèle la question lancinante: "à quoi bon?" que Bernanos appelle le "démon de (son) coeur". Par là, le romancier du surnaturel rejoint et dépasse les auteurs contemporains. Il pénètre jusqu'au centre mystérieux du phénomène tout en lui conférant une dimension surnaturelle. Le remède qu'il propose au mal qui nous ronge repose sur une compréhension profonde et intime de ce mal. L'ennui n'est pas, chez lui, une notion abstraite mais une expérience vécue qu'il a su dépasser.

## 2. Ennui et perspective chrétienne.

> Le malheur de l'homme est la merveille de l'univers[42].
>
> D'autant qu'il n'y a pas de malheur des hommes, (...) il y a l'ennui. Personne n'a jamais partagé l'ennui de l'homme et néanmoins gardé son âme. L'ennui de l'homme vient à bout de tout, (...) il amollira la terre[43].

### Ennui et peur de la mort

On sait la place qu'occupe la mort dans la pensée de Bernanos et comment, par un effort constant d'ascèse et de

---

42 Cimetières, p. 280. Pour Bernanos, "l'essence de notre malheur est surnaturelle" (Ibid., p. 72).

43 Ouine, p. 1465.

purification, il en est arrivé à la transformer en acceptation et en plénitude. La mort, la vie et la foi sont à ses yeux une seule et même aventure. La foi donne un sens à la vie et, par conséquent, à la mort: telle est l'intuition qui a éclairé l'enfant Bernanos au moment de sa première communion. C'est à cette lumière que l'homme veut demeurer fidèle. Il y revient chaque fois que se réveille le démon de "l'à quoi bon?". L'enfant avait trouvé la seule réponse valable à l'angoisse mortelle. Il avait compris, en même temps, que la mort ne se limite pas au passage final mais qu'elle motive toutes les craintes et toutes les angoisses. Elle menace de transformer la vie en stagnation. En un sens, avoir peur de la mort, c'est être déjà mort puisque l'angoisse paralyse l'élan vital en supprimant la dimension de l'avenir. La mort s'insinue en nous à chaque moment, elle contamine et stérilise toutes les expériences.

Vivre, c'est donc apprendre à dominer la mort en la comprenant. "Pourquoi dit-on "avancer dans la vie"? C'est dans la mort qu'on avance, c'est notre mort que nous approfondissons sans cesse, ainsi qu'une oeuvre lente à venir[44]". Selon que l'on aura saisi, ou non, la véritable dimension de la mort, on parviendra, ou non, à surmonter la tentation de l'ennui.

---

44 Dans Sept, 5 juin 1936, cité par G. Gaucher, Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, Paris, Lettres modernes, 1967, (2e édition revue et augmentée), p. 7.

> Il y a toujours assez de raisons de mourir, bonnes ou mauvaises, on meurt très bien par désoeuvrement, par dégoût, mais vivre exige beaucoup de constance et d'amour[45].

> Il nous faut tous surmonter la vie. Mais la seule manière de surmonter la vie, c'est de l'aimer. Tous les péchés capitaux ensemble damnent moins d'hommes que l'Avarice et l'Ennui[46].

Dès que la mort n'apparaît plus comme un commencement mais comme le terme du temps humain, l'existence se limite à l'écoulement monotone et absurde de la durée; elle se dissout lentement en elle-même. Puisque "quand on est mort, tout est mort", la vie n'est que l'envers du néant final. C'est ainsi que la tristesse (ou l'ennui) s'installe au coeur de l'homme et transforme toute activité en dégoût:

> L'idée de la mort, dit la mairesse de Fenouille, c'est comme un mort, c'est point touchable. Mais ces gueux de vieux maintenant, ils en ont plein la bouche. Tant plus ils sont tristes, tant plus ils sont vicieux. (...) Je ne peux pas m'empêcher de les comparer à des bêtes, des bêtes qui n'ont pas la parole. Tout à fait ça: ils sont tristes comme des bêtes[47].

Au plan biologique en effet, la mort est l'aboutissement d'un long processus dont le vieillissement, la maladie, la misère et la léthargie sont les symptômes les plus probants - autant d'aspects d'une pétrification ou d'une dissolution qui entament, par delà le corps et avant lui le plus

---

45 Enfants, p. 132.

46 Sur l'album d'une jeune Brésilienne, dans Bulletin, n° 12-13, p. 4.

47 Ouine, p. 1511-12.

souvent, l'âme elle-même. La mort s'installe dans la vie, elle stérilise l'âme qu'elle emprisonne dans un temps uniforme et scellé. Seul le passé conserve une certaine valeur, toute négative cependant puisqu'il fixe l'homme dans un cadre aussi étroit qu'inaltérable. La vie, la mort et l'ennui deviennent interchangeables.

Mais la mort peut revêtir une tout autre signification si elle couronne une durée pleine et ouvre une perspective sur l'au-delà:

> Nos agonies portent le signe du remords: elles témoignent contre le passé, elle rompent ses liens, et, devançant le jugement ineffable, dénoncent à plein notre honte. (...) Mais la vie auguste du saint vient se jeter dans l'agonie comme dans un gouffre de lumière et de suavité[48].

Pour le saint, la mort marque également le terme de la durée horizontale, mais elle opère une rupture réelle et efficace. Plutôt que de sombrer dans le néant, l'être échappe au temps et s'apprête à commencer une vie nouvelle. C'est en ce sens que Bernanos parle de la mort comme de la "plus grande et merveilleuse aventure[49]". En ce sens aussi l'on peut dire de toute rupture (avec soi ou avec le passé) qu'elle est une aventure authentique au même titre que la mort.

La mort marque toujours un saut hors du temps, mais elle demeure essentiellement ambivalente. D'un cercle fermé,

---

48 Dominique, p. 165.

49 Vieux, p. 53.

on peut tomber dans le cercle plus rigoureux du néant, mais il se peut aussi qu'une mort "authentique" permette au contraire de se libérer d'un passé stérile pour renouer avec un passé vivant, celui de l'enfance. La mort place donc chaque homme devant un choix. Ce choix, conscient ou inconscient, s'impose tout au long de la vie puisque la mort sous-tend la durée compacte et uniforme de l'être temporel. Mais elle se fait sentir de façon toute particulière - chargée de valeur positive ou négative selon le cas - chaque fois qu'une "brèche" s'ouvre, chaque fois qu'une rupture (provoquée ou subie) remet tout en cause. Ainsi, par exemple, le vice, le crime, le rêve ou la folie sont autant de ruptures illusoires par lesquelles, en croyant se détacher de son passé, l'homme ne fait que poursuivre sa "fuite circulaire[50]" sans cesse rétrécie. La réconciliation avec l'enfance, par contre, permet d'ouvrir un horizon nouveau et de courir la "grande aventure" que Bernanos appelle tour à tour enfance, mort ou sainteté. La grisaille quotidienne recouvre alors une expérience intérieure riche et féconde, faite de plénitude et de joie.

---

50 Soleil, p. 287.

Ennui et aventure spirituelle

> Un désespoir avorté, une forme torpide du désespoir, qui est sans doute comme la fermentation d'un christianisme décomposé[51].

Les définitions de l'ennui sont relativement rares sous la plume de Bernanos. Vice cruel[52], péché irrémédiable[53], forme torpide du désespoir, l'ennui est toujours associé à l'idée d'enfer et de solitude. La cause en est imputable d'abord au fait que l'homme, coupé de ses racines surnaturelles, se trouve désormais incapable de comprendre sa nature et son destin:

> La disgrâce du monde moderne n'est pas de souffrir - qu'importe! - mais c'est de souffrir en vain. (...) Le monde moderne refuse de chercher en lui-même l'origine de ses malheurs. (...) S'ignorant si profondément lui-même, le monde moderne s'ennuie[54].

Pour Bernanos, en effet, le mystère de la Rédemption pourrait seul expliquer l'énigme de l'homme et le tirer de son incompréhensible solitude: "la question religieuse n'est pas seulement un problème à résoudre (...), c'est un drame, c'est le drame des drames, et il faut tôt ou tard entrer dedans[55]".

---

51 Journal, p. 1032.

52 Vieux, p. 92.

53 Bulletin, n° 12-13, p. 4.

54 Vieux, p. 124.

55 Anglais, p. 144.

Tout se joue mystérieusement à un niveau supérieur; l'homme doit compter avec une force toute-puissante et inexplicable: l'amour de Dieu pour ses créatures[56], car le drame de la création est un "drame de l'Amour[57]". Dès lors, la vie cesse de se confondre avec une durée uniforme, elle apparaît comme un risque perpétuel, une suite de ruptures dont chacune peut être brèche ou abîme. Dans cette optique, la mort marque le dépassement et non la fin du temps: elle est l'heure décisive de la confrontation avec Dieu. Chaque moment de l'existence y prépare et la préfigure. Aussi la réconciliation suprême, hors du temps, n'est-elle pas le privilège exclusif de la mort. Elle peut et doit se produire dans la vie. Comment en serait-il autrement puisque l'homme est le centre d'un combat acharné entre l'amour et la haine qui s'arrachent son âme[58]? Celui qui ramène la morale à une simple hygiène des sens et nie la réalité de Satan se condamne à ne jamais rien comprendre à sa vie intérieure et donc à vivre dans l'ennui. Car le mal n'est pas un mot ni une abstraction, c'est une force réelle et d'autant plus puissante qu'on tente d'en réduire la portée:

---

56 Journal, p. 1068.

57 Liberté?, p. 288.

58 Soleil, p. 257.

> Qui oserait nier que le mal ne soit organisé, un univers plus réel que celui que nous livrent nos sens, avec ses paysages sinistres, son ciel pâle, son froid soleil, ses cruels astres? Un royaume tout à la fois spirituel et charnel, d'une densité prodigieuse, d'un poids presque infini, auprès duquel les royaumes de la terre ressemblent à des figures ou des symboles[59].

Mais l'esprit se révolte devant une telle image:

> Il y a une conspiration contre le Mal, non pas pour le détruire, ah! non! - pour le déguiser, simplement. Si nous avons tant de répugnance à croire au diable - enfin, à l'esprit du Mal - c'est que nous n'osons pas croire que le Mal ait un esprit, une volonté, un dessein[60].

Refuser de faire "au mal sa part[61]", c'est aussi refuser de faire "au surnaturel sa part[62]" et laisser le royaume de Satan s'étendre sous le couvert plus rassurant de la médiocrité, de la tristesse et de l'ennui. L'immoralisme est donc à la source de l'ennui: il mutile la vie de sa dimension transcendante et la réduit ainsi à une aventure absurde, qui tourne en rond et s'abolit elle-même dans le vertige et le dégoût. L'homme habite alors un monde froid et sans amour: "Si vous voulez aimer, dit le curé d'Ambricourt à la comtesse, ne vous mettez pas hors de l'amour[63]". L'ennui pourrait fort

---

59 Cimetières, p. 81.

60 Vieux, p. 40.

61 Ouine, p. 1504.

62 Ibid., p. 1525.

63 Journal, p. 1158.

bien se définir comme l'absence d'amour. Que cette absence soit causée par l'ignorance, la misère, la médiocrité ou le refus, elle aboutit toujours à une forme plus ou moins irrémédiable du même mal. L'ennui, quand il est motivé par un refus conscient et volontaire, constitue le péché par excellence, le seul pour lequel il n'y ait point de rémission, synonyme de froid et d'enfer.

> L'enfer, madame, dit encore le curé d'Ambricourt, c'est de ne plus aimer. Ne plus aimer, cela sonne à vos oreilles ainsi qu'une expression familière. Ne plus aimer signifie pour un homme vivant aimer moins, ou aimer ailleurs. Et si cette faculté qui nous paraît inséparable de notre être, notre être même (...) pouvait disparaître, pourtant? Ne plus aimer, ne plus comprendre, vivre quand même, ô prodige! (...) Le malheur, l'inconcevable malheur de ces pierres embrasées qui furent des hommes, c'est qu'elles n'ont plus rien à partager[64].

Désespoir étale, vide, haine de soi et des autres, l'ennui (ou l'enfer) est le partage de ceux qui n'ont plus rien à donner, qui ne désirent plus rien, qui ne se désirent même plus. Ils vivent dans cette "paix terrible des âmes refusées, qui est la forme la plus atroce, la plus incurable, la moins humaine, du désespoir[65]".

---

64 Ibid., p. 1157.

65 Ibid., p. 1160.

### 3. Bernanos juge de la tristesse contemporaine.

> La tristesse est le plus grand vice du monde moderne, le monde moderne est triste, c'est pourquoi d'ailleurs il s'agite tant. La tristesse n'est pas chrétienne. Les chrétiens tristes sont des imposteurs. (...) Les fausses grandeurs qui menacent aujourd'hui l'Europe sont tristes, avides et tristes, tristes comme des bêtes affamées, tristes jusque dans les manifestations colossales de leur ivresse collective, tristes et cruelles comme Satan[66].

Bernanos ne conçoit pas la société comme un simple agrégat d'individus mais comme un organisme vivant engagé dans une aventure spirituelle. Le christianisme "lui a donné une âme, une âme à perdre ou à sauver[67]". Chaque homme fait partie de ce grand corps et participe à son salut ou à sa perte. La société, de son côté, est responsable de l'homme qu'elle fabrique. Il importe donc de connaître le jugement de Bernanos sur la société contemporaine avant d'aborder l'univers romanesque.

Le polémiste ne se lasse pas de dénoncer la tristesse du monde moderne, ce monde de "vieux" qui a renié l'enfance

---

66 Interview, Juiz de Fora, 10 février 1939, dans Bulletin, n° 22, p. 10.

67 Journal, p. 1066.

et perdu le sens de l'honneur et du risque. Tristesse et ennui sont des mots interchangeables sous la plume de Bernanos: les mêmes termes et les mêmes images caractérisent l'un et l'autre. Ce sont des vices cruels qui assaillent l'homme de l'intérieur et de l'extérieur comme une poussière insidieuse. Ils corrompent jusqu'à l'air que l'on respire:

> Solitude de l'homme moderne. Quiconque reste insensible à cette tristesse presque indéfinissable, peut-être plus physique que morale - ce goût de suie que nous prenons volontiers pour l'odeur des villes mais qui gagne peu à peu, mystérieusement, de colline en colline, jusqu'à nos plus secrets hameaux, doit se résigner à ne rien comprendre à son temps, c'est-à-dire à passer tour à tour d'un optimisme imbécile au pessimisme le plus noir[68].

Préoccupé de "comprendre pour aimer[69]", c'est-à-dire pour demeurer libre et échapper, partiellement du moins, à la contagion, Bernanos s'interroge sur le sens de cette tristesse envahissante. C'est ce qui explique le caractère à la fois désespéré et stimulant de sa campagne solitaire pour l'honneur et la liberté. Avec la lucidité prophétique qui le caractérise, il anticipe sur l'avenir, prévoyant avec effroi l'issue fatale vers laquelle se dirige la civilisation occidentale. Il refuse le "paradis de Robots" que promet une société déchristianisée.

---

68 Vieux, p. 273.

69 Bulletin, n° 48, p. 1.

Christianisme décomposé

En supprimant la notion de Dieu, l'homme moderne a sapé les bases d'un édifice séculaire dont il n'a gardé que l'armature désormais absurde. Car on n'a pas remplacé Dieu par un autre idéal:

> Affranchir l'intelligence ne fut en effet qu'un jeu d'enfant: cent années de propagande ingénieuse y ont suffi. Plus de Dieu. Seulement la brusque défaillance du Spirituel semble avoir dégagé brusquement, rendu libres de prodigieuses forces d'espérance, momentanément sans objet[70].

Par ignorance ou par orgueil, l'homme moderne refuse de faire "au surnaturel sa part": il déverse ses forces intérieures dans des activités illusoires. Il croit vivre alors qu'il se fuit lui-même avant d'être l'artisan de sa propre destruction:

> L'homme moderne est un angoissé. L'angoisse s'est substituée à la foi. Tous ces gens-là se disent réalistes, pratiques, matérialistes, enragés à conquérir les biens de ce monde. Nous sommes très loin de soupçonner la nature du mal qui les ronge, car nous n'observons que leur activité délirante, sans penser qu'elle est précisément la forme dégradée, avilie, de leur angoisse métaphysique. Ils ont l'air de courir après la fortune, mais ce n'est pas après la fortune qu'ils courent: c'est eux-mêmes qu'ils fuient[71].

Pour l'instant, l'homme n'éprouve que la fatigue et la tristesse qu'il nomme ennui sans y reconnaître le visage du désespoir:

---

70 Peur, p. 432-33.

71 Liberté?, p. 176.

> Parce que le mot désespoir en impose, nous croyons volontiers que le désespoir est le fait de certaines âmes orgueilleuses, exceptionnelles. Nous avons beaucoup de mal à nous représenter le désespoir d'êtres que leur égoïsme sommaire, leur indifférence à toute angoisse métaphysique, paraissent devoir préserver d'un tel mal. Oh! Sans doute, ils n'ont pas conscience de leur malheur, ils ne savent pas qu'ils sont vides, de ce vide affreux, ils n'accusent que l'ennui et l'ennui ne saurait avoir pour eux d'autre remède qu'une activité sans frein favorisée par les machines, l'accélération du rythme de la vie quotidienne, obtenue aux dépens de ce peu qui leur reste d'une vie intérieure dans laquelle ils trouveraient seulement leur salut[72].

Or, justement parce qu'il ne peut nommer le malaise qui l'étreint, l'homme moderne se trouve désarmé et impuissant face à la catastrophe qu'il se prépare. On ne laisse pas impunément inemployées les forces supérieures de l'âme: livrées à elles-mêmes et dépourvues de signification, elles se corrompent, envahissent sournoisement le monde et l'entraînent à sa perte. C'est ce que le curé de Fenouille explique au médecin du village:

> Ce village, et beaucoup de villages qui lui ressemblent, (...) tous ces villages jadis chrétiens, lorsqu'ils commenceront à flamber - oui - vous en verrez sortir toutes sortes de bêtes dont les hommes ont depuis longtemps oublié le nom, à supposer qu'on leur en ait jamais donné un.
> (...)

---

72 Français..., passage biffé du manuscrit, p. 362, note 3 de la page 203.

> Oui, monsieur, l'heure vient (peut-être est-elle déjà venue?) où le désir qu'on croit avoir muré au fond de la conscience et qui y a perdu jusqu'à son nom va faire éclater son sépulcre. Et, si toute autre issue lui est fermée, il en trouvera une dans la chair et le sang - oui, monsieur - vous le verrez paraître sous des formes inattendues et, j'ose le dire, hideuses, horribles. Il empoisonnera les intelligences, il pervertira les instincts et... qui sait? pourquoi le corps, notre misérable corps sans défense, ne paierait-il pas une fois de plus la rançon de l'â... de l'autre? une nouvelle rançon[73]?

Le monde moderne est en proie à un désespoir sans but et "obsédé par l'idée de suicide[74]".

> Les massacres qui se préparent un peu partout en Europe risquent de n'avoir pas de fin, parce qu'ils n'ont pas de but. Ce sont des manifestations du désespoir. (...) On ne se battra pas pour une foi, mais par rage de l'avoir perdue, d'avoir perdu toute noble raison de vivre, et dans le frénétique espoir d'anéantir, avec l'adversaire, le principe même du mal dont on aura oublié la cause[75].

Pour échapper à la catastrophe, on se ferme les yeux et l'on multiplie les activités afin de remplir le vide que révélerait le moindre silence:

---

73 Ouine, p. 1508 et 1509-10. Bernanos exprime la même idée dans une lettre à un ami (1925-1926), Corr. I, p. 230-31.

74 Cimetières, p. 272.

75 "Journal de la guerre d'Espagne", 18 janvier 1937, dans Bulletin, n° 28-29, p. 27.

> Que fuyez-vous donc ainsi, imbéciles? Hélas! c'est vous que vous fuyez, vous-mêmes - chacun de vous se fuit soi-même, comme s'il espérait courir assez vite pour sortir enfin de sa gaine de peau... On ne comprend absolument rien à la civilisation moderne si l'on n'admet pas d'abord qu'elle est une conspiration universelle contre toute espèce de vie intérieure. Hélas! la liberté n'est pourtant qu'en vous, imbéciles[76]!

La course à l'argent[77], la rage de la guerre[78], l'idolâtrie du progrès et de la machine[79], tout cela est l'envers de la déception des peuples qui "passent tour à tour d'une activité sans mesure à la morne anxiété, du "pourquoi pas" des mégalomanes à l'"à quoi bon?" de tous les désespérés[80]".

Paradis de Robots

Parallèlement à une activité superficielle se développe une mentalité de l'abdication et de la passivité.

> Si l'on me demande quel est le symptôme le plus général de cette anémie spirituelle, je répondrai certainement: l'indifférence à la vérité et au mensonge[81].

---

76 Robots, p. 138.

77 Liberté?, p. 200.

78 Peur, p. 437.

79 C'est le thème central de La France contre les robots.

80 Vieux, p. 121.

81 Liberté?, p. 142.

> A beaucoup de gens, cette indifférence à la vérité et au mensonge paraît plus comique que tragique. Moi, je la trouve tragique. Elle implique une affreuse disponibilité non pas seulement de l'esprit, mais de la personne tout entière, et même de la personne physique. Qui s'ouvre indifféremment au vrai comme au faux est mûr pour n'importe quelle tyrannie[82].

L'homme refuse le droit et le devoir de penser. Il se décharge de "cet effort indispensable" sur "des organisations de propagande[83]" qui décideront à sa place "du bien ou du mal[84]". C'est ainsi que, à son insu et par sa faute, en qualifiant sa propre lâcheté de "sagesse", l'homme moderne aliène sa liberté jusqu'à en perdre le besoin[85]. De telle sorte que le règne de la sécurité collective, refuge des "vieux", prépare l'avènement d'une société déshumanisée[86].

Bernanos est impitoyable pour ceux qu'il appelle les "vieux". Les vieux, ce sont les hommes tristes et prudents, paralysés par une peur panique du moindre engagement. Ils sont déjà installés dans l'immobilité de la mort.

---

82 Ibid., p. 143.

83 Croix, p. 202.

84 Ibid., p. 210.

85 Liberté?, p. 178.

86 Robots, p. 174 et p. 192-93.

> La prudence des imbéciles est de tout ménager, parce que, à l'exemple de certains organismes marins élémentaires, ils ne peuvent subsister que dans les eaux calmes; le moindre remous les détruit. (...) nous sacrifierons peut-être un jour le génie créateur de l'homme à ce conservatisme que les doctrinaires peuvent bien essayer de justifier par des formules pompeuses, mais qui n'est précisément chez les imbéciles qu'un simple réflexe de l'instinct de conservation[87].

Rien de plus révélateur que leur attitude à l'égard de l'enfance. Ils en ont peur comme d'une maladie chronique menaçant leur équilibre léthargique[88]. Car l'enfance, seule part vraie de l'homme, entretient l'esprit de liberté, c'est-à-dire le sens du risque et de l'honneur.

> N'était ce doux scandale de l'enfance, l'avarice et la ruse eussent, en un siècle ou deux, tari la terre[89].

> Si vous aviez pris l'enfance, comme la croyance elle-même, pour une rêverie, une illusion, et que, l'illusion dissipée comme la fumée d'une explosion, vous découvriez un jour que l'homme n'est plus, n'existe plus, que vous avez rempli le monde de robots vivant sur un petit bout d'âme atrophiée, de robots aux coeurs d'insecte, plus laborieux et plus féroces que les fourmis[90].

La vieillesse, par contre, est l'antithèse de l'espérance et de la joie. Elle est le ver qui ronge le coeur de l'homme, étendant son empire à la société entière. Un monde qui re-

---

87 Anglais, p. 64-65.

88 Cimetières, p. 228.

89 Jeanne, p. 11.

90 Français..., p. 156.

pose sur la prudence et la peur parce qu'il a renié l'enfance est un monde qui se survit à lui-même et qui ne tardera pas à se décomposer.

> Anglais! Anglais! nous avons tous péché contre l'enfance, nous avons fait un monde cupide et féroce, sec et froid, où le génie de l'enfance ne peut donner sa fleur ni son fruit, un monde où l'enfance est stérile et la vieillesse monstrueusement active et féconde. Anglais! Anglais! ne souriez pas de notre malheur: pour être plus indigne et plus honteux, il n'en risque pas moins d'être un jour celui de l'humanité entière, le châtiment universel d'une faute commune[91].

Or ce monde froid et vide, sans passion et sans folie, a été édifié par les "lâches en esprit" qui se complaisent dans une "abjecte sécurité intérieure". Leur vie s'est tellement anémiée qu'ils n'ont même plus la force d'accomplir le mal:

> L'humanité veut toujours le mal, mais elle réussit de moins en moins à l'étreindre, elle n'en fait le plus souvent que les gesticulations et les grimaces, même quand ces grimaces sont celles d'un visage barbouillé de sang et que ces gesticulations sont mortelles. Car pour l'homme moderne épuisé nerveusement le mal n'est pas une révolte mais une fuite, une manière de se distraire - distrahere - de fiche le camp hors de lui-même, de se dépouiller de sa personne, hélas! comme un serpent de sa peau, c'est pourquoi, d'ailleurs, il ne saurait de moins en moins le faire sans l'aide de la machine ou des stupéfiants.
>
> Le monde moderne n'aura bientôt plus assez de réserves spirituelles pour commettre réellement le mal[92].

---

91 Anglais, p. 38.

92 Lettre à Samedi-Soir, 1947, dans Bulletin, n° 7-8, p. 4.

La médiocrité se répand partout, au point de devenir la nouvelle définition de l'homme. L'"imbécile" mène le monde et l'entraîne à sa propre destruction en l'enfonçant chaque jour un peu plus dans l'indifférence et l'ennui:

> Obéissance et irresponsabilité, voilà deux Mots Magiques qui ouvriront demain le Paradis de la Civilisation des Machines[93].

L'homme aliène sa liberté contre la sécurité d'un paradis mécanique fabriqué par un Etat tout-puissant et anonyme.

> L'Etat Païen est ressuscité!... (...) Cela signifie qu'un nombre sans cesse croissant d'hommes refusent la part héroïque de la vie, refusent de parier, avec Pascal, pour les valeurs éternelles. (...) Dès que les hommes ont décidé ainsi de mettre en commun leur médiocrité, l'Etat païen est conçu et il ne cessera plus de grandir. Les hommes deviendront de plus en plus médiocres, et l'Etat de plus en plus puissant. A un certain degré de perfection dans la médiocrité, l'uniformité, la discipline grégaire, ils auront perdu leur dignité d'hommes, et l'Etat sera Dieu[94].

L'abdication de l'homme se solde par l'idolâtrie de la machine qui, tel un monstre, l'absorbe et le remplace:

---

93 Robots, p. 219.

94 Anglais, p. 184.

> Le danger n'est pas dans la multiplication des machines, mais dans le nombre sans cesse croissant d'hommes habitués, dès leur enfance, à ne désirer que ce que les machines peuvent donner. Le danger n'est pas que les machines fassent de vous des esclaves, mais qu'on restreigne indéfiniment votre liberté au nom des machines, de l'entretien, du fonctionnement, du perfectionnement de l'universelle machinerie. Le danger n'est pas que vous finissiez par adorer les machines, mais que vous suiviez aveuglément la collectivité - dictateur, Etat ou parti - qui possède les machines, dispose des machines, vous donne ou vous refuse la production des machines. Non, le danger n'est pas dans les machines, car il n'y a d'autre danger pour l'homme que l'homme même. Le danger est dans l'homme que cette civilisation s'efforce en ce moment de former[95].

Tel est le cycle infernal: l'homme a rompu avec un passé qu'il ne pouvait plus comprendre et dont les valeurs risquaient de lui révéler son néant. Par désespoir et par volonté d'aveuglement, il s'est lancé dans une course éperdue, pour trouver au bout de sa route un désespoir plus irrémédiable que ce qu'il avait fui. La vie intérieure, anémiée d'autant, ne se manifeste plus que par la tristesse et le désir effréné de se fuir à tout prix.

> Cet aspect démentiel de l'histoire contemporaine hante évidemment tout le monde puisque le principe de cette folie, hélas! est en chacun de nous. L'espèce de panique provoquée et entretenue par l'Absurde ressemblerait plutôt à la stupeur, à la stupeur de l'animal fasciné. A cette forme torpide d'angoisse, à cette anémie pernicieuse de l'âme, l'ancienne idéologie du Progrès, du bon Progrès, du Progrès bon comme le bon Dieu, n'apporterait qu'un poison de plus[96].

---

95 Croix, p. 474.

96 Liberté?, p. 216.

L'ennui moderne est, en définitive, l'aboutissement d'un processus de désincarnation, au sens le plus fort du terme:

> N'importe! J'affirme une fois de plus que l'avilissement de l'homme se marque à ce signe que les idées ne sont plus pour lui que des formules abstraites et conventionnelles, une espèce d'algèbre, comme si le Verbe ne se faisait plus chair, comme si l'Humanité reprenait, en sens inverse, le chemin de l'Incarnation[97].

4. Bernanos et l'ennui: problèmes d'interprétation.

La notion d'ennui s'accorde mal avec une vision chrétienne de l'univers. Celui qui opte en faveur de la foi et de l'aventure surnaturelle découvrira nécessairement dans l'ennui la forme la plus irrémédiable du désespoir. Telle semble bien être la position de Bernanos, chaque fois du moins qu'il s'exprime clairement sur le sujet. C'est en ce sens que l'on peut interpréter sa lutte véhémente contre un monde déchristianisé qui s'enlise dans la sécurité et l'indifférence. Néanmoins, le sens du mystère, qui va de pair avec son optique chrétienne, l'oblige à nuancer ses jugements. En effet, le mystère de la Grâce et celui de la Communion des saints confèrent une dimension nouvelle à toutes les attitudes, si négatives ou passives qu'elles paraissent. Dans le cercle infernal, une brèche insondable demeure toujours ouverte. Aussi le romancier parviendra-t-il mieux que le polémiste à

---

97 Robots, p. 167.

faire sentir l'ambiguïté de la vie morale. L'expression romanesque lui permettra d'évoquer, dans une sorte de vision onirique, un univers pourrissant où se débattent et s'enfoncent des hommes qui ignorent, refusent ou vivent l'aventure surnaturelle. Cependant, Bernanos respecte l'autonomie et la liberté de ses personnages. S'il cède parfois à la tentation de commenter ou de juger certaines de leurs attitudes, s'il semble les connaître mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes, il refuse de les classer une fois pour toutes. Leur destin lui échappe finalement.

Aussi peut-on dire que Bernanos aborde le thème de l'ennui de deux points de vue distincts. De façon objective d'abord, tel que l'ennui est vécu dans un monde déchristianisé, "sous le soleil de Satan"; mais aussi dans une perspective surnaturelle, sous le signe de la Grâce. Cette dualité constante, et souvent inextricable, est la cause de l'ambiguïté que l'on peut déceler dans sa conception de l'ennui. C'est ici que le romancier dépasse le polémiste, car il peut laisser à tel ou tel personnage la liberté d'aller au bout de la lucidité, de la révolte ou de la médiocrité, tout en le situant dans un univers où le temps est dépassé grâce à un jeu de correspondances mystérieuses. Les mérites comme les fautes y sont interchangeables, les générations elles-mêmes s'imbriquent les unes dans les autres.

L'ennui prend donc une forme et une valeur différentes selon qu'il apparaît à travers l'évocation onirique du monde du mal ou qu'il est expliqué par l'auteur. Dans l'un et l'autre cas cependant, la conception bernanosienne de l'ennui passe par le prisme du christianisme et demeure irréductible à celle du pur philosophe. Si l'on adopte un point de vue strictement humain en effet, l'ennui ne peut être qu'une carence individuelle ou de nature: le mal des êtres vulgaires, trop enlisés dans le matériel pour s'élever aux choses de l'esprit, ou au contraire "l'alpha et l'omega, l'origine et la fin des destinées individuelles[98]". Les plus audacieux et les plus lucides cherchent dans l'exercice de l'intellect la cause de l'ennui et son seul remède, puisque la lucidité, même désespérée, demeure à leurs yeux l'unique supériorité de l'homme sur son destin.

Chez Bernanos, la question est plus complexe. En un sens, l'ennui larvaire, purement passif, est le plus irrémédiable de tous; la moindre parcelle de vie intérieure, fût-elle de défi ou de révolte, vaut mieux que le sommeil de l'âme. Mais les médiocres et les misérables ne sont que les victimes - faibles et inconscientes - d'une maladie qui les dépasse. Ils participent à la mort de toute une société sans être engagés dans le combat: d'autres le livrent pour eux.

---

98 V. Jankélévitch, op. cit., p. 113.

Ceux-ci, que nous plaçons sous le signe de l'orgueil luciférien, refusent la monotonie et la platitude. Leur ennui est mesuré et conscient. Mais en raison même de leur lucidité et de leur force, ils sont responsables; la dignité que révèle leur défi ne les empêche pas de retomber dans un enfer plus froid que celui des médiocres.

Si l'on se place maintenant à l'intérieur du phénomène, on se heurte à la même ambivalence. L'ennui n'est-il pas, au dire d'un des premiers personnages de Bernanos, la seule façon de sentir son âme endormie par la débauche[99]? Il s'agit donc d'un mal métaphysique qui témoigne d'une nostalgie vague et inguérissable. C'est pourquoi rien ne permet de le chasser. La débauche, l'ambition, le travail ou la création littéraire n'ont aucune prise sur un mal qui n'est pas de leur nature. L'ennui apparaît alors comme le dernier refuge du surnaturel dans un monde privé de transcendance. En ce sens il revêt, même chez les médiocres, une valeur positive: il est le miroir où l'homme se voit nu. Mais un miroir trouble, entaché le plus souvent de mensonge et d'illusion. D'autre part, l'ennui exerce également son emprise sur les âmes fortes. Il s'appelle alors le désespoir (qui, pour Bernanos, est le pire des péchés) et aboutit à une paix étale, éternellement scellée. Il joue en même temps un rôle tout opposé:

---

99 Ombres, p. 48.

il est une "brèche" ouverte sur un au-delà. L'ennui pousse Cénabre à livrer son secret à Chantal, il suscite chez Simone et même chez M. Ouine le besoin d'une nouvelle enfance.

Intégré au mystère de la grâce, le problème de l'ennui revêt des proportions inattendues. Il n'est jamais purement positif ou négatif, il se situe à la limite de l'être et du néant et participe de l'un ou de l'autre. La fuite, la révolte ou le défi absolu que lui opposent ses victimes manifestent en définitive une aspiration vers autre chose. L'ennui marque à la fois le point de départ d'une telle recherche et son aboutissement après l'échec. Aussi ne correspond-il ni au sommeil de l'âme ni au désespoir de ceux qui ne désirent rien. Il prend toute son ampleur chez ceux qui ont entendu l'appel - "vocatus". Les saints comme les héros du mal traversent un désert aride. Mais alors que ceux-ci détournent vers l'intellect l'appel à la supra-conscience et découvrent un vide glacial, le saint a compris que l'appel exige une participation amoureuse à l'agonie totale; sa nuit débouche sur un autre vide qui est plénitude et feu.

# DEUXIEME PARTIE

## L'UNIVERS ROMANESQUE ET L'ENNUI CHEZ BERNANOS

# L'UNIVERS ROMANESQUE ET L'ENNUI CHEZ BERNANOS

Vous voulez une formule,
moi je veux vous faire rêver[1].

Bernanos est d'abord un romancier, "c'est-à-dire un homme qui vit ses rêves, ou les revit sans le savoir[2]". Chez lui, la vision intérieure commande l'acte créateur. Loin d'obéir à des "intentions", il avance dans les ténèbres, "guidé par une espèce d'instinct analogue à celui de l'orientation chez les oiseaux[3]". Le romancier doit lutter avec les mots et les images pour traduire le mouvement essentiel de l'âme. Il lui faut se déchirer[4] et courir le risque d'aller jusqu'au bout de lui-même. Son oeuvre doit être "le miroir de (sa) vie la plus secrète - la vraie[5]". Il a conscience de vivre par l'écriture une aventure difficile et exaltante.

---

1 Robots, édition critique d'A. Béguin, Club Français du Livre, 1955, p. 192, (note en marge du manuscrit).

2 Lettre à C.-E. Magny, 15 septembre 1946, dans Oeuvres, p. 1857.

3 Ibid., loc. cit.

4 Voir la lettre à Raymonde Laborde, 26 octobre 1927, dans L'Esprit des Lettres, Oullins, n° 3, mai-juin 1955; Cimetières, p. ii-iii, ainsi que les extraits de lettres cités par Béguin dans Lui-même, p. 149-178.

5 Lettre à Robert Vallery-Radot, 2 mai 1925, dans Corr. I, p. 190.

> (...) j'ai écrit mon unique roman comme on court une aventure, au jour le jour. Chaque chapitre est pour moi ainsi qu'une auberge où j'ai bu, mangé et dormi, avec des fortunes diverses, de bonnes ou de mauvaises surprises, bref tout l'imprévu d'un voyage, à travers ma conscience - une conscience qui ressemble à toutes les consciences[6].

Le devoir de l'artiste est de traduire et de communiquer une expérience intérieure. "Et ce que nous laissons de nous à l'avenir, notre oeuvre, n'est que la tragique et sanglante histoire de nos déceptions successives, patiemment surmontées[7]". Le métier littéraire, en effet, n'est pas un jeu d'esthète ni un divertissement d'intellectuel. "L'art ne m'empêche pas de dormir, écrit-il. Si j'en ai un, je voudrais qu'il ne m'ait jamais servi qu'à toucher plus directement les coeurs. L'art, c'est de parler aux âmes[8]". Il ne suffit pas, néanmoins, de laisser libre cours à l'inspiration, faisant fi du travail et de la composition. Rien n'est plus difficile que d'incarner de façon concrète et intelligible une vision intuitive.

> Mais un roman est impitoyable, écrit Bernanos à un ami écrivain. Le moindre écart, la moindre tentative d'esquiver la difficulté, y est punie aussitôt sévèrement (...)

---

6 Vieux, p. 27.

7 Lettre à Cecil Michaelis, 17 octobre 1937, citée par G. Gaucher, Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, Paris, Lettres Modernes, 1967, p. 137. Voir aussi "Journal de ce temps" (décembre 1946-janvier 1947), Français..., p. 217-18.

8 Lettre à Sir Geoffry Knox, mai 1941, dans Bulletin, n° 23, p. 3. Voir aussi la lettre à Raymonde Laborde, (16 août 1926), dans Corr. I, p. 250.

> (...) J'ai connu des détresses pareilles avant que je me fusse résigné à travailler jour après jour, ligne après ligne, dans une perpétuelle contrainte. Je vous montrerai mes manuscrits: vous y verrez les ratures et les surcharges. Mais elles ne vous donneront qu'une faible idée du temps perdu. J'ai appris à me désespérer devant une page blanche un jour entier, plutôt que de lâcher une idée juste, et tandis que l'inspiration surabonde, que je n'aurais qu'à laisser dévier ma pensée pour retrouver l'enthousiasme et la joie[9].

Ainsi naîtra un univers autonome, aussi riche et déroutant que le réel, aussi dense et significatif que le rêve. "Ne comprend-on pas, écrit-il, comme les choses logiques peuvent devenir oniriques, logiquement en hypnose, dans les romans? C'est que rien n'est plus lucide que le rêve[10]". Le romancier est un visionnaire, il utilise et transcende le réalisme et la psychologie pour atteindre à une signification essentielle. Tout signifie, en effet, dans les romans de Bernanos. Durée des personnages, décor, images et symboles, tout converge et s'orchestre pour <u>incarner</u> une réalité qui dépasse l'appréhension purement intellectuelle.

---

9 Lettre à Robert Vallery-Radot, 28 décembre 1926, dans <u>Corr.</u> I, p. 292-93.

10 Lettre à un ami à propos de <u>M. Ouine</u>, 15 novembre 1943, dans <u>Lui-même</u>, p. 167.

# CHAPITRE PREMIER

## STRUCTURE ROMANESQUE ET DUREE

Il ne saurait être question de procéder ici à une analyse complète et détaillée de la composition dans les romans de Bernanos[1]. Je me bornerai à souligner comment, d'une oeuvre à l'autre, l'importance accrue du thème de l'ennui influence, au moins partiellement, l'évolution de la technique romanesque. Du Soleil de Satan à la Nouvelle histoire de Mouchette, la progression est nette, du point de vue tant de l'écriture que de la composition. Bernanos domine peu à peu "cette accumulation de rêves, d'images, de figures, dont la surabondance (l')étouffait[2]". A mesure que l'homme pénètre plus avant dans le mystère de la vie morale, son oeuvre acquiert plus de densité et d'autonomie. Bernanos évolue, certes, dans sa façon d'aborder les problèmes de l'expression

---

1 Sur ce point, on consultera avec profit la thèse se Peter Fitting, Georges Bernanos and the Problem of the Novel, Ph.D., Harvard University, 1969; celle de John E. Luttge, Aspects of Narration and Structure in the Novels of Georges Bernanos, Ph.D., University of California, 1966, et celle de Sr Pauline Wilson, Temps et éternité dans les romans de Bernanos, Doctorat ès Lettres, Université Laval, 1966; les ouvrages de Brian T. Fitch, Dimensions et structures chez Bernanos, Paris, Lettres Modernes, 1969, et de Jean Scheidegger, Georges Bernanos romancier, Neuchâtel, éd. Victor Attinger, 1958, ainsi que, accessoirement, ceux de Paul Grégor, La Conscience du temps chez Georges Bernanos, Zurich, Juris Druck Verlag, 1966, et de Max Milner, Georges Bernanos, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

2 Lettre de la mi-novembre 1934, dans Lui-même, p. 171.

esthétique, mais les changements ne portent ni sur le but ni sur le fond. Sa production littéraire témoigne, comme sa vie, d'une fidélité rigoureuse et exigeante à un certain nombre d'intuitions premières, toutes issues de l'enfance. C'est ce qui explique la permanence des thèmes et des structures dans l'oeuvre romanesque. Le roman bernanosien, quelle que soit sa forme, est toujours un roman surnaturel ou "cosmique". C'est dire que l'auteur y met en cause le destin de l'homme et de la société, dans le temps et dans l'éternité.

L'humanité entière communie dans un réseau de correspondances mystérieuses. Sur le plan strictement humain, chaque homme demeure essentiellement solitaire: sa vie est son risque. Par contre, le drame individuel reflète celui de la collectivité; il en dépend et peut le modifier. D'où l'importance (de plus en plus marquée) que Bernanos accorde à la vie des imbéciles et des misérables. Cette communauté humaine est représentée à différents niveaux. Dans l'immédiat, il y a la paroisse, le village ou la ville: milieu vital des protagonistes en même temps que miroir de la société. Au-dessus du monde concret inscrit dans le temps et l'espace, le royaume des morts participe activement à la vie inconsciente de l'individu ou du groupe (hérédité, race, réversibilité des mérites). Communion des pécheurs, communion des saints: tout se tient et se compénètre. Chaque geste,

chaque parole, chaque pensée même peut engager le sort de l'humanité et n'acquiert sa véritable dimension que dans le mystère.

Cette perspective cosmique explique l'obscurité et l'incohérence de la composition romanesque. C'est la seule façon de respecter la vérité et le mystère.

> On aurait tort de lui reprocher l'obscurité de ses romans, remarque J. Scheidegger: celle-ci est une preuve de sa parfaite probité. (...) L'essentiel est généralement indicible; il ne peut être qu'approché, cerné, suggéré[3].

Le romancier obéit à une logique qui défie la raison - celle de la vie et des êtres - car il lui faut rendre compte, à travers le monde des apparences, de ce qui échappe au regard superficiel. Bernanos perçoit le débat que l'homme se livre à lui-même, dans la stagnation d'un monde pourrissant.

Aussi insiste-t-il sur la nécessité de concevoir le roman en fonction du dynamisme essentiel de personnages déchirés.

> Votre psychologie n'a pas de mouvement, ne déroule pas une histoire, écrit-il à un ami écrivain. (...) Personne, dans le livre, ne se débat. Vous non plus, d'ailleurs. Vous avez fait d'admirables variations lyriques sur un sujet, dans lequel vous n'avez pas osé entrer[4].

---

3 J. Scheidegger, op. cit., p. 122.

4 Lettre à R. Vallery-Radot, 28 décembre 1926, dans Corr. I, p. 292-93, souligné dans le texte.

Nous sommes loin de l'ennui, qui est la négation même du mouvement. Tant que les personnages se débattent, ils ne sont pas entièrement coupés de l'avenir et, par conséquent, de l'éternité. Si, par contre, ils croient vivre dans une paix étale, l'événement demeure toujours possible, en raison du réseau de communications spirituelles dont j'ai parlé plus haut. Ainsi s'établit entre les divers romans de Bernanos une continuité thématique et structurale essentielle.

Les romans s'organisent tous autour de l'opposition irréductible entre un temps opaque et fermé (qui menace d'engloutir non seulement la masse des inconscients mais les sataniques et les saints eux-mêmes) et un temps surnaturel qui fait irruption dans l'autre. C'est ce que remarque G. Poulet en soulignant les rapports entre temps, ennui et composition dans les romans bernanosiens.

> L'impossibilité <u>finale</u> de sortir d'une situation présentée cependant comme <u>initiale</u>, telle est l'étrange position assignée à l'homme dans un roman qui s'enlise dès qu'il commence, et qui, presque par définition, se voit interdire de pouvoir jamais débuter[5].

Dans cette optique, le mouvement dont parle Bernanos peut fort bien s'accorder avec la description d'un univers disloqué, pétrifié ou pourri. Les protagonistes eux-mêmes subissent l'attrait du gouffre et leur lutte dans ou contre

---

5 G. Poulet, <u>Etudes sur le temps humain</u>, t. 3, "Le Point de départ", Paris, Plon, 1964, p. 59-60, souligné dans le texte.

le néant témoigne tour à tour de la victoire ou de la défaite de l'ennui, c'est-à-dire du temps comme durée creuse. On en arrive ainsi à une constatation paradoxale: tout en maintenant une conception essentiellement dynamique de la vie et de la création littéraire, Bernanos fonde cependant la plupart de ses romans sur le thème de l'ennui. Il l'utilise d'abord comme repoussoir; le thème demeure alors accessoire puisque, selon l'expression de G. Poulet, le roman de la sainteté "ne peut être qu'une suite d'éclairs", "un roman explosé, pulvérisé[6]". Plus tard, Bernanos pénétrera dans l'univers visqueux du mal; l'ennui deviendra alors un élément fondamental de son esthétique.

## 1. Romans du "premier cycle".

Dans ce qu'on pourrait appeler les "romans du premier cycle" (Sous le soleil de Satan, L'Imposture et La Joie), l'accent porte sur le combat épique qui oppose en l'homme les forces antagonistes du bien et du mal. L'ennui n'y occupe pas la première place. On l'y découvre, négativement, dans la réaction que les âmes fortes lui opposent afin d'échapper à une vie sans joie et sans espoir. Bernanos semble n'avoir pas encore perçu la puissance de l'ennui en tant qu'agent de désagrégation; il le conçoit comme l'antithèse du désespoir actif.

---

6 Ibid., p. 90-91.

On a l'impression de distinguer l'ennui - assimilé à la misère, à la médiocrité et à l'inconscience - et, en face, le mal. Le mal, c'est le désespoir, mais c'est aussi une force agissante qui conserve une certaine grandeur et participe de la vie. Le créateur de Donissan, de Mouchette et de Cénabre voit en ces personnages des êtres privilégiés, engagés à fond dans une lutte épuisante et, partant, exclus de la monotonie et de la passivité. A côté de ces géants du monde spirituel, les médiocres s'enlisent dans la vase quotidienne. Leur univers est "rond comme une pelote[7]", ils vivent dans "la solitude et l'ennui[8]". Bernanos ne s'intéresse pas beaucoup à eux. Leur vie ne prend un certain relief qu'au moment où leur destin croise celui des serviteurs de Dieu ou de Satan. Certains d'entre eux s'éveillent alors de leur somnolence mais, trop faibles pour tirer profit de cette chance unique, ils sombrent à nouveau dans l'anonymat collectif. Ceux qui se croient vivants (écrivains, psychiatres, débauchés) ne sont que des pantins stéréotypés, à l'image de leur état ou de leur vice. C'est pourquoi, en tant que personnages romanesques, ils semblent parfois inconsistants ou irréels. Sans doute faut-il en chercher la cause dans une certaine intention polémique de la part de l'auteur ainsi que dans le peu d'intérêt que lui

---

7 Soleil, p. 70.

8 Ibid., p. 73.

inspirent ces fantoches. Mais c'est aussi parce que, du point de vue où il se place, ils n'existent pas. Ils sont dans le temps, au même titre que les bêtes ou les choses, sans jamais vivre dans l'instant. Du Soleil de Satan à La Joie, on note cependant un certain élargissement de l'univers romanesque. Les personnages secondaires, que l'auteur utilise d'abord pour situer et éclairer le combat spirituel des sataniques ou des saints, deviennent plus consistants et plus complexes. Dans tous les cas cependant, l'axe du roman repose sur la rencontre (brève mais déterminante) de deux destins parallèles et antagonistes - sorte de motif central autour de quoi s'orchestrent les éléments épars de l'oeuvre.

Seuls les deux protagonistes existent hors du temps, c'est-à-dire dans l'instant. Seuls donc, ils sont susceptibles de vivre une aventure. Leur durée intime se partage entre l'attente et l'événement. Il arrive que l'attente fasse partie de l'événement ou le précède immédiatement; elle se traduit alors par un état de fascination devant le brusque arrêt de la durée. Mais le plus souvent l'attente se confond avec la passivité ou le rêve d'évasion, dans le déroulement uniforme du temps vécu. Elle englobe tout ce qui s'écoule entre les assauts du désespoir ou de la grâce. Le romancier se contente la plupart du temps de résumer ces intermèdes (dont la durée est très variable). Ce qu'il montre, c'est le moment de la crise. Alors seulement, le héros - par la violence

de son engagement dans la révolte, le vice ou le refus - échappe à l'emprise de l'ennui. Pas complètement toutefois, puisque la victoire demeure précaire et qu'elle est suivie d'une retombée dans le temps opaque. Ce qui intéresse d'abord Bernanos, c'est le paroxysme de la crise et la chute qui la suit. D'où l'impression de mouvement et de violence que dégage la construction romanesque. Pourtant, la chute des personnages sataniques dans le néant n'est qu'une parodie de mouvement - un remous à la surface du gouffre immobile.

L'expérience du saint (lutte ou extase) revêt également un caractère dynamique et violent. Donissan et Chantal connaissent la tentation de l'ennui sous toutes ses formes (tristesse, impuissance, désespoir), mais l'auteur insiste sur la réaction qu'ils y opposent (révolte contre Satan ou soumission à Dieu) plutôt que d'en montrer les causes et les effets tels qu'ils s'inscrivent dans le temps. On peut donc affirmer que, dans ses premiers romans, Bernanos décrit l'essentiel et se contente d'évoquer ce qui touche à la temporalité. A partir d'Un Mauvais rêve, l'univers du mal, exploré dans toute son épaisseur, deviendra l'équivalent de l'univers de l'ennui[9].

---

9 Il est intéressant de noter, à ce propos, que deux nouvelles antérieures au Soleil de Satan ou de la même époque annoncent l'atmosphère (Une Nuit) et les thèmes (Madame Dargent) des romans du "deuxième cycle".

Sous le soleil de Satan

> (...) feu d'artifice tiré un soir d'orage dans la rafale et l'averse[10].

Le premier roman de Bernanos est un livre violent, fait pour scandaliser. L'auteur veut blasphémer "la joie sacrificielle des vivants", complices de l'optimisme aveugle d'une paix tronquée[11]. Il lui faut "délivrer (son) furieux rêve[12]" et donner corps à ses démons intérieurs. Sous le soleil de Satan est le cri d'angoisse d'un homme terrifié par la toute-puissance de Satan sur un monde endormi. L'homme y apparaît comme le terrain et l'enjeu, plus encore que l'acteur, d'un combat mortel entre le Bien et le Mal. Tout ce qui constitue la trame grisâtre des existences léthargiques disparaît sous le choc des ténèbres et de la lumière dans la conscience de deux êtres exceptionnels. Donissan et Mouchette sont dépossédés d'eux-mêmes et projetés dans un débat qui les concerne et les dépasse. Ils se rejoignent dans le désespoir et la révolte.

---

10 Cité par Béguin, Lui-même, p. 173.

11 Croix, p. 55-56. Voir aussi, dans la Correspondance, t. I, les lettres à Henri Massis (12 février 1925), p. 208, et à Jacques Maritain (13 et 14 février 1926), p. 209 à 213.

12 Lettre à Robert Vallery-Radot, 25 février 1925, Corr. I, p. 185.

Après le "prologue", Donissan peut devenir le seul "héros" du roman. Il suffit que sa route croise un moment celle de Mouchette pour que leurs deux destins soient unis dans l'éternité. L'enfant révoltée, qu'il arrache littéralement au désespoir après l'y avoir poussée, devient alors pour le prêtre le signe de sa victoire sur Satan en même temps que la cause et le symbole de la tentation qu'il devra surmonter, sans répit, jusqu'à la mort. En elle, il a rencontré ce qui deviendra son partage quotidien. Leur bref affrontement confère au roman sa cohérence et son mouvement.

Néanmoins, l'ennui est toujours prêt à s'insinuer au coeur de la lutte. C'est lui qui pousse Germaine comme Donissan (mais de façon différente) dans les bras du maître sans merci. Pour l'un et l'autre, l'ennui est un piège subtil et néfaste. Chez Donissan, il sera la phase ultime du désespoir. Après avoir lutté quarante ans contre les forces du mal en lui et hors de lui, le prêtre succombe à la fatigue de l'âme, terrassé par l'ennui du péché - l'ennui de tous les hommes dont il a recueilli le secret et sondé le néant. Il va s'avouer vaincu. La souffrance et la pitié font place au mépris, au dégoût et à la lucidité stérile. C'est alors que s'infiltre en lui la pernicieuse tentation de l'"à quoi bon?". Il se laisse séduire par l'appel vertigineux et paisible de la mort.

Donissan est victime de son héroïsme orgueilleux et naïf, mais plus encore de l'ennui dont il a délivré la foule des pécheurs.

Germaine, par contre, commence son aventure dans un élan juvénile vers le bonheur. L'amour, le crime, le don au mal, tout cela traduit la volonté de conjurer le dégoût. Le désespoir ne vient qu'après, au moment précis où Donissan révèle à l'enfant son propre néant. Dépouillée de la seule chose qui lui restât - la certitude d'avoir vécu une aventure unique -, elle n'a plus qu'à se précipiter dans le vide. Tout lui échappe, son mensonge et son crime même se perdent dans la masse informe de gestes séculaires, toujours les mêmes, car "on ne renouvellera pas le péché[13]". La mort demeure la seule façon de rompre une existence immuable, le mal n'étant qu'une autre source d'ennui.

L'ennui joue donc un rôle important dans la psychologie des personnages. Il motive leur lutte et leur réaction. Mais dans l'économie du roman, cet aspect demeure secondaire. Tout l'éclairage porte sur les moments de crise. La durée psychologique des héros semble alors pulvérisée dans un éclatement prodigieux des limites temporelles. Le reste, toute une vie, est résumé et commenté par l'auteur.

---

13 Soleil, p. 235.

L'"histoire de Mouchette" se déroule en quelques mois: des promesses trompeuses de l'été jusqu'à la consommation du désespoir, par une nuit pluvieuse de novembre. A l'intérieur de ces limites, la chronologie est respectée. Trois bonds successifs entraînent la fillette au bord du néant. Mais dès la première "minute décisive" qui l'a opposée à son père, tout est joué. Elle a pu mesurer ses propres forces et rompre avec le passé. Désormais, tout s'enchaîne avec la précision d'un cauchemar ou d'une tragédie: fuite, déception, meurtre, exaltation mêlée de peur. Nous la retrouvons ensuite à une autre "minute tragique", alors qu'elle découvre dans le mensonge et le vice une prison nouvelle dont il lui faut à tout prix se délivrer. Sa destinée se dénouera quelques mois plus tard, au moment où elle croisera Donissan sur la route.

Le rythme du récit se conforme à celui de la durée intime de Mouchette. Il en adopte la discontinuité et se fixe autour des trois épisodes décisifs. Le narrateur omniscient remplit les "creux" par des commentaires et des retours en arrière. Le lecteur connaît, mieux que le personnage, les motifs de l'héroïne et les conséquences de son attitude, mais il ne participe pas à son cheminement intérieur. Vue de haut et saisie aux moments de rupture, l'histoire de Mouchette ne s'inscrit pas dans le temps. Dès le départ, nous savons qu'un drame se prépare ("Voici l'heure...") et que ce drame se joue dans l'éternité, mais nous ignorons à peu près tout de ce qui forme

la trame habituelle de la vie de Mouchette - ou plutôt, nous ne le voyons pas. Certes, les éléments ne manquent pas qui permettent d'analyser l'ennui dont elle est victime. Nous connaissons le village de Campagne, la famille Malorthy, l'éducation de Mouchette, son dégoût de la banalité, les conséquences du crime, du mensonge et du vice sur sa vie. Mais tout cela est exposé de façon trop magistrale et trop analytique pour s'intégrer à l'univers romanesque[14]. C'est là sans doute la plus grande faiblesse du récit, puisque la révolte de Mouchette s'élève précisément contre l'uniformité d'une existence prosaïque et se solde par la chute irrémédiable dans une monotonie plus terrible encore.

Les mêmes remarques s'appliquent à la vie du "saint de Lumbres". Son histoire s'étend sur une quarantaine d'années, toute une vie de "lutte vaine" et de "monotone victoire"[15]. Mais nous n'assistons en fait qu'à trois "nuits" spirituelles particulièrement aiguës et déterminantes, puisqu'elles se situent au début et à la fin d'une interminable lutte. "Nuits" exemplaires aussi, car tout laisse supposer que les deux premières sont le prélude d'une multitude d'autres analogues, dont la dernière sera l'ultime aboutissement. Ainsi,

---

14 Voir en particulier les pages 94, 95, 196, 208 et 212.

15 Soleil, p. 245.

chez Donissan, la monotonie et l'impuissance caractéristiques de l'ennui procèdent non pas de l'écoulement uniforme de la durée mais de la répétition de crises toujours intenses et à peu près superposables, si bien qu'elles finissent par créer une impression d'identité.

Les deux premières, celle de Noël (où le prêtre subit le premier assaut de l'Ennemi) et celle de novembre (où il le rencontre face à face, surmonte la tentation de l'orgueil et découvre le don de clairvoyance), forment le corps de la première partie. Entre les deux, Donissan a pris conscience, au cours des confessions pascales, de la monotonie et de l'horreur du péché. Pour mieux déjouer la chronologie et créer une impression de continuité entre ces divers moments, Bernanos recourt volontiers à la rupture du récit. La scène de la nuit de Noël est brusquement interrompue par des anticipations sur l'avenir immédiat de Donissan[16]. Le même procédé reparaît dans le récit de la nuit diabolique. L'auteur se fait l'interprète de Donissan, de Menou-Segrais, de l'abbé Chapdelaine et des paroissiens eux-mêmes pour rendre compte du chemin parcouru par le jeune vicaire depuis quelques mois[17]. Il anticipe même sur la destinée future[18]. On ne saurait d'ailleurs

---

16 Voir les pages 134 à 141.

17 Voir les pages 156 à 162. Le retour sur le passé recoupe les commentaires des pages 134 à 141.

18 Voir p. 159 et 161.

compter le nombre de ces anticipations dans "La tentation du désespoir"[19]. Plutôt que de reprocher à Bernanos l'emploi d'une technique maladroite et dépassée, il convient de se ranger à l'opinion de Max Milner, qui explique ce mépris de la chronologie par la nécessité de déployer

> au-dessus de l'événement un plan de référence surnaturel où Donissan est,de toute éternité, le "saint de Lumbres". Passé, présent et avenir se compénètrent dans le dessein de Dieu, que les actions des hommes inscrivent dans la trame des jours[20].

La deuxième partie nous met en présence d'un vieillard épuisé. Une fois de plus, il doit se mesurer à Satan, en lui-même d'abord mais aussi par une action concrète dont les conséquences sur autrui sont incalculables. Bernanos multiplie les procédés susceptibles de renseigner le lecteur sur la vie du saint de Lumbres, tout en respectant le plus possible la liberté de son personnage: analyse omnisciente, narration objective, témoignage écrit et monologue intérieur. Le récit dramatique devient en même temps le condensé de la durée intérieure du héros depuis qu'il a été nommé à la cure de Lumbres. Le glissement du temps grammatical (passé simple, passé composé, imparfait, présent et futur, avec prédominance du présent) ajoute à la vraisemblance et à l'épaisseur du récit.

---

19 Dès sa première apparition, nous savons que Donissan sera le "saint de Lumbres" (p. 124).

20 Max Milner, op. cit., p. 93.

Ainsi se dessine la courbe d'une longue et pénible existence, partagée entre la lutte et le désespoir. Les monologues intérieurs du héros[21] ainsi que les intrusions du narrateur[22] nous apprennent que le saint est harcelé, depuis toujours, par la tentation du désespoir. Néanmoins, ce qui frappe avant tout le lecteur, c'est la force de la crise plutôt que les répercussions dans la vie quotidienne du prêtre. Par contre, les nombreux recoupements que l'on peut établir entre les trois "nuits" de Donissan comblent partiellement cette lacune. La première et la deuxième partie sont à peu près superposables[23]: l'ultime épreuve de Donissan semble la réplique de la première. Un tel parallélisme permet à l'auteur de refermer le cercle d'une aventure sans issue sur le plan humain.

---

21 Voir surtout les pages 234, 236 et 272.

22 Voir en particulier p. 245.

23 Dans les deux cas, Donissan rencontre Satan à une minute "décisive" ou "tragique", en lui d'abord mais aussi de façon plus tangible. Il connaît un moment de grâce suivi d'un durcissement de la volonté. Sa vie lui apparaît (au futur ou au passé) comme un échec complet. A l'issue du drame intérieur, il se trouve confronté à un enfant mort qu'il doit ressusciter: Mouchette ou le petit Havret. Dans les deux cas, la "résurrection" est ambiguë, parce que l'amour fait place à l'orgueil ou à la révolte. L'une et l'autre fois enfin, Donissan est brusquement rejeté dans l'univers concret, incapable de comprendre et même de reconstituer la scène dont il a été le principal acteur. Mon analyse ne tient pas compte des étapes de la composition, mais le fait que Bernanos ait d'abord écrit la deuxième partie n'altère en rien la structure de l'oeuvre achevée.

Si j'ai délibérément écarté de mon analyse les personnages secondaires, c'est que leur durée intérieure est à peu près nulle. Ils sont là pour faire ressortir l'intensité du drame auquel ils demeurent étrangers, à moins qu'ils ne servent une intention polémique. Quelques pages suffisent pour donner un aperçu, analytique et vivant à la fois, de leur vie et de leur caractère. Tout en eux est identifiable; ils font partie d'une catégorie d'hommes bien déterminée: bourgeois nouvellement enrichi, noble déchu, médecin rationaliste, prêtre d'avant-garde, littérateur dégoûté[24]. Leur fonction est d'ancrer le drame surnaturel dans un monde concret et banal: avant de se trouver seuls face à eux-mêmes, Donissan et Mouchette se heurtent à l'incompréhension et à l'égoïsme des médiocres, symboles du néant, de l'uniformité et de l'ennui. Mais la présence des comparses demeure épisodique et, somme toute, accessoire. L'ennui ne domine pas dans un roman dont la structure repose sur des <u>héros</u>, saisis aux moments où ils échappent à leur propre durée.

---

24 Seul Menou-Segrais échappe à ces catégories, toutes caractérisées par le simplisme, car il a su mettre à profit l'occasion qui lui a été donnée de rompre avec l'habitude et la résignation. Il saura "donner sa pleine mesure" (p. 220).

## L'Imposture

L'Imposture, comme Sous le soleil de Satan, s'organise autour de la rencontre de deux destins, étrangers l'un à l'autre, qui se recoupent dans l'éternité. "Ils s'étreignaient dans le ciel", dit l'auteur en parlant de Cénabre et de Chevance[25]. L'éclairage se déplace cette fois en faveur du héros satanique: "Mon mauvais prêtre, si je le mets une fois debout, s'y tiendra comme une tour[26]". La confrontation de Cénabre avec lui-même, provoquée et nourrie par la rencontre d'autrui, constitue l'axe central de l'oeuvre. Mais l'enfer de l'imposteur est plus compact et plus froid que celui de Germaine. Son histoire débute là où finissait celle de l'adolescente. Alors que celle-ci "quittait (au départ) tout le passé comme le gîte d'un jour[27]", le renégat commence son itinéraire en rejetant le projet "enfantin" de "prétendre

---

25 Imp., p. 348. Voir aussi le "projet de prière d'insérer": "un Saint qui prodigue à tous une paix dont il est vide, une âme faite pour la solitude éternelle - voilà les deux héros de ce livre (...)", dans Oeuvres, p. 1767.

26 Lettre d'août 1926, dans Lui-même, p. 160.

27 Soleil, p. 76.

quitter son passé, comme on quitte le gîte d'une nuit[28]". Comme Mouchette, il découvre que rien n'est changé en dépit de l'acuité de sa crise. Il s'installe d'emblée dans la paix des ténèbres. La violence du choc qu'il vient de subir ne peut plus lui donner l'illusion du mouvement. Il a jeté le masque qui lui permettait de se croire vivant. Sa durée intime se fige en un cercle rigoureusement clos alors que sa conscience se trouve menacée de dissolution. Ayant opté pour le néant, Cénabre édifie son existence future sur un paradoxe insoutenable: il cherche sa cohésion dans le non-être. Tour à tour l'ennui, la peur de l'ennui et son exaltation fixent maintenant ses gestes et son attitude. Cela se traduira tangiblement dans une dispersion sans cesse accrue de sa vie.

Or la fausse rupture de Cénabre avec son passé s'accomplit dès les premières pages du roman. Il n'y a plus de lutte ni d'évolution possible pour celui qui a choisi l'immobilité absolue. Le récit se transforme donc en analyse psychologique, coupée de quelques scènes dramatiques. Le lecteur pourra suivre ainsi les étapes d'une chute qui s'accomplit en

---

28 Imp., p. 354. Le rapprochement de ces deux phrases me paraît d'autant plus intéressant qu'il souligne la parenté des deux personnages en même temps que l'écart qui les sépare. Mouchette ne connaît pas encore la nuit et s'y engage sous le signe de l'espérance. Cénabre connaît la nuit, il refuse de rompre avec elle et s'installe dans la sécurité du désespoir.

un éclair mais dont les conséquences se répercutent dans le temps. L'incohérence de la composition, le nombre et la longueur des commentaires analytiques ainsi que le manque de mouvement de l'ensemble trouvent leur justification dans le caractère du héros et dans le type de son "aventure"[29]. Sur le plan humain, la psychologie de Cénabre ne peut être "en mouvement". Le roman se trouve donc condamné à un perpétuel piétinement. La double crise dont nous sommes témoins permet au romancier et à son héros de dresser, tout au plus, le bilan d'une existence enlisée depuis toujours dans l'équivoque. Des six mois qui s'écoulent entre la première et la deuxième crise de Cénabre, il n'y a rien à dire, puisque le personnage s'est coupé de l'avenir et que le présent lui échappe chaque jour davantage.

Le cercle n'est pourtant pas sans fissure. Pour ne pas sombrer en lui-même, Cénabre a fait appel à une présence humaine. En faisant de Chevance son "témoin", il s'est ménagé malgré lui une brèche sur l'au-delà. Comme dans le Soleil de Satan, une seule rencontre suffit à unir pour toujours le destin d'un serviteur de Satan à celui d'un saint. Cette minute décisive confère une sorte de mouvement à l'âme déjà pétrifiée de Cénabre. Sur le plan romanesque, elle assure la cohésion de l'oeuvre en même temps qu'elle nous introduit à

---

29 Voir les remarques de J. Luttge, op. cit., p. 74 et suivantes.

un second niveau d'existence. L'enfer le plus étale peut être zébré d'éclairs et déboucher sur la lumière grâce à la force mystérieuse de la communion des saints. Le souvenir qu'en garde Cénabre agit sur sa conscience comme un point fixe autour duquel pivotent ses réactions ultérieures.

A la lumière de cet affrontement surnaturel, les autres scènes où l'imposteur cherche sa propre image dans le miroir de l'abjection d'autrui prennent une dimension nouvelle. L'"exécution" de Pernichon, l'appel à Chevance et la poursuite de Framboise sont autant de gestes pour se défendre et de tentatives pour se saisir. Dépourvus de toute résonance spirituelle, l'affrontement qui précède la terrible nuit et celui qui la suit sont, vis-à-vis du néant, comme la grotesque parodie de l'expérience mystique. Pernichon et Framboise présentent à l'imposteur un reflet de lui-même où il ne veut pas se reconnaître. Mais la haine qui l'anime contre eux et la joie féroce qu'il éprouve à les torturer apparaissent, en définitive, comme l'envers du refus qu'il a opposé à Chevance.

Il existe donc une cohésion secrète mais efficace entre les quatre parties du roman. Au cours de sa crise, Cénabre est confronté avec les deux faces de son âme: la plus vile que représente Pernichon, et celle que lui fait entrevoir Chevance. Il choisit la première, dont l'origine remonte à l'enfance, et il s'enfonce dans un passé équivoque qu'il ne

renie qu'en surface. En quelques heures, il traverse toutes les phases de son évolution future. Ses réactions face à Pernichon et à Chevance, face à son oeuvre et à sa propre conscience (rire), conjuguées en un instant foudroyant, continueront d'exercer, en lui et autour de lui, leur influence néfaste et mystérieuse. Ainsi se trouvent préparées les trois autres parties du roman[30].

La deuxième partie permet au lecteur d'effectuer une plongée dans la durée purement superficielle de Cénabre, celle dont il est à la lettre absent depuis qu'il a rompu intérieurement avec les apparences qui lui voilaient son mensonge. Aussi son absence effective n'a-t-elle rien d'illogique: Cénabre n'appartient plus au cercle qui le revendique toujours comme un maître à penser. D'autre part, le milieu pseudo-intellectuel, où se trament de basses intrigues dans la fausseté et la mesquinerie, reflète et transpose dans l'ordre social le mensonge et l'ennui dont Cénabre est prisonnier. Il est significatif qu'on l'y révère comme un esprit supérieur. C'est la preuve concrète et tangible de son imposture. Cela permet, en outre, de mesurer la déchéance où est

---

30 Notons, en outre, que l'évolution de Cénabre suit la même courbe que celle de Donissan et de Mouchette: elle s'accomplit en trois étapes bien définies, dont la dernière se situe dans La Joie. Chacune de ces étapes coïncide avec la rencontre fortuite ou providentielle d'une autre conscience: Pernichon et Chevance, Framboise, Chantal.

entraîné nécessairement celui qui, par un défi absolu, a voulu ériger sa vie sur le néant. Rien ne le distingue, en effet, de ces fantoches inconscients, de ces débauchés et de ces ambitieux piètrement cyniques. Son absence physique marque la distance qu'il entend maintenir à leur égard, mais son action continue pourtant de s'exercer sur eux tous. L'"exécution" sociale de Pernichon découle directement de son "exécution" spirituelle par Cénabre, le désespoir du journaliste apparaît ainsi comme la conséquence et le miroir du désespoir de Cénabre. Si Pernichon se suicide, c'est que Cénabre lui a manqué, tant au point de vue social qu'au point de vue spirituel; c'est aussi qu'il est lui-même prisonnier du mensonge, mais d'un mensonge médiocre et utilitaire[31].

La troisième partie reporte l'éclairage sur Cénabre. Quelques mois se sont écoulés, et déjà l'équilibre paradoxal sur lequel il avait espéré construire sa vie commence à chanceler. Pour échapper à la dispersion intérieure et extérieure, il lui faut sentir à nouveau le choc de sa propre déchéance inscrite sur les visages les plus grossiers. C'est l'ultime aboutissement de la solitude satanique qu'il assumait, six mois plus tôt, en même temps que son rire. Cénabre lui-même fait d'ailleurs le rapprochement entre la rage incompréhensible qui l'a précipité sur Chevance et celle qui l'incite

---

31 Imp., p. 420.

maintenant à poursuivre le vagabond[32]. En outre, les commentaires de l'auteur sur le passé de son héros, qui se superposent au monologue intérieur de Cénabre, recoupent et complètent ceux de la première scène[33].

La dernière partie, enfin, fait pendant à la deuxième. Elle nous remet en présence du second acteur de la mémorable nuit de janvier[34]. Chevance à l'agonie revit dans une hallucination divinatoire la lutte qu'il avait livrée à l'âme de Cénabre. La terreur qui le retient au moment de mourir n'a de sens qu'au plan surnaturel: le saint partage l'enfer de Cénabre[35]. La scène qui précède son agonie s'intègre également à l'ensemble de l'oeuvre. D'une part, elle situe Chevance dans son univers quotidien, conférant au personnage une existence autonome. D'autre part, le dialogue du saint avec Mme de la Follette est une autre transposition (concrète et

---

32 Ibid., p. 457 et p. 480; de plus, la lettre de Pernichon et l'allusion à Guérou (p. 479) rappellent au lecteur l'épisode relaté dans la seconde partie.

33 Voir les pages 334, 362 à 366 et 458 à 464. Les deux crises se superposent exactement.

34 Il est difficile d'établir la chronologie des événements dans L'Imposture et La Joie. Un certain nombre de recoupements permettent néanmoins de conclure que le suicide de Pernichon (et donc la scène qui le provoque), les déambulations nocturnes de Cénabre et du vagabond, ainsi que l'agonie de Chevance coïncident à peu près dans le temps.

35 Dans son délire, Chevance supplie l'imposteur de ne pas le laisser mourir dans le noir (p. 520).

symbolique) de la scène qui l'avait opposé à Cénabre. La concierge, comme l'imposteur (comme Pernichon et ses comparses ou comme le vagabond), est enfoncée dans le mensonge - celui de l'imbécile, fait d'habitude et de parti pris. Chevance voit "mourir (son) âme" de la même façon qu'il avait vu "périr" celle de Cénabre[36]. La présence de Chantal au chevet de son maître spirituel, enfin, confère une dimension nouvelle à l'aventure infernale de Cénabre[37]. C'est Chantal qui sera désormais chargée du fardeau dont elle a soulagé Chevance. La "brèche" ouverte au début du roman continuera ainsi d'exercer son rôle mystérieux.

Les personnages secondaires, plus nombreux et plus vivants que ceux du Soleil de Satan, demeurent encore des figures épisodiques. Leur fonction dans l'économie du roman est de créer autour du héros une atmosphère opaque et trouble. Leur manque de durée intérieure se traduit, sur le plan romanesque, par le fait que l'auteur se permet de les aborder de façon globale et synthétique. Quelques pages suffisent pour donner un aperçu condensé de leur vie passée, présente et future[38]. Pernichon, Guérou, Espelette et Framboise reflètent

---

36 Ibid., p. 356 et 491.

37 Chevance avait jeté le nom de la jeune fille entre Cénabre et lui dès le début de leur conversation (p. 341).

38 Pernichon: p. 312-13, 315-16 et 383 à 440; Espelette: p. 387 à 389; Guérou: p. 425 à 427.

dans le concret l'imposture métaphysique de Cénabre. Certains d'entre eux échappent cependant à leur créateur et vivent sous nos yeux, ne fût-ce qu'un moment, un drame complexe et autonome. C'est le cas de l'inquiétant Guérou et surtout du vagabond Framboise[39]. Leur rôle, comme celui des nombreux comparses du cercle dévot, consiste surtout à amplifier et à moduler le thème central tout en l'incarnant de façon plus tangible. Le romancier découvre ainsi une nouvelle expression du mal sous la forme de l'ennui (médiocrité ou mensonge). Il continue cependant d'attribuer à la lutte spirituelle une place prépondérante.

## La Joie

La Joie fait pendant à L'Imposture comme le deuxième volet d'un diptyque[40]. La mort de Chevance assure le lien

---

39 Ce dernier a perdu tout contact avec son passé. L'auteur respecte son mystère en évitant de commenter sa vie passée ou subconsciente.

40 A l'origine, les deux romans ne devaient en former qu'un seul. "Personne n'est obligé de savoir - mais moi je le sais - quel roman eût été L'Imposture et La Joie si le temps m'avait été laissé de fondre les deux volumes en un seul", écrit Bernanos à Maurice Bourdel (novembre 1934), cité dans Oeuvres, p. 1766.

entre les deux oeuvres[41]. Comme celle des romans antérieurs, l'armature de La Joie repose sur l'échange surnaturel de deux destins: après Chevance, Chantal s'oppose à Cénabre. L'équilibre, cependant, est inversé en faveur du personnage lumineux. En effet, il n'y aurait plus rien à dire de Cénabre sans l'action mystérieuse de la jeune fille, qui prolonge et accomplit celle de son maître spirituel. Cénabre a atteint le fond de la solitude; personne ne peut entamer le silence où il s'est réfugié. Nous ne le retrouverons qu'au moment où Chantal, ayant gravi toutes les étapes du dépouillement intérieur, sera prête à l'affronter. Néanmoins, la présence de l'imposteur pèse depuis le début ainsi qu'un augure fatal. Ce n'est pas sans raison que la première partie du roman se déroule pendant les quelques heures qui précèdent son arrivée à Laigneville.

Du point de vue technique, La Joie est plus unifiée que L'Imposture. L'auteur place Chantal au centre du drame et s'efforce d'analyser les causes, les étapes et les conséquences de son ascension mystique. C'est pourquoi La Joie n'a ni le caractère statique et épars de L'Imposture, ni la violen-

---

41 L'auteur s'en sert comme point de référence pour expliquer l'ascension spirituelle de Chantal (Joie, p. 553, 554, 557, 560, 562, 564, 571, 675 et 677); les personnages eux-mêmes, chacun à sa façon, s'y reportent pour rendre compte de la situation étrange dans laquelle ils sont plongés (Chantal: p. 575, 671, 678-80, 701 et 703; Clergerie: p. 634 et 644; Cénabre: p. 634, 689-90 et 702).

ce de Sous le soleil de Satan. Jamais Bernanos n'avait encore créé un univers aussi dense et aussi cohérent. Cela tient au caractère de l'héroïne et à la nature de son rôle: sa durée intime est vivante, propulsée vers le haut. Le mouvement du récit correspond à ce dynamisme intérieur. Par contre, l'atmosphère d'ennui - épaisseur, stagnation, tristesse - est plus convaincante parce que directement rattachée à l'action qu'exerce Chantal sur son milieu. La jeune fille doit découvrir la tristesse des hommes, en partager et en assumer le poids sans en subir la contagion. D'où la nécessité de multiplier les occasions qui provoquent cette découverte et de ménager entre elles une certaine gradation. Chantal affrontera tour à tour, dans des scènes plus ou moins dramatiques, les divers personnages qui l'entourent: débauchés, médiocres ou névrosés. Autour d'elle tout est morne, étale, vide et mesquin, de telle sorte que l'ennui, si étranger à sa nature, la menace de tous côtés.

C'est là d'ailleurs l'épreuve qu'elle doit traverser afin d'accomplir sa mission rédemptrice. Car l'ennui des siens, étroitement associé au mensonge, reflète et symbolise à la fois celui - plus profond - de Cénabre. Chantal est donc victime de l'ennui qui possède toute une maison et du désespoir qui dévore chacun des êtres de son entourage. Sa grand-mère, son père, Fiodor, La Pérouse et Cénabre, chacun à sa façon et en son temps, permettent à la jeune fille de s'enfoncer dans

la souffrance avant de "tomber en Dieu". Tous aussi sont responsables de sa mort. Chantal communie à l'ennui de l'égoïste, du névrosé, du débauché, de l'imposteur, et elle en assure l'expiation. Elle meurt pour tous et par tous.

Quelle que soit l'importance de l'ennui dans la psychologie des personnages, le thème demeure accessoire, en ce sens qu'il ne soutient pas l'armature romanesque. Comme L'Imposture et Sous le soleil de Satan, La Joie ne montre que l'essentiel[42]. Tout ce qui s'y trouve mis en scène prend les proportions d'un événement. Le roman se déroule en quelques semaines, dans un lieu unique où se côtoient sans cesse des personnages agités par une inquiétude mystérieuse. Ils ont tous le sentiment de vivre une aventure extraordinaire dont le dénouement sera tragique[43]. Rien ne semble normal ou habituel dans la maison en apparence si paisible. Les hôtes sont emportés par une force incoercible qui les oblige à sortir d'eux-mêmes et à se protéger par la fuite ou l'agression. L'ennui qui les ronge depuis longtemps ne se fait sentir que par contraste. Le roman débute au moment précis où la maison

---

42 C'est ce que lui reproche R. Champigny, Le Genre romanesque. Essai, Monte Carlo, éd. du Regain, 1953, p. 142. Selon lui, Bernanos ramène la spiritualité à la "théâtralité".

43 Pressentiments ou prédictions de Fernande et de Francine, allusions voilées de Fiodor et de Cénabre, panique de Clergerie et de La Pérouse, anticipation de l'auteur (p. 621).

"tombe en poussière[44]". Les habitudes s'écroulent, la durée s'interrompt brusquement alors que le passé se révèle dans toute sa vanité: "Une traînée de poussière sur un mur[45]". Pour chacun des membres de la maison Clergerie, cette "crise" se produit au moment, redouté et attendu, où il se trouve seul face à Chantal. Elle-même, d'ailleurs, subit la contagion de l'angoisse et regrette le temps où elle vivait dans l'insouciance et la simplicité.

L'ensemble de cette période de bouleversement coïncide avec le séjour de Cénabre à Laigneville: quelques semaines torrides d'un été accablant. L'auteur n'en décrit que deux journées, la première et la dernière (correspondant aux deux parties du roman). Le jeu des retours en arrière ainsi que la plongée dans la conscience ou le passé des personnages, mieux objectivés et plus complexes que dans les romans antérieurs, donnent toutefois l'illusion de la durée. En outre, la multiplication des personnages secondaires, le nombre de leurs rencontres banales ou "essentielles" ainsi que la notation de quelques détails touchant à leur vie quotidienne établissent un contraste entre leur durée étale et celle de Chantal. Le drame spirituel se trouve incarné de façon efficace.

---

44 L'expression est de Fiodor, p. 626.

45 Ibid., p. 624.

## 2. Romans du "deuxième cycle".

Les années 1931 à 1936 marquent une étape des plus importantes dans la carrière romanesque de Bernanos[46]. Les lettres qu'il adresse alors à ses amis révèlent à quel point le romancier a conscience de se renouveler. "Je suis depuis six mois en pleine crise, en pleine transformation", écrit-il à un ami[47]. Il parle d'un "brusque changement dans (sa) méthode de travail" et juge qu'il "commence à dominer cette accumulation de rêves, d'images, de figures, dont la surabondance (l')étouffait[48]".

Les romans postérieurs à La Joie portent tous le signe de cette "transformation" et sont à peu près contemporains les uns des autres. Aussi est-il un peu hasardeux de parler d'évolution dans leur cas. Le changement de technique qui les caractérise est étroitement associé à l'approfondissement de la conception que Bernanos se fait de l'univers spirituel. Il a pris conscience de l'ambiguïté foncière de la vie morale. Le mal ne lui apparaît plus comme un défi lancé à Dieu par un être révolté ou désespéré. Dans un monde où

---

46 Monsieur Ouine et Un Mauvais rêve sont en chantier depuis 1931, mais ce n'est qu'en 1934 que Bernanos parviendra à canaliser son inspiration.

47 Lettre du 15 mai 1935, dans Lui-même, p. 172.

48 Lettre de la mi-novembre 1934, Ibid., p. 170-71.

"on ne fait pas au surnaturel sa part", le mal adopte une forme plus subtile et plus pernicieuse. Il est d'autant plus néfaste qu'il se cache sous l'apparence anodine et rassurante de l'indifférence. Il peut alors s'insinuer partout et miner de l'intérieur le combat surnaturel. Le moindre élan se fige dans le dégoût et l'ennui.

Certes, Bernanos accorde toujours une place privilégiée à ceux qui "sont de l'avant", responsables du salut ou de la perte d'autrui. Mais ces personnages font partie d'une société où tous - misérables, médiocres et forts - participent du même marasme, se butent au même obstacle et s'enfoncent dans la même boue. L'ennui collectif agit sur le drame individuel: les saints comme les démoniaques sont menacés de dissolution. Ils s'opposent au monde tout en y demeurant rattachés par trop de fibres pour ne pas subir la contagion. L'élan satanique se défait dans le mauvais rêve; l'ascension spirituelle authentique s'accomplit dans la monotonie et l'impuissance. Sur un ennemi qui se dérobe, les saints n'ont aucune prise et s'ils paraissent moins spectaculaires que les héros du premier cycle, ils sont d'autant plus humains qu'ils sont constamment exposés à la poussière insidieuse qui étouffe misérables, médiocres et forts sans distinction.

Sur le plan romanesque, ce changement de perspective se traduit par la multiplication des relations superficielles ou faussées entre les personnages - héros ou comparses - dont

Bernanos respecte la liberté et le mystère. Leur vie n'est plus une suite d'éclairs mais l'écoulement monotone d'une existence sans issue. Ce qui jusque-là était trop souvent suggéré ou résumé à titre de renseignement se déroule maintenant sous nos yeux. Le "héros" ne disparaît pas, mais le quotidien banal existe davantage autour de lui. Bernanos ne renonce pas à décrire la confrontation essentielle d'une conscience avec elle-même ou avec autrui, il l'insère dans le temps. L'écoulement de la durée fait désormais partie de son univers romanesque.

Un Crime et Un Mauvais rêve

Un Crime, roman policier écrit sous contrainte, occupe une place à part dans l'oeuvre romanesque de Bernanos. Ayant opté pour un genre bien précis, l'auteur doit se conformer à des normes rigoureuses. Il y parvient assez bien dans les premières parties, jusqu'à ce que le roman "prenne de la hauteur". La dernière partie livre la clé de l'énigme, d'une façon trop "bernanosienne" cependant pour satisfaire les amateurs de roman policier. L'enquête ayant échoué sur le plan humain, l'auteur prend la relève des enquêteurs. Il remonte jusqu'à l'enfance de son héroïne pour expliquer, sur les plans psychologique, métaphysique et surnaturel, les motifs qui l'ont poussée au crime et à l'imposture.

Néanmoins, la discipline à laquelle Bernanos a dû se soumettre afin de satisfaire aux exigences d'une écriture objective lui a permis d'éviter certains des défauts trop flagrants de ses premiers romans. S'il ne peut s'empêcher de rattraper son héroïne au dernier moment pour la saisir dans sa dimension essentielle, il a appris à se passer de la perspective privilégiée. Il a appris également à descendre au niveau quotidien et à faire vivre ses personnages dans un univers opaque et "insignifiant".

La composition d'Un Mauvais rêve présente la même ambiguïté que celle d'Un Crime. Après s'être attaché à décrire le monde disloqué de la maison de Ganse, où tous les personnages occupent une place à peu près équivalente, l'auteur abandonne ceux-ci à leur destin. Il pénètre dans le rêve intérieur de Simone, qui assume tout à coup les dimensions d'un héros.

> Le sujet m'entraîne, comme toujours, écrit Bernanos à un ami, et il faut que je réussisse coûte que coûte à faire une part à peu près égale à chacun des personnages qui me semblent si vrais et si rêvés à la fois que je ne me résignerai pas à les quitter avant d'avoir essayé de tirer d'eux tout ce dont ils me paraissent capables[49].

Découvrant que ses personnages ne sont "capables" de rien, Bernanos s'en désintéresse peu à peu. Il lui suffit

---

49 Palma, fin juin 1935, dans Lui-même, p. 172.

d'avoir évoqué l'univers opaque de l'ennui (ou du "mauvais rêve") où ils sombrent irrémédiablement.

> Je pourrais intituler ce roman-là "Au bout du rouleau". Ce ne sont pas des épaves comme les bonshommes de Green. Ce sont des êtres qui ont perdu leurs raisons de vivre, et qui s'agitent désespérément dans le vide de leurs pauvres âmes avant de crever. Déchets de vieilles générations, ou produits avortés des nouvelles - on ne rencontre que ça, quand on sait voir[50].

En effet, Un Mauvais rêve décrit un milieu étale et disloqué, que ne rédime aucune présence spirituelle. Tout s'y passe comme dans un rêve, un rêve creux où le crime, pas plus que la débauche, la drogue ou l'activité littéraire, n'a la valeur d'un événement puisqu'il ne commence ni ne finit rien. Rien ne commence jamais d'ailleurs; tous les personnages sont "au bout du rouleau", "hors de jeu". Il n'existe aucun échange possible dans un monde où la lumière ne vient plus se heurter aux ténèbres et se dissout dans une grisaille épaisse, plus néfaste que la nuit. Les relations qui s'établissent entre Ganse et Simone, Simone et Olivier, Olivier et Philippe, Ganse et Lipotte, sont toutes truquées, aussi fausses et illusoires que leur activité. Rien non plus ne justifie que l'action du roman se situe à tel moment plutôt qu'à tel autre. En dépit du nombre des incidents accumulés au cours des quelques jours qui s'écoulent dans les limites du

---

50 Palma, août 1935, Ibid., p. 172.

temps romanesque, rien ne se passe vraiment. L'épuisement de Ganse, le suicide de Philippe, la fuite d'Olivier et le crime de Simone ne sont provoqués par aucune crise. Ces "épaves" sont tout simplement arrivées au point où sera submergé le peu de vie qui conférait à leur existence un simulacre de réalité.

Une telle absence de durée intérieure chez tous les personnages se traduit, paradoxalement, par l'effort que fait l'auteur pour les situer dans le présent morne et statique. Depuis des années, chaque jour n'est que la monotone répétition du jour précédent. Certes, Bernanos ne renonce pas entièrement, même dans la première partie, au privilège d'évoquer le passé proche ou lointain des personnages. Mais pour aucun d'eux le passé ne contient de date marquante. Aucun événement ne leur permet de fixer leur souvenir ou de donner corps à leur dégoût[51]. L'ennui, le même pour tous mais appréhendé de façon différente par chacun, sert de lien entre les deux parties du roman, qui restent disparates tant par le décor que par la technique romanesque: d'un côté, l'ennui collectif; de l'autre, la tentative avortée de Simone qui espère sortir du bourbier en posant un geste concret, fût-ce pour sombrer dans le néant.

---

51 Sauf pour Simone, mais son passé, riche en événements, demeure aussi énigmatique que le présent; ce qu'elle en retient ne peut qu'accroître son désarroi actuel.

La première partie du roman décrit la "famille" dont Ganse est le grand prêtre déchu. Aucune brèche possible dans le "vase clos" où se consomme lentement la décomposition collective. La curiosité, la débauche et l'invention littéraire (Ganse et Lipotte), le cynisme désespéré et passif (Olivier et Philippe), la drogue, le mensonge et le silence (Simone), loin d'être des échappatoires, ne servent qu'à resserrer davantage l'étreinte de l'ennui. Comme dans La Joie, l'action se déroule dans un endroit unique. La maison de Ganse est le lieu de rencontre où échouent quelques loques humaines dont la seule activité consiste à rêver d'évasion. Le décor en est vieillot et artificiel, aussi anonyme et usé que les personnages qui le hantent. Ceux qui croient y échapper ne trouvent pas de véritable issue sur le monde extérieur. Où qu'ils aillent, ils traînent avec eux leur rêve et leur mensonge, dont la maison du vieil écrivain n'était que le symbole. Le suicide de Philippe est une parodie de suicide, dérisoirement située dans une chambre plus sordide que le bureau de Ganse. La route où Olivier s'enfuit comme un somnambule débouche sur l'inconnu, et tout porte à croire qu'il trouvera, au bout de sa course, une maison analogue, sinon la même.

La deuxième partie est entièrement consacrée à la tentative d'évasion de Simone. Celle-ci quitte définitivement le bureau de Ganse, sans autre but que d'atteindre une autre maison où, croit-elle, un acte concret lui permettra de confé-

rer un sens à sa vie. L'auteur abandonne le procédé dramatique qu'il avait utilisé dans la première partie. Il accompagne Simone, pas à pas, dans sa marche vers le château de Souville, ajustant l'écriture du récit aux méandres de la démarche intérieure et au hasard des rencontres réelles qui l'interrompent brusquement. Le monde extérieur perd peu à peu de sa réalité. Passé lointain, passé immédiat, présent et futur se confondent dans l'imagination exaltée de Simone. Le lecteur, soumis aux caprices des réflexions, des souvenirs et des hallucinations de l'héroïne, a l'impression de vivre au rythme des visions successives tout en recevant, de l'extérieur, l'explication profonde de la révolte, de la solitude et du désespoir de Simone. Jamais l'illusion d'échapper au temps n'a été aussi convaincante (pour le lecteur comme pour le personnage), jusqu'au moment où, le meurtre commis, Simone et le lecteur avec elle se heurtent soudain à l'opacité du monde réel.

Pourtant, Simone ne s'est pas libérée du "mauvais rêve"; le crime l'y enferme de façon irrémédiable. Au moment même où elle le commet, son <u>acte</u> lui échappe et se transforme en un <u>geste</u> absurde. Par son origine (désir d'échapper aux créatures littéraires de Ganse), par la façon dont il est accompli (sous l'influence de la drogue et comme malgré soi) et, enfin, par la désillusion qui le suit, le crime de Simone est la conclusion logique d'une vie érigée sur le mensonge et le

rêve. Il est aussi l'aboutissement, de même que l'expression symbolique, de l'ennui dans lequel la femme macère depuis plus de dix ans avec Ganse et les épaves qui l'entourent. Toutefois, la rencontre fortuite d'un prêtre sur la route du château, avant et après le meurtre, présage, à la toute fin du roman, la rupture que Simone avait vainement tenté de provoquer.

Monsieur Ouine

> Monsieur Ouine est ce que j'ai de mieux, de plus complet. (...) qu'on me laisse libre de rêver ce bouquin en paix[52].

Roman obscur et incohérent, Monsieur Ouine demeure pourtant l'une des plus grandes réussites de Bernanos, "le plus grand effort de (sa) vie d'écrivain[53]". Le romancier ne cherche plus à clarifier le mystère. Il laisse libre cours aux forces du rêve et de l'inconscient. "Il me semble que je n'arrive pas à le dominer, qu'il m'échappe", dit-il de l'ouvrage[54]. Il n'est plus question de "dérouler une histoire";

---

52 Lettre à Robert Vallery-Radot, fin 1934, dans Bulletin, n° 55-56, p. 17.

53 Février 1935, dans Lui-même, p. 167. Entrepris en 1931, le roman ne sera achevé qu'en 1940.

54 Avril 1933, Ibid., p. 166.

les scènes se juxtaposent sans lien apparent, avec la nécessité du cauchemar. De là le caractère irrationnel et mythique de l'oeuvre. De là aussi sa force et son réalisme. Certes, Bernanos ne s'abstient pas entièrement de scruter la conscience de ses personnages et de les expliquer en profondeur par leur passé ou leur atavisme. Mais ce ne sont que de brèves incursions, justifiées le plus souvent par le recours à une forme de monologue intérieur. Sur le plan humain comme sur le plan spirituel, les multiples protagonistes sont coupés d'eux-mêmes et du réel. L'auteur se contente de les montrer tels qu'ils apparaissent dans l'immédiat.

Dépourvus de toute durée intérieure, les personnages n'existent que par leurs dires et leurs gestes, au moment même où ils parlent ou agissent. Ils ont un certain bagage de souvenirs, dont aucun toutefois n'est de nature à leur permettre d'échapper au présent. "Tel je suis, tel je resterai", dit l'un d'eux[55]. Ceux qui se croient libres voient leur élan vers l'avenir paralysé par un passé que d'autres ont vécu à leur place[56]. Monsieur Ouine est donc le roman du présent absolu, - un présent figé et stérile, image inversée de l'éternité. Les nombreux détails qui situent l'action dans un

---

55 Il s'agit d'Arsène, Ouine, p. 1520.

56 C'est le cas de Steeny: il se félicite de n'avoir pas d'ancêtres mais il subit néanmoins le poids de cette absence en même temps que celui de l'hérédité.

cadre spatio-temporel précis ne font qu'accentuer cette impression[57]. Rien ne permet d'établir de lien chronologique entre les divers moments d'une action qui se joue à la fois dans la durée et hors du temps.

Cette dislocation du temps romanesque confère à l'oeuvre son caractère onirique. Bernanos s'abstient de composer un récit et d'en expliquer les incidences par des commentaires lyriques ou analytiques. Il écrit Monsieur Ouine comme un peintre traduirait, par des formes et des couleurs, une vision infernale. Pour atteindre à une telle force dans l'expression concrète du mystère, il fallait d'abord que le romancier précise sa propre conception de la vie morale. Il a compris - et il possède maintenant la technique nécessaire pour l'exprimer - que c'est par l'ennui que Satan règne sur le monde. Le mal ne se limite pas à la haine ou à la révolte et n'attaque pas uniquement les âmes fortes; il n'est jamais aussi puissant que lorsqu'il se fait indolore et diffus. L'orgueil et le refus ne sont rien auprès de l'indifférence. Ennui, désespoir, mort et indifférence sont vus désormais comme des réalités interchangeables. En ce sens, Monsieur Ouine est le couronnement d'une série de tentatives qui ont permis à l'auteur de dépouiller sa vision intérieure de tout

---

57 Voir l'intéressant article de Michel Autrand, "Le cadre de la fiction romanesque", dans E.B., n° 5, p. 47 à 67.

ce qu'elle comportait de violent et de théâtral. Ce qui n'apparaissait que de façon accessoire ou confuse dans les oeuvres antérieures préside maintenant à la composition romanesque.

Monsieur Ouine est le roman de la "paroisse morte", figure prophétique de la société moderne minée par l'amoralisme. Le personnage central est à la fois l'âme et le symbole de l'indifférence collective. Nulle part ailleurs Bernanos n'a atteint une telle force dans l'évocation de l'ennui généralisé. L'ennui avait déjà mené de ses personnages au crime ou au suicide, mais le mal demeurait individuel. C'est à présent tout un village qui prend feu dans un crime collectif pour se résorber ensuite dans une mort lente: "Cela commença par l'ennui[58]". Il suffit d'un seul événement pour que le bourbier se mette à "bouillir et siffler[59]" avant l'anéantissement final. La mort du petit vacher joue le rôle de catalyseur, accélérant un processus engagé depuis un temps indéfini. Tout pivote autour de ce fait capital dont nous ignorons l'essentiel puisqu'il est à la fois réel et symbolique. Il motive les réactions des personnages et sert de prétexte à l'action en même temps qu'il transpose dans les faits la victoire de l'ennui sur l'enfance, faisant de Steeny une

---

58 Ouine, p. 1483.

59 Ibid., p. 1465.

victime sur le plan spirituel. De toute manière, M. Ouine semble le premier responsable d'un assassinat (réel ou moral) auquel pourtant tous participent.

Ainsi peut-on découvrir dans ce roman "policier" une multitude d'actions ébauchées et avortées, issues du même bourbier et qui se recoupent dans le temps, mais qui restent simplement juxtaposées au plan de la narration[60]. Il ne faudrait pas, cependant, surestimer l'importance de l'obscurité comme principe esthétique. Certes, on a eu raison de souligner la parfaite coïncidence entre le thème du roman et son expression formelle[61]. Grâce à une composition chaotique, l'auteur a pu rendre perceptible la présence du mal en tant qu'agent de dissolution et d'émiettement. L'ensemble du roman forme néanmoins un tout assez bien charpenté. Les personnages - nombreux et fortement différenciés - se rejoignent dans le fluide morbide que distille silencieusement M. Ouine. Or celui-ci n'a rien d'un "héros", aussi le roman ne peut-il raconter son histoire puisque, précisément, M. Ouine n'a pas d'histoire. Steeny, l'autre protagoniste, aurait sans doute

---

60 Le roman ne comporte pas de division en "parties"; les chapitres, non numérotés, ne sont que des épisodes.

61 Voir, outre les ouvrages précités (note 1): M. Estève, Bernanos, Paris, Gallimard, "La Bibliothèque idéale", 1965, p. 81; l'article de H. Aaraas, "Les deux paroisses", dans E.B., n° 5, ainsi que celui de C.-E. Magny, "Monsieur Ouine", dans Poésie 46, repris dans E.B., n° 5.

pu devenir un héros, mais son aventure est faussée avant même qu'il n'ait franchi le premier pas hors de l'enfance.

Dans une certaine mesure, Monsieur Ouine reprend le mode de composition des premiers romans. L'oeuvre s'organise, bien que de façon plus lâche, autour de la rencontre de deux destins. Pourtant, cette rencontre n'a rien d'un choc: M. Ouine entre dans la solitude de Steeny sans la briser[62]. Pour l'un comme pour l'autre, elle aurait pu devenir une "minute tragique". Mais elle ne commence rien pour l'enfant; au contraire, elle l'empêche de se lancer sur la vie comme sur une proie. Quant à Ouine, il semble avoir dépassé le stade où le salut était encore possible. Bernanos présente cependant les deux personnages selon une technique différente. J. Scheidegger a souligné avec justesse que Ouine n'apparaît que de l'extérieur alors que l'auteur se permet quelques intrusions dans la durée intime de Steeny[63]. Cette différence est fort révélatrice. M. Ouine n'est plus qu'un vase béant, dépourvu de toute vie intérieure; il s'est réduit à l'état de chose à force de se soustraire à l'emprise de la conscience morale:

---

62 Dans un univers déspiritualité, aucune "rencontre" n'est possible; celle de Ouine et de Steeny apparaît donc comme le reflet inversé de celles de Donissan et de Mouchette, de Cénabre et de Chevance ou de Chantal avec les siens: il est significatif qu'ici ce soit l'enfant qui subisse l'ascendant du "vieux".

63 J. Scheidegger, op. cit., p. 115.

il n'existe plus que par le regard d'autrui. En lui culminent et se détruisent les forces de l'ennui. Steeny, par contre, n'est pas encore entré dans l'indifférence. Comme les héros antérieurs de Bernanos, il offre prise à la vie; il peut donc être saisi de l'intérieur. Du point de vue esthétique, Ouine acquiert néanmoins une présence qui manque à son jeune disciple. Mais, aux yeux de Bernanos, la vie de M. Ouine n'est qu'illusion et apparence. C'est donc Steeny, en définitive, qui assure la cohésion du roman. Vivant parmi les morts, il subit l'initiation au terme de laquelle il sera prêt à vaincre les forces de l'ennui ou à s'y perdre.

En un certain sens, on peut donc affirmer que Monsieur Ouine est aussi "l'histoire de Steeny[64]". La durée romanesque (de huit jours à trois semaines environ) correspond à la phase de transition qui marque le passage du jeune garçon hors de l'enfance. La première étape couvre son "enlèvement" par Jambe-de-Laine, sa rencontre avec Ouine et son adieu à Guillaume. Steeny a rompu ses attaches, il liquide le passé: ancêtres, famille et enfance - la fausse, celle qu'il a vécue, et la vraie, celle que Guillaume a vécue pour lui. La deuxième

---

64 C'est la thèse de William Bush (L'Angoisse du mystère. Essai sur Bernanos et M. Ouine, Paris, Lettres Modernes, 1966). A son avis, Steeny est le héros du roman, qui serait, à l'origine, le pendant de l'Histoire de Mouchette (p. 19). L'obscurité de l'oeuvre serait imputable, en grande partie, à des causes extérieures et fortuites.

étape correspond à l'appel de la vie (symbolisé par la route) que Jambe-de-Laine détourne de sa véritable destination en ramenant le jeune homme à la chambre de Ouine et à la solitude. La troisième étape, enfin, constitue l'initiation de l'enfant à la mort. M. Ouine regrette, en mourant, de n'avoir pu rayer la surface intacte de l'âme de Steeny. On peut se demander toutefois dans quelle mesure l'adolescent - qui garde ses distances à l'égard de son maître - possède la force nécessaire pour résister à la fascination du néant.

Il est donc possible d'affirmer que Steeny assure la continuité de la trame romanesque. Mais son "histoire" se joue sur plusieurs plans. A Steeny, il faut ajouter ses doubles symboliques: le petit vacher et Guillaume. Alors seulement on pourra découvrir les multiples résonances de son aventure. En le suivant sur la route qui sépare la maison maternelle du château de Wambescourt, nous entrons en contact avec les diverses formes de l'ennui qui mine la paroisse morte: la patience de Michelle, la perfidie de Miss, la douceur ambiguë de Ouine, la gangrène d'Anthelme et la folie consciente de Jambe-de-laine. D'autre part, la mort du petit valet des Malicorne (qui se produit le soir même de l'arrivée de Philippe à Wambescourt) provoque le double suicide du couple Demenou, le désespoir du vieux Devandomme, l'éclatement de la psychose d'Arsène ainsi que la folie collective qui s'empare des villageois au cimetière (et donc la mort de

Jambe-de-Laine, lynchée par la foule). Le troisième enfant, Guillaume Devandomme, est à la fois le spectateur, le témoin et la victime expiatrice du mal qui ronge sa famille, son ami et le village tout entier. Petit-fils du vieux Devandomme et neveu des Demenou, il sert de pont entre son ami Philippe et la communauté villageoise, dont celui-ci a toujours été tenu éloigné. Ouine et Jambe-de-Laine circulent librement dans cet imbroglio, assurant la liaison entre la communauté, le château et la maison de Steeny. Ainsi s'établit entre les personnages un réseau de liens multiples et complexes à la lumière duquel leurs rapports individuels, apparemment vides de sens, acquièrent une dimension nouvelle. La communion des pécheurs dans la solitude devient finalement l'objet même du roman[65].

---

65 L'isolement du curé vis-à-vis de Ouine et d'Arsène, du médecin et de la paroisse traduit son impuissance à les tirer de cette solitude. De tous les personnages, le curé de Fenouille est le moins convaincant. Bernanos, emporté par son rêve infernal, ne parvient plus à appréhender l'univers du mal dans une perspective surnaturelle. L'équilibre sera rétabli dans un autre roman de l'ennui, le Journal d'un curé de campagne.

Journal d'un curé de campagne

> (...) je n'ai d'ailleurs jamais fait - même de loin - un tel effort de dépouillement, de sincérité, de sérénité. (...) Je dirais que ce livre est au Soleil, ce que Racine est à Corneille[66].

L'ennui domine le Journal d'un curé de campagne au même titre que Monsieur Ouine bien que de façon différente. Dès la première page de son journal, le jeune curé définit l'ennui comme un mal incurable et indolore, qui s'attaque à tout et à tous. Comme dans Monsieur Ouine, la forme romanesque contribue, autant que les mots, les images ou les situations, à faire sentir cet ennui. Par contre, l'émiettement de la durée ressort davantage, tout en perdant son caractère absolu et absurde. Comme ce sera le cas dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'univers romanesque n'existe qu'à travers le regard du personnage principal et se restreint au présent vécu, avec cette différence toutefois que le héros tient également le rôle du narrateur et se trouve, par conséquent, dans l'impossibilité de dominer son propre drame. En effet, le curé doit noter au jour le jour les menus événements qui remplissent sa vie et celle de sa paroisse. C'est le seul moyen dont il dispose pour échapper à l'enlisement collectif et pour

---

66 Palma, fin septembre 1935, dans Lui-même, p. 175.

ne pas sombrer dans le désespoir, l'impuissance ou l'irréalité. En même temps, le journal confère un sens et une dimension temporelle à son aventure comme à celle de sa paroisse.

> Jusqu'ici, écrit Bernanos, je me suis employé de mon mieux à laisser transparaître à travers cette prose dont l'accent est sans doute la plus belle et la plus complète réalisation de ma vie d'écrivain, et ces petits faits dont le véritable sens n'apparaîtra que plus tard, le tragique malentendu qui grandit de page en page, éclatera prochainement - celui de ce jeune saint sans expérience et des médiocres qui l'entourent[67].

L'effort que fait le curé pour saisir ces petits faits, pour les lier entre eux et les rattacher à son expérience spirituelle permet à des êtres inconscients ou révoltés de se "rencontrer en Dieu" et de communier, à leur insu, à la vie universelle dont ils sont l'image.

> Je voudrais aussi que ce petit village fût un "condensé" de notre pays - le châtelain, l'adjoint, l'épicier, les gosses je les vois tous. Et parmi eux, quelques âmes très chères qui s'ignorent (elles-mêmes) et s'ignorent entre elles, ne se rencontrent qu'en Dieu, sans le savoir[68].

En choisissant la forme du journal intime, le romancier doit renoncer à s'interposer entre le héros et l'aventure spirituelle qu'il ne peut expliquer ni présenter de façon théâtrale. Aucun spectateur n'intervient entre le curé et ses actes sinon lui-même et les êtres qui l'entourent. Il est à lui-même son propre spectateur en même temps que le témoin du

---

67 Ibid., loc. cit.

68 Palma, janvier 1935, Ibid., p. 174.

drame collectif qui se vit sous ses yeux. Bien sûr, chaque fois que le curé prend un certain recul en relatant les scènes où il s'est heurté à tel ou tel de ses paroissiens, le récit retrouve le mouvement théâtral caractéristique des premières oeuvres de Bernanos. On n'en connaît cependant que ce que le curé en a retenu, si bien que les "événements" du dehors, qui bouleversent sa vie intérieure ou coïncident avec elle, s'insèrent naturellement dans sa réflexion quotidienne, scandant la monotonie des jours.

C'est pourquoi l'impression qui se dégage du Journal en est une de stagnation et d'uniformité, déchirée parfois d'éclairs brusques et incompréhensibles, aussi vite éteints qu'allumés. L'ennui, finalement, est éprouvé et vécu à tous les niveaux tant par le curé que par les paroissiens dont celui-ci assume le destin.

Cet ennui est le véritable ennemi de l'homme, un obstacle qui se dérobe constamment et qu'on ne saurait affronter qu'en l'assumant. On en arrive donc à ce paradoxe que le roman le plus lumineux de Bernanos est également celui où l'ennui est le plus fort. Plus fort même que dans Monsieur Ouine, d'une certaine façon, puisqu'il est évoqué non plus dans ses conséquences extrêmes mais sous sa forme banale et quotidienne. Grâce à la technique qu'il a choisie, Bernanos concilie la double exigence de faire sentir l'émiettement d'une durée purement temporelle tout en lui conférant, à

travers l'expérience spirituelle du narrateur, une signification mystérieuse.

Nouvelle histoire de Mouchette

Tout à l'opposé de Monsieur Ouine, la Nouvelle histoire de Mouchette offre une structure simple et unifiée. Le récit, le plus dépouillé et le plus rigoureusement linéaire de tous les romans bernanosiens, se limite aux quelques heures qui mènent Mouchette de l'enfance au désespoir. L'auteur accompagne son héroïne pas à pas, traduisant pour elle les sentiments qu'elle éprouve sans pouvoir les exprimer ni les comprendre. Le roman se divise en quatre chapitres dont chacun, associé à une heure et à un lieu bien précis, correspond à une étape de la marche de l'adolescente vers la mort: découverte de l'amour et du dégoût, chute dans la solitude, révolte et défi silencieux, abandon et défaite[69].

L'univers romanesque est le même que celui de Monsieur Ouine ou du Journal: un village déchristianisé. Cette fois pourtant, l'absurdité n'apparaît pas de façon objective. En fixant l'éclairage sur la seule Mouchette, l'auteur réussit à nous faire voir le monde par les yeux de son héroïne; nous nous perdons avec elle dans l'aventure tragique et dérisoire qui

---

69 Voir l'article d'E. Beaumont, "Nouvelle histoire de Mouchette, structure et symboles", dans E.B., n° 9, p. 5 et suivantes.

la mène au suicide. Mais en même temps, ce monde crasseux et misérable acquiert une cohérence et un sens nouveaux du fait que, tout en y pénétrant avec le personnage, nous conservons assez de recul pour en dégager la signification. Sans intervenir directement, l'auteur organise son roman de telle sorte qu'il présente la rigueur d'une tragédie. Les divers obstacles auxquels Mouchette se heurte tour à tour (incompréhension de "Madame", brutalité d'Arsène, misère familiale, médiocrité du village, perversité de la veilleuse de morts, indifférence des hommes) apparaissent comme les signes d'une fatalité supérieure qui pèse sur l'enfant solitaire et révoltée, façonnant son destin en dépit d'elle-même. Mouchette devient la victime exemplaire de toute une collectivité.

Avec ce roman - son dernier - Bernanos réalise la synthèse entre sa première et sa seconde manière. Le roman "déroule une histoire" et le héros reprend sa place privilégiée. Dans un monde déchristianisé néanmoins, le rôle de la victime expiatoire appartient au désespéré: Mouchette ne rencontre personne qui puisse la tirer du désespoir. Elle est seule avec elle-même, du début à la fin. Arsène n'est qu'une occasion de donner corps à son rêve; sa mère meurt avant de recevoir sa confidence; le village entier ignore sa douleur. Seule l'énigmatique veilleuse de morts la comprend mais, comme M. Ouine pour Steeny, elle n'intervient que pour lui faire prendre conscience de sa solitude.

Tout se déroule dans le présent actuel de Mouchette; la durée du récit se moule sur la durée intérieure du personnage. Comme dans les premiers romans, nous assistons à un moment de rupture. Pourtant, cet instant capital se situe dans le temps. Mouchette veut rompre avec le passé mais elle désire également, de façon inconsciente, se réconcilier avec elle-même. Chaque étape décisive correspond à une double remontée du passé à la surface de sa conscience - le passé mort, celui de l'incompréhension et du dégoût que symbolisent l'institutrice, la famille et le village; et le passé ignoré, celui de la tendresse et de la douceur, marqué tour à tour par l'éclosion merveilleuse du chant de Mouchette[70], par le souvenir du grand-père[71] et par celui, douloureux et tendre, d'une main caressante qui fait resurgir chez l'adolescente le monde de l'enfance[72]. Seule la traversée du village[73] ne comporte aucune allusion au passé. Mouchette concentre alors toutes ses forces pour affronter le moment présent; rien ne compte que sa révolte actuelle, son défi silencieux - dernière chance de salut.

---

70 Mouchette, p. 1291-92.

71 Ibid., p. 1309.

72 Ibid., p. 1341.

73 Ibid., chapitre III.

Quant aux autres personnages, ils apparaissent de façon épisodique, au hasard des rencontres de Mouchette. Ils n'ont d'existence que celle que leur prête l'enfant au moment même où elle les voit - exception faite de la mère et de la veilleuse de morts, dont l'auteur explique le passé. Dans l'ensemble, cette objectivité crée autour du personnage principal une épaisseur et une densité qui permettent de situer la tragédie dans la durée la plus creuse et la plus monotone. Ainsi se trouvent conciliées les exigences contradictoires du roman tel que le conçoit Bernanos: un roman réaliste et onirique, qui soit une tragédie et une histoire. De cette façon, l'ennui - qui occupe ici encore une place importante - s'incarne dans la misère et la banalité, il exerce son action sur un personnage révolté mais se trouve finalement submergé par des forces supérieures et intangibles.

## CHAPITRE II

## ESPACE MATERIEL ET SURNATUREL

Peu soucieux de renseigner le lecteur sur le milieu physique où vivent ses personnages, Bernanos semble s'intéresser à l'espace romanesque dans la seule mesure où cela lui permet d'éclairer un conflit surnaturel. Pourtant, fait paradoxal chez un romancier aussi peu "réaliste", le cadre extérieur jouit d'une densité et d'une efficacité sans commune mesure avec son rôle apparent. Aux moments de crise, tout se passe comme si le décor, surgi des profondeurs du subconscient, n'acquérait son épaisseur concrète que sous la poussée et pour le déploiement d'un drame spirituel, dans l'instant précis où celui-ci se déroule. Le monde extérieur remplit alors une triple fonction: il est à la fois le cadre de l'action, le signe d'une réalité plus profonde et le catalyseur d'un conflit latent. Dans l'univers de "correspondances" où nous plonge Bernanos, il est souvent difficile d'établir avec certitude l'importance respective du visible et de l'invisible. Le réel suscite-t-il l'action ou en est-il au contraire le simple reflet? Quoi qu'il en soit, la réalité est inquiétante et tourmentée, lourde d'une menace mystérieuse. Si elle ne risque pas de se dissoudre, elle menace d'engloutir les êtres quand, dans son existence même, elle n'est pas suspendue au regard qui la crée.

On saisira mieux l'intime parenté qui rattache les personnages à leur milieu en pénétrant au centre même de la démarche créatrice du romancier. Les personnages apparaissent le plus souvent en même temps que l'espace et comme une sorte de produit d'un décor qui les définit; la portée du drame qu'ils vivent se traduit de façon tangible par leur insertion dans le temps et l'espace. Les quelques confidences de l'auteur sur la naissance mystérieuse de ses "chers fantômes" nous renseignent sur ce point. Il avoue lui-même les avoir "rêvés" sur les "chemins du pays d'Artois, à l'extrême automne, fauves et odorants comme des bêtes, sentiers pourrissants sous la pluie de novembre[1]". Ils s'imposent à lui avec la même acuité que les paysages de son enfance dont ils sont issus.

Ce qui se présente d'abord à l'imagination de l'auteur du Soleil de Satan, par exemple, c'est l'image d'une "mystérieuse petite fille entre son papa brasseur et sa maman". De cette vision naîtra une aventure: "La première étape était franchie, elle était libre[2]". L'accent sur une telle démarche - prendre appui sur le concret pour pénétrer dans le monde mystérieux des intentions et des pensées - caractérise d'ailleurs aussi les confidences personnelles du

---

1 Cimetières, p. iv.

2 Vieux, p. 56-57.

romancier. Jamais Bernanos n'évoque un sentiment sans l'associer à un détail de la vie concrète[3]. C'est dire combien chez lui l'impression du réel détermine l'acte créateur. Sans doute la réalité est-elle souvent perçue et transformée par un regard visionnaire, mais l'atmosphère qui s'en dégage agit sur le lecteur autant que le drame atemporel où l'auteur le plonge.

D'ordinaire, Bernanos ne pose pas le décor comme une donnée initiale et stable qui servirait d'assise au conflit intérieur. La description, tour à tour objective, lyrique ou symbolique, est généralement brève et morcelée; elle accompagne et fixe des états d'âme. Le monde extérieur est perçu tantôt par le regard omniscient du romancier, tantôt par celui d'un personnage. Il joue un rôle différent selon qu'il se présente au protagoniste comme un refuge familier ou comme

---

3 Ses souvenirs se cristallisent autour d'impressions sensorielles: "les pâturages ruisselants d'eau", les "préaux funèbres", les "classes puantes" et les noirs hivers de l'écolier (Cimetières, p. 79); la maison familiale où l'enfant découvrait les prestiges de Balzac (Vieux, p. 63); le "labyrinthe des tranchées" et "le chemin plein de silence" de la guerre (Cimetières, p. 5); le "frais et joyeux matin de juin" ou la "froide et gluante soirée de décembre" qui ont marqué respectivement, à huit ans de distance, son départ de Toulon et son retour dans cette ville (Français..., p. 330);"l'ombre vite rétrécie du mur" et le manguier desséché auprès duquel il écrit (Enfants, p. 105-6) ou encore la "baraque au fond d'un maigre jardin" (Bulletin, n° 53-54, p. 14). Ce n'est pas sans raison non plus qu'il écrit dans les salles de café ou dans les gares: il lui importe de ne jamais perdre contact avec le réel (Cimetières, p. ii-iii).

une matière étrangère. Dans le premier cas, il favorise la fuite hors du rêve et permet à un être désorienté de s'accrocher à la durée pour échapper au vertige. Dans le second cas, il sert plutôt de point de repère à un être "hors de jeu" pour mesurer la distance qui le sépare de la vie. En se heurtant à l'étrangeté des choses, le héros prend conscience de son rêve intérieur. Il s'engage dans un labyrinthe sans issue, gouffre de ténèbres ou d'azur qui le coupe pour toujours du rythme monotone et familier de la vie.

A côté des descriptions manifestement symboliques, dont le rôle est de rendre perceptible au lecteur le mouvement d'une conscience, Bernanos laisse percevoir la présence du monde physique, totalement étranger au drame spirituel. Jamais, néanmoins, le romancier n'aura la tentation de décrire les choses en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Le moindre détail, en même temps qu'il contribue à l'édification d'un univers aussi inquiétant que réel, se hausse à un autre niveau de signification. En plus d'accompagner et de situer les personnages, les éléments et les choses en arrivent à définir ceux-ci et parfois même à orienter leur démarche spirituelle. La fonction du décor bernanosien est donc d'insérer dans le réel une action qui se joue ailleurs. C'est parce qu'il est soumis aux contingences du temps et de l'espace que le héros, en dépit du caractère exceptionnel de son aventure, acquiert densité et vraisemblance aux yeux du lecteur.

Aussi le romancier ne saurait-il se passer de la réalité. Sans doute, son réalisme est-il d'abord spirituel ou visionnaire[4]. Il n'en demeure pas moins vrai que l'univers spirituel est aussi un univers concret; grâce à un réseau de références sensorielles, l'auteur parvient à suggérer un au-delà du réel mais jamais cet au-delà n'existe en soi. Remarquons cependant que, tout en demeurant fidèle à sa "vision catholique du réel", Bernanos évoluera dans sa façon de concevoir et de présenter l'espace romanesque. Il découvrira peu à peu tout le parti que le romancier du surnaturel peut tirer de la description objective d'un monde opaque et incompréhensible. Le cadre extérieur ne perd pas pour autant sa portée symbolique. Au contraire: moins l'auteur cherche à l'utiliser de façon explicite, plus la présence du réel s'impose comme insolite et significative[5]. Or cette intégration de l'espace matériel et du surnaturel culmine dans les trois derniers romans de Bernanos où le mal révèle enfin sa véritable nature: l'ennui.

---

4 On peut souscrire à l'opinion de J. Scheidegger (que partagent la plupart des critiques bernanosiens) selon laquelle, pour Bernanos, "le monde accessible aux sens n'est qu'une part - et non la part essentielle - du réel" (Georges Bernanos romancier, Neuchâtel, éd. Attinger, 1958, p. 118).

5 La portée symbolique du décor ne se limite d'ailleurs pas à l'aventure individuelle. Les détails spatio-temporels égrenés au cours des romans tissent autour de l'individu un système de références plus vaste qui permet de le situer dans un contexte social précis. L'univers intérieur s'élargit aux dimensions du monde contemporain.

La réalité est loin de se réduire à la simple projection, plus ou moins fantasmagorique, d'une vision exaltée. Si une menace de décomposition pèse constamment sur un monde chaotique et disloqué, ce n'est pas exclusivement ni d'abord parce que l'auteur s'en sert comme d'un miroir. Maints critiques ont souligné le caractère onirique et signifiant du décor bernanosien. J. Scheidegger, par exemple, remarque que l'univers bernanosien,

> comme celui du rêve, (...) est un monde de subtiles correspondances, beaucoup plus significatif que notre monde ordinaire. Les choses y sont en rapport avec les âmes des personnages[6].

On pourrait en conclure, logiquement, que la nature du conflit impose le choix du décor; ce serait trop négliger un autre aspect, non moins essentiel, de l'univers bernanosien. Bernanos attachait une importance fondamentale au rôle de la société dans l'aventure spirituelle de l'homme et du monde: le décor, en insérant les protagonistes dans le monde contemporain, reflète cette action de la société sur l'individu. Mais ce que je veux souligner ici, c'est le caractère typiquement dynamique du monde matériel lui-même. J'entends par là que la nature et les choses, en plus d'exister de façon autonome, participent activement à l'aventure de l'homme. Si elles semblent mystérieusement accordées à la vie des âmes, il ne s'agit donc pas d'un simple phénomène d'analogie ou de correspondances.

---

6 J. Scheidegger, op. cit., p. 118.

J'y verrais plutôt une interaction puissante et efficace de l'âme et de la matière. Dès les premières oeuvres, il est possible de déceler, derrière l'animisme un peu littéraire des descriptions, l'intuition fondamentale de Bernanos, qui est celle de la participation des forces élémentaires à la vie de la conscience. Cela se traduit, au début, par l'emploi souvent abusif de la personnification comme procédé descriptif[7]. Il faudra attendre les derniers romans pour que cette intuition trouve sa pleine expression romanesque. L'animisme encore maladroit des premières oeuvres débouchera sur une véritable cosmologie spirituelle. L'évolution et la continuité que nous avons décelées dans la technique de composition se vérifie donc dans le maniement du cadre spatial.

Madame Dargent, Dialogue d'ombres, Une Nuit

L'étude des trois nouvelles à peu près contemporaines du Soleil de Satan est révélatrice à plus d'un point de vue. On y décèle déjà l'ambivalence du rôle que Bernanos attribue au monde concret: cadre étranger, reflet déformé par un regard subjectif ou agent secret. En outre, l'auteur utilise pour présenter le cadre spatial les deux procédés auxquels il aura recours dans ses oeuvres ultérieures: regard exté-

---

7 Dans Une Nuit, par exemple, la fécondité écoeurante de la nature menace de dissoudre Darnetal.

rieur et omniscient du narrateur qui décrit et interprète la réalité ou, au contraire, point de vue limité et significatif du personnage. On y découvre enfin quelques constantes du décor bernanosien: espace intérieur clos et faussement paisible; espace extérieur hostile (pluie et vent) ou inquiétant (atmosphère torride et dissolvante).

Le cadre de l'agonie de Mme Dargent s'impose par son caractère banal et rassurant: tout y respire la sécurité de l'habitude et de la durée. Le contraste avec la tension intérieure de l'agonisante qui refuse de mourir s'en trouve d'autant plus accentué. Peu à peu, et bien que la description se fasse toujours à travers le regard omniscient de l'auteur, les éléments s'animent comme si la nature extérieure, répondant à l'appel désespéré de la mourante, venait appuyer sa lutte contre le néant[8]. L'air du dehors "glisse avec lenteur dans l'atmosphère compacte et fade de la chambre"; le jardin "rôde et flotte"; l'odeur des oeillets vient mourir près du lit, tandis que l'horloge, imperturbable, rappelle l'écoulement du temps[9]. On a l'impression, néanmoins, que les acteurs du drame ne voient pas les objets circonvenants dont le spectateur-narrateur (invitant directement le lecteur à regarder la scène: "voyez[10]")

---

8 Le néant de la mort, mais aussi et surtout celui du silence trompeur dont la chambre calme et fermée est le signe.

9 Mme Dargent, p. 7.

10 Ibid., p. 5.

est seul en mesure de dégager le sens. L'univers concret existe de façon encore trop artificielle pour participer réellement et efficacement à la vie intérieure des personnages.

Dans Dialogue d'ombres, c'est encore le narrateur qui voit, décrit et interprète le cadre extérieur. L'horizon trempé de pluie, le vent et l'ondée accompagnent un dialogue aussi tumultueux, derrière son calme apparent, que la nature ravagée par la bourrasque[11]. Les personnages contemplent pourtant ce paysage et, à certains moments, le lecteur n'en connaît que ce qu'ils en retiennent eux-mêmes. Françoise, par exemple, établit nettement le lien qui rattache sa révolte au décor familier de sa vie: "cette maison hideuse, les pelouses, l'argile des allées, ces vallonnements déserts, l'horizon vaste et vain, tous ces affreux paysages sans fierté...[12]". C'est justement cet univers d'ennui, clos et immuable, qu'elle rejette en bloc. Une fois déjà, Françoise avait tenté de rompre avec son passé mort:

> Et puis, c'était un soir de printemps trop semblable à celui-ci, un soir de pluie et de boue, et de grand vent d'ouest, avec ces cris de corbeaux[13].

L'identité de l'heure et du décor souligne l'importance de chacun de ces deux moments dans la vie de l'héroïne en

---

11 Ombres, p. 41-43.

12 Ibid., p. 43.

13 Ibid., p. 46.

même temps qu'elle confère un sens tragique à l'instant présent. Une fatalité pèse sur la jeune femme rivée au passé; aucun geste ne peut l'arracher au cercle enchanté que tisse autour d'elle un paysage implacable. Aussi cette seconde tentative de rupture paraît-elle irrémédiablement vouée à l'échec. L'espace romanesque cesse d'être un simple cadre, il agit de façon efficace sur le personnage qu'il condamne à la fixité. Il agit également sur le lecteur en orientant sa compréhension du drame[14].

Dans Une Nuit, l'importance du cadre extérieur apparaît d'emblée. La nature, d'une fécondité monstrueuse, prend le pas sur l'homme; c'est elle qui attire d'abord l'attention du lecteur. Avant même de nous présenter le héros, Bernanos prend soin de nous faire pénétrer dans un univers étrange, plus vivant et plus dangereux qu'une bête sauvage. De connivence avec la nuit, la nature éveille en Darnetal une angoisse mêlée de dégoût. Le sol est "gonflé de toutes les fécondités de la corruption[15]" et grouillant d'insectes hideux. Le "jeune avare" est bientôt "rassasié jusqu'à l'écoeurement" par cette suffocante prolifération qui va le dissoudre[16]. Ici

---

14 C'est encore le décor qui perce finalement une brèche dans un dialogue apparemment sans issue. Une "longue déchirure" allume le ciel et laisse le soleil briller un moment "aux mille facettes de la pluie" (p. 53).

15 Nuit, p. 17.

16 Ibid., p. 19.

encore, le cadre extérieur exprime une réalité qui le dépasse; l'auteur, tout en s'efforçant d'adopter le point de vue du personnage, multiplie les procédés les plus aptes à animer la forêt tropicale et à lui prêter un caractère maléfique. Par le choix et l'accumulation de détails suggestifs, le paysage se mue en un tableau fantastique, miroir des terreurs du héros. L'auteur intervient cependant, pour s'assurer que le lecteur en a bien saisi la portée symbolique: "(Darnetal) subissait désarmé l'assaut de la nature barbare, toujours hostile, faite pour l'ivresse ou l'ennui[17]".

A la vision onirique, destinée à créer une atmosphère plutôt qu'à peindre le réel, succède une description objective. Ce changement de technique coïncide avec une rupture dans le récit: Darnetal est tiré de son désarroi et de son ennui par le défi d'une aventure à quoi il n'est pas préparé. Forcé d'agir, il voit alors le monde tel qu'il est, et les choses lui apparaissent dans toute leur étrangeté. La jarre vide, la roue de bicyclette rongée de rouille, le chat à demi dépouillé pendu au-dessus de la porte d'une pauvre cabane[18]: ces détails sont plus révélateurs par leur banalité et leur précision même que l'animisme du début. Dans l'un et l'autre cas l'auteur a tenté, en

---

17 Ibid., loc. cit.

18 Ibid., p. 22-23.

recourant à deux techniques diamétralement opposées, de suggérer l'indicible. Ces deux procédés réapparaîtront dans chacun des romans.

Selon son état d'âme, le personnage bernanosien percevra le réel comme immanent à sa conscience ou comme une présence étrangère.

Sous le soleil de Satan

Dès son premier roman, Bernanos s'efforce d'intégrer l'espace romanesque au drame spirituel. Le monde extérieur existe, certes, mais de façon toujours "signifiante" et en fonction d'un personnage, d'un regard ou d'une situation. La réalité, souvent opaque et irréductible, a d'abord valeur de symbole. Le cadre matériel crée une atmosphère propice à l'éclatement d'un drame dont il souligne l'intensité. En même temps, il accuse la distance qui sépare deux plans d'existence.

Le cadre géographique est à peine esquissé, bien que Bernanos situe précisément l'action. Si l'on connaît les traits caractéristiques du village de Campagne, jamais ce petit bourg d'Artois ne vit de façon autonome. Son rôle demeure secondaire: il permet à l'auteur d'insérer Mouchette, comme plus tard Donissan, dans un milieu qui commande ou explique leur destin. L'indication topographique, la description impressionniste des grandes plaines balayées de vent et de pluie,

quelques détails révélateurs, tout cela suffit pour plonger les protagonistes dans une atmosphère de dégoût et d'ennui. C'est contre l'engloutissement que Mouchette et Donissan luttent, chacun à sa manière et selon sa nature.

Le souvenir que garde Mouchette de sa première rencontre avec Cadignan - et donc du jour où son destin s'est fixé - se confond avec une heure et un lieu: "C'était un matin du mois de juin (...), un clair matin. (...) Toujours Germaine reverrait cette pointe de la forêt de Sauves[19]". Le paysage qui en a été le cadre adopte les couleurs et la magnificence du rêve de l'adolescente: le chemin creux et l'eau des ornières "s'allument au soleil levant", les pâturages et les vaches elles-mêmes respirent la prospérité et la joie. Or c'est en suivant ce "chemin creux" que Mouchette rompait avec le passé: elle quittait "le petit jardin aux ifs taillés, funéraire", symbole des limites qui la condamnaient à la monotonie[20].

Le monde extérieur s'impose à nouveau au moment où Mouchette s'élance à l'assaut de la nuit. Cette fois encore,

---

19 Soleil, p. 67. Les trois mots "clair", "matin" et "juin" suggèrent la jeunesse et l'aventure.

20 Ibid., p. 69.

le spectacle qui s'offre à elle - un "petit univers" limité par un champ de poireaux[21] - se transforme pour s'ajuster à son rêve:

> Le vent fraîchit: au loin les fenêtres à petits carreaux flambèrent une à une; l'allée sablée ne fut plus au-dehors qu'une blancheur vague, et le ridicule petit jardin s'élargit et s'approfondit soudain sans mesure, à la dimension de la nuit... Germaine s'éveilla de sa colère, comme d'un rêve[22].

Le monde matériel se change en abstraction et en mystère. La nuit se substituera désormais aux éléments dans la lutte que Mouchette se livre à elle-même. Devenue un "asile" et une "proie[23]", la nuit servira de motif modulant la démarche infernale de l'héroïne.

L'affrontement nocturne de Mouchette et de Cadignan se déroule pourtant dans un lieu précis: une grande salle pleine de vieux meubles pourris - tour à tour calme et rassurante ou vide et démesurée, selon que Mouchette ou le romancier la regarde[24]. Mais ce cadre banal se charge d'une valeur tragique du fait que l'auteur insiste sur son caractère délabré et lugubre et qu'il met à contribution la nature extérieure que la nuit n'a pas encore apaisée. Le vent balaye la pièce

---

21 Ibid., p. 74.

22 Ibid., p. 75.

23 Ibid., p. 76.

24 Ibid., p. 80.

et tire "du verre de la lampe une longue flamme rouge qui retomb(e) en suie[25]", le silence est encore plein des frémissements du crépuscule[26] et la lune apparaît, troublante, au "milieu de la haute fenêtre sans rideaux[27]".

A partir de ce moment, la vie intérieure de Mouchette sera fixée à ce décor. L'enfant sombre en elle-même, indifférente à tout ce qui ne lui rappelle pas la nuit décisive[28]. Elle s'est enfoncée dans le mensonge au point de s'abstraire du réel. En conséquence, elle est incapable de voir les êtres et les choses, incapable aussi de s'y accrocher[29]. Elle demeure prisonnière d'une image qu'elle nourrit et qui, seule, la soutient. Il faut un événement fortuit pour la tirer de sa morne indifférence et lui faire chercher une issue hors du mensonge: "Fut-ce le bruit de la pluie sur les vitres? Ou l'ombre tout à coup épaissie[30]?". Encore le choc du monde extérieur n'agit-il qu'autant qu'il permet à l'héroïne de s'enfoncer un peu plus loin dans le rêve[31].

---

25 Ibid., loc. cit.

26 Ibid., p. 83.

27 Ibid., p. 86.

28 Ibid., p. 194.

29 Son entretien avec Gallet par exemple, est tout en dialogues essentiels, hors du temps et de l'espace. Le cadre en est à peu près ignoré.

30 Ibid., p. 103.

31 Ibid., p. 106.

Parfois, les éléments acquièrent une vie propre et un sens mystérieux. Comme dans Une Nuit, Bernanos allie volontiers animisme et réalisme. Le détail observé d'un oeil impartial prend alors, par sa précision et par la façon dont il s'impose à l'imagination, une valeur éminemment suggestive. La fréquence du procédé semble en fonction de la lucidité du personnage. Aussi est-ce l'aventure spirituelle de Donissan qui en est l'objet: l'écart entre le monde tel qu'il le voit et l'intensité de sa vie intérieure est d'autant plus sensible. Lorsqu'il décrit, par exemple, l'itinéraire habituel de Donissan à travers "l'immense plaine tracée de chemins difficiles, balayée d'une bise aigre" et parsemée de rares maisons, l'auteur abandonne les vastes perspectives pour ne s'attacher qu'au détail réaliste. Soudain, la caméra se braque sur une seule image, la plus évocatrice: "Les deux brancards d'une charrette dressés vers le ciel, avec une poule dessus[32]". Un peu plus loin, nous pénétrons avec le jeune vicaire dans l'intimité d'un foyer:

> La bouilloire tremble et chante sur le poêle, le chien avachi dort, le nez entre ses pattes, le grand vent du dehors fait crier la porte dans ses gonds et la noire corneille appelle à tue-tête dans le désert aérien...[33]

---

32 Ibid., p. 136.

33 Ibid., p. 138.

Il arrive aussi que le décor, tout en conservant sa valeur matérielle, acquière les dimensions d'un rêve intérieur. Nous l'avons déjà noté pour Germaine. Un phénomène analogue se produit lorsque Donissan s'enfonce dans la nuit infernale: la nature, de connivence avec les forces du mystère et du subconscient, revêt alors un caractère hallucinatoire. La marche nocturne du prêtre vers Etaples, sous la pluie et le vent, se transforme en odyssée infernale. Les bruits s'éteignent, le paysage devient tout à coup hostile et étranger, les choses semblent participer à la trame diabolique. Contrairement à Mouchette qui confondait sa vision du réel avec le réel même, le jeune vicaire s'efforce de chasser la vision et de s'accrocher, en vain, au réel. La nuit opaque et immobile se confond avec les ténèbres intérieures où il s'enfonce[34]. Dès que la vision infernale se dissipe, la vie retrouve sa banalité habituelle. Au moment de livrer un combat intérieur, Donissan - comme Mouchette dans le clair matin de juin - devient étonnamment réceptif au moindre détail concret: le détour de la route, l'orme centenaire, le village, les lumières de la gare et du four de Josué Thirion, le boulanger[35]. Mais au moment où l'affrontement recommence, l'auteur reprend la parole; c'est lui qui voit et interprète le cadre du combat:

---

34 Ibid., p. 171 et 184. La nuit est le lieu de la rencontre de Mouchette et de Donissan, tant au plan concret qu'au plan spirituel.

35 Ibid., p. 191.

> L'aube livide s'élevait à mesure autour d'eux et ils n'en voyaient que le reflet pathétique sur leurs visages. A leur droite le hameau, à peine émergé de la brume, au creux des collines, faisait un paysage de désolation. Dans l'immense plaine, à l'infini, seul, vivait un mince filet de fumée, au-dessus d'un toit invisible[36].

Les mêmes remarques s'appliquent au cadre intérieur. La chambre de Donissan, si simple dans son "humble désordre" et son pauvre ameublement, se transforme en un véritable cachot pour le malheureux vicaire prisonnier de lui-même[37] et aveugle au réel[38]. Une "clarté laiteuse, immobile, pleine de silence, comme vue au travers de l'eau", remplit alors la pièce d'une présence mystérieuse[39] et prélude au combat surhumain qu'il va livrer à son âme et à son corps. Le prêtre se réveille ensuite comme d'un rêve[40] et se raccroche peu à peu à des détails familiers[41]. Bernanos utilise la même technique pour décrire la tentation du désespoir du "saint de Lumbres": même solitude et même aveuglement au cours de la première étape, même attention au réel au moment d'engager la

---

36 Ibid., p. 202.

37 Ibid., p. 144.

38 Ibid., p. 142: "Mais l'abbé Donissan ne la voyait pas".

39 Ibid., p. 145.

40 Ibid., p. 150.

41 Ibid., p. 151 et 153.

lutte[42] et même chute dans l'irréel au plus fort de l'affrontement. Quand le prêtre entre dans la chambre du petit mort, les objets s'imposent d'abord à son regard, mais tout s'estompe graduellement: les rumeurs du dehors se perdent dans le silence qui "monte, comme une invisible buée, et déjà se défont et se délient les formes vivantes, vues au travers[43]". Enfin, même réveil brutal à l'issue de la crise: quand tout est terminé et qu'il s'enfuit en aveugle vers le petit jardin, le saint de Lumbres se réveille d'un rêve:

> Une carriole roulait au grand trot, dans la poussière dorée, l'homme en passant fit même un large sourire et salua du fouet... "Ai-je donc rêvé?" se disait le malheureux prêtre, le coeur battant...[44]

Dans son premier roman, Bernanos utilise de multiples procédés pour intégrer l'espace extérieur à l'aventure surnaturelle qui l'intéresse. Les descriptions objectives se fondent dans un ensemble plus vaste dont la signification profonde échappe aux sens. Mais l'auteur ne parvient pas toujours à laisser parler le cadre matériel ni à respecter son autonomie. Le contexte historico-social n'est pas complètement négligé, mais il se réduit à une toile de fond destinée à insérer l'action dans le temps. Il surgit dans les moments intenses, ser-

---

42 Ibid., p. 233: "Il ne les voyait plus". Voir aussi p. 250 et 258.

43 Ibid., p. 265.

44 Ibid., p. 270.

vant de point de repère au personnage et au romancier pour mesurer la distance qui sépare le monde concret - continu et opaque - de celui du rêve intérieur.

L'Imposture

L'Imposture est celui de ses romans où Bernanos se sent le moins à l'aise dans le maniement du cadre spatial[45]. Préoccupé par la description d'une aventure inexprimable, il éprouve le besoin de la situer dans un univers tangible, tout en sachant qu'il n'existe pas de commune mesure entre Cénabre et le réel. L'imposteur se définit en effet par la distance qu'il interpose entre le monde des apparences auquel il se soumet extérieurement et sa conscience qu'il veut libre de toute attache. L'espace romanesque servira donc à souligner l'absence au monde d'un être qui a délibérément opté pour le néant. Le choix du cadre correspond parfaitement au dessein de l'auteur. L'action se situe à Paris, un Paris nocturne et inquiétant, bien apte à transposer le caractère ambigu et sordide de l'aventure. Mieux encore que la campagne, même désertique et pluvieuse, le labyrinthe des rues désolées du

45 Ce malaise tient sans doute à l'aspect polémique du personnage, que Bernanos ne parvient pas toujours à saisir de l'intérieur.

vieux Paris suggère l'ennui intellectuel, fait de mensonge et d'orgueil[46].

Avant d'étudier l'importance du cadre extérieur dans l'économie du roman et ses rapports avec la vie intérieure de Cénabre, il me paraît utile d'en souligner d'abord l'absence presque complète dans la deuxième partie. L'auteur regarde de l'extérieur des personnages falots se débattre dans leur vide. Ils n'existent pas, aussi font-ils corps avec le décor qu'ils ont choisi et fabriqué mais qu'ils ne peuvent voir ni interpréter. Ils sont ce décor même. C'est ce qui explique, à mon sens, que la deuxième partie du roman, bien qu'apparemment coupée de la réalité, baigne dans une atmosphère lourde et visqueuse, accordée au vide de l'âme embryonnaire des amis de Guérou.

Le reste du récit, par contre, est plus nettement situé. Le romancier a besoin de s'appuyer sur le réel pour traduire l'aventure infernale de Cénabre et le calvaire spirituel de Chevance. Mais son impuissance à cerner l'imposture de

---

46 Bernanos associe toujours l'image de la ville à l'idée de solitude et d'ennui. La ville lui apparaît comme le fruit de l'orgueil: l'homme a rompu ses attaches avec la nature et se fuit maintenant dans la fabrication d'un monde artificiel et vain (cf. Imp., p. 326-27 et Vieux, p. 273, où Bernanos compare la solitude de l'homme moderne à "ce goût de suie que nous prenons volontiers pour l'odeur des villes"). Je parlerai de la ville plus loin.

Cénabre le paralyse. Alors que pour Chevance Bernanos adopte d'emblée l'optique visionnaire et prophétique du délire, il ne parvient pas à voir le monde par les yeux de l'imposteur. Aussi cède-t-il à la tentation d'utiliser l'espace romanesque comme symbole et d'en expliquer lui-même la portée[47]. Manifestement symbolique, le décor comble donc une lacune: il éclaire, à la manière d'une métaphore, les mouvements les plus mystérieux d'une âme dépossédée. A mesure que Cénabre s'enfonce dans son imposture, sa pensée n'a plus "d'issue vers le dehors[48]" et le romancier substitue son regard à celui du personnage[49]. S'il décrit, par exemple, la chambre savamment dépouillée de Cénabre, c'est avec l'intention manifeste de nous

---

47 Avant d'aborder le récit de la "crise" de Cénabre, Bernanos s'interroge sur la nature et sur la fonction du réel dans la vie intérieure. Cette longue réflexion sur la voix de la ville (p. 326) et sur l'influence du monde phénoménal dans la conscience même (p. 327) est d'autant plus significative que c'est un exemple unique dans ses écrits romanesques et que ses autres écrits ne portent guère la trace de préoccupations de cet ordre. J'en retiens un passage qui nous éclaire sur le rôle de l'espace matériel dans le roman bernanosien en même temps qu'il traduit l'impuissance et le scrupule du romancier au moment de décrire la rupture d'une âme avec la vie: "L'une des marques des grandes convulsions de l'âme est de se retrouver dans les choses, de sorte que telle déception capitale, par exemple, reste inséparable du lieu et de l'heure - non pas seulement par une association matérielle, mais par une sorte de compénétration - comme si un certain accord de la vie profonde avait été faussé par le coup de bélier de la passion" (Imp., p. 327).

48 Ibid., p. 441.

49 Dans toute la troisième partie.

renseigner sur l'hypocrisie de celui-ci[50]. Ailleurs Bernanos établit lui-même le rapport entre l'univers phénoménal et la conscience de l'imposteur[51]. Mais il ne se laisse pas toujours emporter aussi loin au delà de la nécessité du récit. Il lui arrive même de laisser parler le décor, qu'il dispose pourtant de façon à suggérer un au-delà du réel. Songeons au jeu d'ombre et de lumière qui éclaire étrangement la lutte que Cénabre livre à Pernichon[52]. Songeons aussi à l'orchestration et au retour intermittent de motifs privilégiés, choisis pour leur valeur suggestive. La lampe brisée, le clair de lune dans la chambre vide, le silence de plus en plus compact de la nuit, opposé parfois à la sourde rumeur de la ville: tout cela concourt à peindre la solitude infernale de celui qui a refusé la lumière[53]. Si, par contre, il veut traduire les sursauts et les fuites de Cénabre, le romancier abandonne son point de vue privilégié et s'efforce d'emprunter le regard du personnage qui, pour s'assurer un moment de répit, s'accroche aux choses de crainte de sombrer en lui-même:

---

50 Ibid., p. 314-15.

51 Ibid., p. 326-27.

52 Ibid., p. 317-18.

53 Ibid., p. 324 surtout.

> Alors... Cela vint lentement, posément, gagna lentement son niveau. Jamais les choses de rien ne le retinrent avec plus de douceur qu'en cet instant solennel. Il ferma les rideaux, alluma sa lampe de chevet, disposa minutieusement ses vêtements pour la nuit. Il jouissait de ce délai avec un coeur étranger, une joie grave, silencieuse. Son pas sur le tapis, le choc d'un verre sur le marbre de la cheminée, son souffle même un peu précipité par l'effort retinrent son attention, délicieusement, étroitement. Il se contemplait une dernière fois dans le décor des apparences familières, il s'attachait à ce lambeau de vie ainsi qu'un équipage à la dérive fixe la rive immobile et décroissante, et déjà la pensée chassait sur ses ancres.
>
> Il s'agenouilla, pria comme à l'ordinaire[54].

En dépit de cet effort d'attention, Cénabre demeure étranger au monde extérieur. Aucune présence ne lui est plus secourable; tout ce qui vit lui échappe peu à peu, englouti dans les ténèbres de la conscience. Le regard du romancier se substitue à celui du personnage aveuglé:

> La chambre vivait encore alentour sa pâle vie lumineuse, chaque objet à sa place ordinaire, et il voyait dans la glace son regard béant... mais il semblait que les choses eussent perdu chacune leur sens particulier, ne répondissent plus à leur nom, fussent muettes. Le regard lui-même exprimait à présent moins la terreur qu'une surprise absolue...[55]

Ailleurs, la présence du narrateur se manifeste surtout par l'emploi de la métaphore. Je songe à l'épisode où Cénabre découvre son rire; reprenant les éléments du décor les plus significatifs (la lampe, la fenêtre, la lune et la silhou-

---

54 Ibid., p. 331.

55 Ibid., p. 333.

ette), l'auteur les orchestre de façon à suggérer le cadre réel et sa résonance profonde:

> Qui l'eût vu, au rouge reflet de la lampe posée loin, le blême clair de lune dans les vitres, d'un pas calme et lourd, ses fortes épaules roulant imperceptiblement sous l'étoffe tendue de la soutane, et les puissantes racines de sa mâchoire jusqu'à la nuque impavide, eût envié cette puissance tranquille, pourtant déjà détruite au-dedans, frappée de mort ... (...) l'accent de son rire l'étonna.
>
> Ce fut alors qu'il se dirigea obliquement vers la porte, et en passant souffla la lampe. Le faux jour livide hésita d'abord, rampa le long des hauts rideaux, puis ainsi qu'une bête sournoise, se couchant sur le sol au pied de la fenêtre froide et blafarde, refusa d'aller plus loin. Le regard de l'abbé Cénabre, en s'abaissant, rencontra quelque chose à terre qu'il ne reconnut pas d'abord. Il ramassa cette chose, et la tint au bout de ses doigts, à la hauteur de ses yeux, avec une grande surprise et un peu de dégoût. C'était le rabat de l'abbé Chevance[56].

On reconnaît ici un procédé cher à Bernanos. Les éléments naturels s'animent et participent à la vie spirituelle: la lumière, à laquelle Cénabre vient de faire un affront, "refuse" de l'éclairer mais continue de l'entourer, prête à l'assaillir quand une brèche, représentée par le rabat de Chevance, s'ouvrira.

Cénabre assume pourtant son rire, indifférent aux assauts de la grâce. Il opte pour les ténèbres et peut ensuite allumer un flambeau. Il amorce une vie nouvelle entièrement édifiée sur le mensonge. Mais la nuit - dense et muette - l'encercle en dépit de cette lumière artificielle. Désormais,

---

56 Ibid., p. 358.

la présence du monde extérieur ne peut qu'accentuer sa solitude[57]. Lorsqu'il s'engage dans les rues de Paris, il est déjà scellé en lui-même. Le cadre habituel de ce décor nocturne forme alors, avec la vie intime de l'imposteur, un contraste frappant et révélateur[58].

La troisième partie du roman, entièrement consacrée à l'analyse de la vie intérieure du personnage, confirme cette impression. Cénabre traverse "la poussière dorée" du soir dans la plus totale indifférence. Pour ne pas sombrer dans le rêve et donc maintenir intacte l'armature de son mensonge, il lui faut s'accrocher aux apparences et s'insérer dans le décor qui l'entoure:

> (...) il s'arrêta, se contraignit à rester un long temps immobile, les bras croisés sur le parapet, de l'air tranquille d'un passant qui regarde couler l'eau boueuse un soir d'été[59].

Mais rien ne peut le sensibiliser au monde extérieur, et son mouvement est celui de la fuite[60]. Il a fait le vide autour de lui et la nature elle-même semble répondre ironiquement à son refus. Seul peuple la nuit le "cri funèbre" et déchirant

---

57 Ibid., p. 366-67.

58 Ibid., p. 378-80.

59 Ibid., p. 449.

60 Ibid., p. 450 et 465.

d'un remorqueur[61] auquel fera écho, à l'issue de l'atroce échange avec le vagabond, le cri intermittent d'un "animal inconnu"[62].

A partir de ce moment, le romancier n'a plus besoin d'un cadre où situer son personnage. Il n'y a plus rien à dire, d'ailleurs, d'un être "hors de jeu". Le dernier affrontement de Cénabre avec lui-même (Framboise est son double abject) se déroule dans les rues de Paris que ni l'auteur, ni Cénabre, ni Framboise ne s'attarde à regarder[63]. Ces rues, témoin de la première fuite de Cénabre[64] et du désespoir grotesque de Pernichon[65], apparaîtront de nouveau dans l'hallucination de Chevance agonisant - véritable labyrinthe où le vieux prêtre marche désespérément à la recherche de l'imposteur[66] et reflet inversé de la fuite qui caractérisait Cénabre, Pernichon et même Espelette.

Il me paraît fort significatif, cependant, que seule la vision délirante de Chevance laisse une impression de vérité. Dans le cas de Pernichon, de Cénabre et de Framboise,

---

61 Ibid., p. 450.

62 Ibid., p. 479.

63 Ibid., p. 441 à 479.

64 Ibid., p. 378.

65 Ibid., p. 424.

66 Ibid., p. 508 à 515.

Bernanos ne décrit la ville que pour mieux souligner, par contraste, leur absence au réel. Dans le cas de Chevance, la multiplicité des détails concrets, déformés ou amplifiés par l'angoisse et mis en relief par de nombreuses images, permet au contraire de doter le tableau d'une force saisissante. Paradoxalement, la vision onirique traduit le mieux la réalité extérieure. C'est que seul un être "vivant" peut communier au réel, c'est-à-dire le percevoir dans sa lumière et sa complexité tout en le transcendant. Les êtres soumis à l'ennui sont incapables de poser un tel regard sur les choses.

La Joie

> Nous haïssons la nuit, mais le jour n'est pas moins dur à surmonter[67].

Dans La Joie comme dans L'Imposture, Bernanos s'intéresse d'abord à l'aventure exceptionnelle d'un personnage central. Néanmoins, le monde extérieur ne se laisse jamais oublier et marque un progrès sur les romans antérieurs[68]. Le cadre matériel participe à l'éclosion et à la progression de

---

67 Joie, p. 704.

68 Il suffit, pour s'en convaincre, de noter l'importance, amplifiée jusqu'à l'obsession, des valeurs sensorielles: lumière, chaleur, odeurs, bruits. Voir en particulier les pages 628, 630, 645, 648-49, 679-80 et 711.

l'aventure surnaturelle. En prenant conscience de l'existence - soudainement hostile - des êtres et des choses qui l'entourent, Chantal communie à la tristesse des hommes et pénètre au coeur de la souffrance. Aussi est-ce autour de la jeune fille que se concentre la description du monde extérieur. Même les brefs aperçus destinés à souligner la permanence et la monotonie accablante du milieu rappellent, de près ou de loin, les motifs de l'espace intérieur et extérieur propre à Chantal (soleil, nuit, maison fermée, etc...).

L'action du roman se déroule dans un château provincial qui sécrète l'ennui. Hanté par les fantômes du passé qu'entretient une vieille femme avare et démente, le château des Clergerie sert de refuge ou de prison à des êtres médiocres dominés par la peur, l'ambition vile et l'égoïsme. Sa façade digne et respectable masque la pourriture morale (que rappelle l'odeur persistante des cretonnes moisies[69]). "Le mensonge est ici plus vivace qu'ailleurs, il jette sa graine partout, il finirait par ronger la pierre[70]", constate Fiodor. La vie n'a aucune prise sur ce monde, car "personne ici n'a le courage du bien ni du mal. Satan lui-même s'y dessinerait comme une traînée de poussière sur un mur[71]". La maison est

---

69 Ibid., p. 630.

70 Ibid., p. 623.

71 Ibid., p. 624.

"rongée par les insectes[72]". Aucune présence ne parviendra à effacer la "tristesse absurde" qui pèse sur les choses sous le soleil accablant d'un interminable été[73].

Comme dans les oeuvres précédentes, la réalité extérieure répond également à des besoins plus définis. Etroitement associée à certaines étapes décisives de l'ascension spirituelle de Chantal, la description minutieuse et objective souligne alors la distance qui sépare le monde des objets et celui de la grâce. Cela se produit chaque fois que Chantal, au bord du gouffre de lumière et de souffrance, s'accroche désespérément au monde avant de se laisser "tomber en Dieu"[74]. "L'étroit univers familier" prend un sens qui ne résulte pas d'une transformation effectuée par le regard, car c'est en voyant la réalité telle qu'elle est que Chantal en découvre la tristesse, la médiocrité et l'ennui[75]. L'espace romanesque joue sur trois plans: il existe indépendamment des êtres qui l'habitent, il agit sur eux et il incarne une réalité spirituelle. Le premier paragraphe du roman offre un aperçu de ces divers emplois conjugués en une courte mais saisissante évoca-

---

72 Ibid., p. 542.

73 Ibid., p. 635.

74 Ibid., p. 677, 679 et 680.

75 Ibid., p. 563.

tion. Une silhouette solitaire et tragique surgit sur le seuil de la porte, figée dans un geste, aussi mystérieuse que sa démarche furtive:

> Elle ouvrit doucement la porte, et resta un moment sur le seuil, immobile, (...) aussi seule qu'une morte dans le jour éclatant. Un rayon de soleil traversait la pièce obliquement, de bout en bout. Quand elle s'arrêta, l'ombre lumineuse du tilleul continua de flotter sur le mur[76].

L'auteur nous fournit tous les éléments d'un décor précis: la porte, le seuil, la pièce, le soleil, l'ombre du tilleul. Mais le jeu des antithèses (morte-jour éclatant, immobile-s'arrêta-continua) et l'emploi de la comparaison lui confèrent un sens nouveau. Le lecteur saisit d'emblée le caractère et le rôle de la vieille femme en même temps qu'il entre au coeur même de la lutte surnaturelle qui se prépare. A la manière d'un motif musical, la silhouette noire découpée sur fond de lumière orchestre les divers aspects du milieu matériel et moral contre quoi Chantal devra se défendre. Aux moments les plus décisifs de sa vie, c'est toujours cette même image qui s'impose au regard ou à la conscience de la jeune fille, symbole de l'obstacle qu'il lui faut surmonter pour accomplir son destin. Au cours de son premier entretien avec son père, Chantal, envahie par la tristesse, détourne

---

76 Ibid., p. 533. Le motif du "seuil", dès la première ligne du roman, introduit le thème du passage de l'intérieur à l'extérieur: la nécessité de sortir de la "maison" pour y rentrer. C'est tout le sens de l'aventure de Chantal.

son regard vers le jardin lumineux. Elle n'y trouve pas la sérénité attendue mais, "sous la lumière trop dure, les larges allées fauves, (...) à travers la charmille (...), Mama, toute noire[77]". Plus tard, quand elle affronte la démente, la même image surgit à nouveau; "la minuscule silhouette noire, au centre du paysage hostile, comme au centre de sa propre tentation[78]" lui apparaît comme un "affreux rêve à peine ébauché, (...) sinistre, dans la lumière de midi[79]". En vain ferme-t-elle les yeux pour échapper au vertige, l'image continue de la poursuivre:

> La créature dont l'image restait fixée derrière ses paupières closes, si ridiculement noire et menue devant cet horizon immense, sous ce ciel torride - était-ce sa grand-mère, ou quelque insecte? Elle eût cru volontiers pouvoir écraser d'un coup de talon cette voix chevrotante, elle eût effacé cette forme misérable, d'un revers de la main, comme une ligne tracée au charbon, une phrase extravagante, sur l'implacable écran d'azur... Mais elle ne désirait rien[80].

Le surgissement de la vieille femme dans "l'impitoyable lumière" se confond pour Chantal avec la "menace même de la nuit[81]". Cette "silhouette bizarre, précise et menue", ombre

---

77 Ibid., p. 580-81. Mama, prisonnière de son avarice, incarne la clôture, la fixité et l'ennui. Bernanos associe souvent d'ailleurs, comme deux vices interchangeables, l'avarice et l'ennui.

78 Ibid., p. 609.

79 Ibid., p. 608. Voir aussi p. 655-56.

80 Ibid., p. 611.

81 Ibid., p. 614.

"plus noire que l'ombre[82]", n'est pas la seule qui poursuit la jeune fille. Par un jeu subtil d'analogie et de correspondance, la silhouette solitaire de Cénabre - entrevue par M. de Clergerie un soir d'insomnie et à nouveau évoquée au moment où Chantal expie pour tous[83] - représente la tentation que doit surmonter la jeune fille en même temps que la raison d'être de sa souffrance. Enfin, le "gibet colossal" sur lequel se fixe la vision extatique de Chantal en est une transposition symbolique[84].

Cette courte description sert également à introduire le motif central du roman: le choc de la lumière et des ténèbres dans Chantal, suscité par la jeune fille elle-même. En effet, le roman est orchestré autour d'un vaste faisceau de lumière dont les reflets éblouissants, torrides ou rafraîchissants, trahissent ou éclairent - lugubrement parfois[85] - les divers états de conscience des personnages. Deux descriptions lyriques, ouvrant chacune un chapitre[86], transposent poétique-

---

82 Ibid., p. 656.

83 Ibid., p. 629 et 717. Cette silhouette est familière au lecteur de L'Imposture.

84 Ibid., p. 686. Un peu plus tôt, Chantal avait fixé, dans un moment de désespoir, la cime immobile d'un arbre noir, bien concret celui-là (p. 601).

85 Ibid., p. 609, 611 et 614. Voir aussi les pages 615, 616, 628-29, 655-56, 711 et 714.

86 Ibid., p. 552 et 648.

ment les éléments essentiels du décor. L'auteur se laisse d'abord entraîner à chanter la joie du "jour en fleur" d'un matin d'août - jour unique, éclatant de lumière et de vie, mais déjà lourd des "perfides aromates d'automne" et présage de la saison des fruits où Chantal entrera bientôt[87]. Chantal traverse "toute cette lumière" pour ne s'arrêter qu'à l'ombre des "volets clos". Or ce matin d'août est justement celui où elle s'engagera de façon décisive sur la voie de la souffrance expiatoire. Après avoir traversé la lumière, Chantal entre dans le bureau de son père et se trouve confrontée à la tristesse et à la médiocrité[88]. Entre cette description et le moment où la jeune fille pénètre dans le cabinet de son père, le temps s'arrête et la lumière s'accorde au souvenir, à la fois doux et pénible, de la première étape déjà franchie.

La deuxième envolée lyrique fait pendant à la première. Cette fois le jour "glisse au zénith", et la lumière du soir sur la nature épanouie participe à une vaste symphonie comparable à "l'embrasement insidieux d'un taillis bien sec". La nature, épuisée par la chaleur, paraît

> se replier sur elle-même, muette, farouche, dans l'immobilité, la résignation stupide d'une proie qui a senti se refermer dans son flanc, au point vital, la pince des mâchoires du vainqueur[89].

---

87 Ibid., p. 556.

88 Ibid., p. 577.

89 Ibid., p. 649.

Cette description précède la conversation entre La Pérouse et Fiodor, dont la conclusion sera interrompue par le cri de la grand-mère et l'intervention de Chantal. Mais c'est de Chantal qu'il s'agit: c'est d'elle que s'entretiennent les deux débauchés, elle qu'ils menacent de leur curiosité exacerbée, elle encore qui délivre la grand-mère. Elle enfin qui, le soir même, sera la proie et la victime.

Dans ces deux passages, les images et les symboles, alliés à des notations précises mais toujours signifiantes, se compénètrent de façon à créer une atmosphère d'éclatement et d'angoisse accordée à l'ascension spirituelle de l'héroïne. Dans tout le roman, la lumière - cruelle et douce - s'oppose aux ténèbres, à la fois dures et complaisantes, où se sont enfermés les êtres dont Chantal sera la victime et le sauveur: Cénabre, Fiodor, La Pérouse, sa grand-mère, son père et tous les membres de l'opaque maison[90].

---

90 Dans le détail du tableau, Bernanos a volontiers recours au même jeu de contrastes. La lumière du jour s'oppose à la grisaille de la maison aux volets clos (p. 552, 580-81, 630), les rumeurs de la vie quotidienne au silence intérieur (p. 596, 601, 679-80). Par un échange complexe et mystérieux, Bernanos opère entre Chantal et Cénabre une interférence des symboles: Chantal participe aux ténèbres et Cénabre à la lumière (p. 716 et 723).

Un Crime

Je ne m'attarderai guère à l'étude d'Un Crime puisqu'il s'agit d'un roman policier et que les exigences du genre affectent particulièrement la présentation du cadre spatial. La précision topographique et l'abondance de détails concrets doivent servir l'enquête policière et fournir au lecteur les indices utiles à la découverte du criminel. Bernanos se soumet à cet impératif dans les deux premières parties du roman. Pour mieux échapper à son imaginaire coutumier, il situe l'action dans les Pyrénées, espace étranger à son univers intérieur. Mais cette précaution ne suffit pas à dépayser le lecteur, qui ne tarde pas à retrouver la tonalité des romans bernanosiens: le paysage sinistre et "décoloré", la maison ténébreuse, le vent et la pluie, sans compter la prédilection pour la nuit ou pour les heures du jour où la lumière lutte contre les ténèbres. Un exemple illustrera cette parenté:

> Elle n'osait plus fermer la fenêtre, et pourtant le sourd roulement du vent au fond de la vallée grandissant de minute en minute comme chaque soir, ne s'apaiserait qu'avec les premiers brouillards de l'aube. Mais elle redoutait plus que la nuit l'odeur fade de cette maison solitaire pleine des souvenirs d'un mort[91].

Tout cela d'ailleurs se prête admirablement aux besoins du roman policier. Hormis le souci de n'omettre aucun détail utile, Bernanos ne change rien à sa façon habituelle de perce-

---

91 Crime, p. 727.

voir et d'utiliser l'espace romanesque. Certes, il ne s'en sert pas pour éclairer un conflit intérieur: son regard se maintient volontairement à la surface des choses, mais de façon à suggérer le mystère ou à susciter l'inquiétude. C'est le cas, par exemple, lorsqu'Evangéline Souricet fait sa première apparition dans le village:

> L'héritière avançait à petits pas, visiblement intimidée par l'hypocrite solitude de la petite place vers laquelle convergent de toutes parts les rayons flamboyants des vitres. Après ce dernier arrêt devant le ruisseau boueux, elle cessa d'hésiter (...)[92]

Dans la dernière partie du roman, Bernanos renonce à l'enquête policière pour pénétrer au coeur d'une réalité plus mystérieuse que le crime lui-même. La présentation du cadre spatial s'ajuste à cette nouvelle perspective. La "ridicule petite maison" où se sont réfugiés le faux-curé de Mégère et son clergeon finit par dépasser sa fonction de simple cadre. Chaque détail, précis et suggestif, correspond à un aspect de la vie intime d'Evangéline ainsi qu'au drame qui se dénoue. L'unique fenêtre de la maison ouvre sur l'abîme où gronde un fleuve "pourrissant" gonflé de débris. A l'intérieur, tout exprime la tristesse et la décrépitude[93]. Les dehors honnêtes et bourgeois alliés à la pire désolation, le grondement furieux

---

92 Ibid., p. 835.

93 Ibid., p. 848.

et monotone du fleuve qui a pourtant l'air "immobile et mort", tout reflète et matérialise en quelque sorte les contradictions d'Evangéline et son mensonge. Le calme du dehors n'est qu'un masque jeté sur la décomposition intérieure.

Un Mauvais rêve

Comme il a déjà été dit, Bernanos poursuit dans Un Mauvais rêve son enquête sur les causes profondes du meurtre qui lui avait servi d'hypothèse dans Un Crime. Ainsi le roman s'inscrit-il sous le signe de l'ennui, comme si l'auteur avait éprouvé le besoin d'expliquer l'aveu final d'Evangéline:

> L'ennui, le médiocre ennui, haï de tous, l'ennui qu'on croit stérile est l'humus profond, gras et noir, où longtemps d'avance, le hasard sème le grain d'où germera la joie[94].

Le roman dépeint un univers où il ne se passe rien; on y "arrache les jours au calendrier par poignées" pour les rejeter aussitôt, "à peine défraîchis[95]". Aussi l'auteur se contente-t-il de situer l'action sans s'attarder à décrire un cadre que les personnages sont incapables de voir. L'absence de décor, dans la première partie du roman du moins, suggère donc le vide intérieur des protagonistes. Leur regard se

---

94 Ibid., p. 862. Mes remarques ne tiennent pas compte de l'ordre de composition des deux romans (voir l'article de W. Bush: "Un problème de structure: Un Mauvais rêve, conclusion d'Un Crime", dans E.B., n° 11, p. 7 à 13.

95 Rêve, p. 875.

heurte parfois aux choses, mais ils projettent sur elles leur tristesse, leur dégoût, leur ennui.

Les deux premiers tiers du roman se déroulent en vase clos. La maison sans âme et sans visage de Ganse est une sorte de terrain neutre où des épaves se rencontrent sans jamais s'affronter. L'auteur n'a pas besoin de décrire le cadre, il suffit de le nommer. De brefs aperçus en soulignent parfois l'accord intime avec la conscience des personnages. Tout ce qui attire le regard accentue l'impression de solitude et d'absence. Chaque fois, la description est brève et volontairement monotone. Les mêmes éléments, diversement conjugués, réapparaissent dans des termes presque identiques: derrière une fenêtre close, les personnages, ensemble ou tour à tour, traînent leur ennui; au dehors, la rue est noire de pluie et, à l'intérieur, une faible lumière éclaire un décor démodé[96]. Dans un tel univers, la tristesse même paraît absurde, et la fuite dérisoire. La fugue d'Olivier s'amorce

---

96 "La lumière pâle de la fenêtre" éclaire la double silhouette de Philippe et d'Olivier (p. 891). La rue, vue de l'intérieur, est "trempée de pluie" (p. 896) ou "noire de pluie" (p. 912). Derrière la fenêtre, Olivier contemple "le soir (qui) descend invisible comme toujours, (et) semble couler des façades trempées de pluie" (p. 901). Enfin, le "luxe absurde du bureau de tabac luisant de glaces et de cuivres" paraît aussi dérisoire que celui de "l'épais rideau de peluche grenat farcie de molleton" (p. 896) qu'Olivier soulève avec ennui.

sous le signe du même ennui: "la dernière vision qu'il emporta fut celle d'un visage reflété par la vitre ténébreuse où frappait la pluie[97]". Avec lui et sur cette vision, le lecteur quitte la maison de Ganse.

A partir de ce moment, la description change de nature et de fonction. Laissant les habitués de la maison parisienne à leur néant, le romancier accompagne l'adolescent dans sa fugue désespérée vers un "horizon fabuleux" qui effacerait, loin derrière, "l'ancienne vie[98]". Un moment, le monde extérieur surgit et s'impose au regard surpris du jeune homme. Mais le plus souvent la réalité n'atteint sa conscience qu'après avoir subi le poids de l'angoisse ou de l'exaltation[99]. Pour Olivier, la réalité sert de rempart contre le "mauvais rêve"[100]. Une impression d'irréalité domine pourtant dans le récit de sa longue marche "sous la pluie immense, infinie[101]". Le refuge qu'Olivier cherchait dans le réel lui est refusé;

---

97 Ibid., p. 972.

98 Ibid., p. 973.

99 Ibid., p. 973 à 979.

100 La route luisante l'attire et le fascine "comme un fleuve" (p. 973), mais le "bâillement d'un autobus" et la "huée des chauffeurs" le tirent miraculeusement hors du gouffre où il allait se perdre (p. 973-74). De la même façon, un peu plus tard, "le petit café, la salle basse, la porte en verre dépoli" interposent "entre lui et les fantômes leur fragile rempart" (p. 974).

101 Ibid., p. 976.

incapable de se situer dans le temps ou dans l'espace, il jette sur les choses un regard aveugle. Parfois l'acuité d'une sensation bien précise (l'odeur de la rue lavée par la pluie) le rive au contraire au passé qu'il cherchait à fuir. Et ce passé se confond avec un lieu:

> Quoi qu'il fît pour échapper à l'obsession, la façade de Souville, aux volets clos, finissait toujours par accourir au devant de lui, dès que sa volonté faiblissait, dans une sorte d'immobilité sinistre[102].

La fugue d'Olivier répond donc à un double besoin: celui d'échapper à un passé pétrifiant (cela, il ne pourra le faire qu'en suivant l'appel de la route et en s'ouvrant au réel), et celui de se soustraire au monde puisqu'il n'a ni la force ni le courage d'entrer dans la vie. Cette double attraction vers des pôles contradictoires explique sa façon d'appréhender le réel. Il ne voit pas les choses qui l'entourent tant que son rêve ne menace pas de le dissoudre; il s'y accroche au contraire quand il craint de sombrer dans l'irréel.

L'auteur abandonne l'adolescent aux prises avec cette dialectique pour suivre la fuite parallèle de Simone. Elle aussi a rompu avec la maison de Ganse et tout un passé ténébreux. Décidée à rentrer dans la vie, elle choisit de s'affirmer par le crime. Ici encore, l'auteur s'efforce de situer son personnage dans l'espace. Mais en dépit du nombre et de

---

102 Ibid., p. 979.

l'importance des descriptions, la marche de Simone vers le château de Souville échappe au réel. Le monde extérieur ne surgit qu'à travers une imagination dévoyée: le paysage, dont la précision et la violence relèvent de l'hallucination, n'a pas d'existence autonome. En dépit de ses efforts, Simone demeure prisonnière de son propre univers. Quelques détails, fournis par l'auteur, insèrent l'héroïne dans une atmosphère accordée au sens profond de sa fuite. La pluie, le froid et la désolation du paysage nocturne rappellent le cadre parisien. L'auteur va plus loin encore: en superposant la réalité du souvenir et celle du présent, il brouille les perspectives, efface la durée et nous invite à douter de la réalité même de l'aventure de Simone. Au terme de sa marche - au moment où elle s'apprête à commettre l'acte dont elle attend la libération -, celle-ci se heurte enfin à l'opacité du réel. Brusquement, elle se voit dans le décor à travers la glace qui lui découvre, en même temps que son image hagarde, l'absurdité de son entreprise[103]. Les relations entre le réel et l'imaginaire sont inversées. Le temps d'un éclair, Simone se voit hors de jeu; tirée de son rêve, elle demeure exclue du monde qu'elle ne parvient à saisir que dans son étrangeté.

Après le crime, commis par rage et en réaction contre cette révélation subite plutôt que de façon lucide et volon-

---

103 Ibid., p. 1016-17.

taire (comme elle l'avait désiré et attendu), Simone sombre à nouveau dans le rêve. Elle se soustrait à la fascination du réel en s'y insérant à la façon d'un automate.

> Autour d'elle, la chambre avait repris son aspect paisible, familier. Très vaste, elle semblait vide. Des bûches d'un bois vert achevaient de se consumer en sifflant et crachant au fond de la haute cheminée de briques avec son encadrement de pierre tendre, polie comme le marbre. A l'autre extrémité de la pièce, face au lit, un bureau Louis XVI, dépouillé de ses cuivres, était encore encombré de papiers dont le courant d'air avait éparpillé une partie sur le carreau. Par l'entrebâillement de la porte, Mme Alfieri vit qu'un certain nombre, plus légers, avaient même dépassé le seuil, jonchaient les marches de l'escalier. Elle alla les ramasser, puis du même geste machinal, descendit fermer la porte d'entrée, remit la chaîne à son crochet[104].

A la toute fin du roman, au moment où Simone rencontre une seconde fois le prêtre que le hasard avait déjà placé sur sa route, le décor retrouve sa densité et sa présence concrète, laissant présager une issue hors du rêve[105].

Les trois derniers romans de Bernanos forment un triptyque dont chaque volet, selon une technique différente, peint le tableau d'un monde en voie de décomposition. Au centre, la vision apocalyptique de la paroisse morte en pleine fermentation; de chaque côté, un tableau plus composé quoique égale-

---

104 Ibid., p. 1022-23.

105 Ibid., p. 1026. A noter l'identité du procédé avec la fin du Dialogue d'ombres.

ment tourmenté: celui d'un homme qui lutte contre l'enlisement et celui d'une enfant engloutie avant même d'avoir pris conscience des forces maléfiques qui l'étouffent. Mais les trois romans participent d'une même inspiration. L'ennui n'est plus un mal latent, perceptible à quelques êtres exceptionnels. Ce n'est plus une forme mais la forme par excellence du mal. Il s'insinue partout, enlevant au réel même sa densité et sa cohérence. L'espace romanesque s'insère alors naturellement dans la trame du récit puisqu'il est la manifestation tangible - à la fois immanente et autonome - du mal qui mine l'individu et la collectivité.

Monsieur Ouine

Dans Monsieur Ouine, Bernanos s'efforce de transposer fidèlement et de façon globale la vision du monde qui s'impose à lui. A la fragmentation du récit (dont j'ai parlé au chapitre précédent) correspond le morcellement de l'espace. Le monde extérieur s'impose avec la même force et la même gratuité que dans le rêve. Il se charge en même temps d'une portée mythique.

Le romancier refuse de se conformer à la tradition romanesque dont il avait jusqu'ici accepté la plupart des conventions. Monsieur Ouine ne raconte pas une histoire, pas plus qu'il n'analyse des comportements individuels. Selon le niveau de lecture où l'on se place, on pourra saisir une si-

gnification d'ordre psychologique, spirituel ou prophétique. De la même façon, le cadre spatial joue sur trois plans. Sa présence plonge les personnages dans une atmosphère de pourriture et de stagnation bien caractéristique de l'ennui. Il se différencie selon les personnages et nous introduit poétiquement dans leur conscience. Enfin, il transpose la vision prophétique de l'auteur.

Jamais cependant on ne parvient à isoler l'un ou l'autre aspect: c'est par la conjonction de ces diverses fonctions que le cadre spatial acquiert sa véritable portée. Tour à tour et tout ensemble réaliste, subjectif ou fantastique, le monde extérieur s'impose et se dérobe, aussi énigmatique que Satan lui-même. Les hommes, aveugles et impuissants, se confondent avec l'univers phénoménal dont ils ne sont qu'un élément et qui menace de les engloutir. En effet, les personnages de Monsieur Ouine ont perdu contact avec leur vie intérieure, ils semblent vivre hors d'eux-mêmes et sont donc incapables d'interposer entre les choses et leur propre conscience la distance indispensable pour qu'il y ait regard. Semblables en cela aux médiocres de L'Imposture ou d'Un Mauvais rêve, ils ne voient pas le monde. Mais l'intention de l'auteur n'est plus de stigmatiser l'imbécile en lui opposant un héros du bien ou du mal. Tous les personnages, même les plus activement diaboliques, s'insèrent dans un univers proliférant dont ils sont tous victimes, quels que soient leurs efforts pour y échapper.

Aussi cette absence de regard ne peut-elle se traduire par l'absence du cadre, pas plus que par l'intrusion du romancier. Comment l'auteur pourrait-il voir pour ses personnages et en dehors d'eux un univers avec lequel ils se confondent?

Il lui faudra trouver une technique apte à communiquer au lecteur aussi bien l'activité aveugle et dérisoire des protagonistes que la puissance maléfique de l'univers matériel. Plutôt que de recourir à une description détaillée et objective (qui transformerait l'espace en objet de contemplation), Bernanos multiplie les aperçus - aussi brefs que suggestifs - sur le monde extérieur, de façon à lui conférer un caractère à la fois énigmatique et obsessionnel. Le lecteur est plongé avec les personnages dans un univers aussi fantastique que banal: le monde retrouve sa puissance primitive.

Bernanos nous invite d'ailleurs, par la voix de M. Ouine et par celle du curé, à chercher dans le monde matériel le signe tangible de forces occultes:

> La vase de celui-ci (dit M. Ouine en parlant du "bourbier" qu'est Fenouille) paraît diablement active (...) depuis quelque temps. On croit l'entendre bouillir et siffler, remarquez que ceci est à peine une image, cher ami[106].

Dans une conversation avec le médecin de Fenouille, le curé exprime la même idée:

---

106 Ouine, p. 1465.

> (...) tous ces villages jadis chrétiens, lorsqu'ils commenceront à flamber - oui - vous verrez sortir toutes sortes de bêtes dont les hommes ont depuis longtemps oublié le nom (...)
>
> Oui, monsieur, l'heure vient (peut-être est-elle déjà venue?) où le désir qu'on croit avoir muré au fond de la conscience et qui y a perdu jusqu'à son nom va faire éclater son sépulcre. Et, si toute autre issue lui est fermée, il en trouvera une dans la chair et le sang - oui, monsieur - vous le verrez paraître sous des formes inattendues, et, j'ose le dire, hideuses, horribles (...)
>
> - C'est de la folie, remarqua le médecin de Fenouille, de la folie pure. Les trois vertus théologales passant du monde invisible au monde visible, transformées en tumeurs malignes, je suppose[107]?

C'est précisément la confusion des plans d'existence évoquée par le curé que Bernanos cherche à traduire ici. Il y a reconnu l'essence même du mal. Le monde du mal apparaît alors comme celui de l'informe et de l'indifférencié (accusant par là son étroite parenté avec l'ennui), une sorte de retour au chaos d'avant la création. L'auteur se trouve donc devant une impasse: comment décrire ce qui n'a ni forme ni contour, ce qui, littéralement, n'est pas? Il lui faudra se contenter d'une approche extérieure, peindre "en creux". Mais là encore, il se heurte à une difficulté insurmontable. Car peindre "en creux" suppose que l'on s'appuie sur quelque chose. Or Bernanos a dépassé le dualisme élémentaire qui

---

107 Ibid., p. 1508, 1509 et 1510.

caractérisait ses premiers romans. Le mal ne s'oppose plus au bien, il le mine de l'intérieur[108].

L'univers spatial, comme l'univers moral, est littéralement décentré; impossible de l'appréhender de l'intérieur ni du dehors. En se limitant au point de vue des protagonistes sans pourtant interpréter leur vision du réel, Bernanos parvient néanmoins à suggérer la présence du monde et l'impuissance des personnages à le dominer. Mais cette autonomie du milieu ne suffit pas à en expliquer la puissance effective ni les résonances mythiques. La dispersion et l'inertie recouvrent une activité souterraine dont la caractéristique est de dissoudre ou d'engloutir. Cette activité néantisante assure précisément la cohésion de l'univers du mal. Plus que jamais, le romancier se double d'un visionnaire. Comme dans La Joie, roman auquel le motif de la lumière confrontée aux ténèbres conférait une cohésion musicale, la vision se concentre et s'orchestre à partir d'un motif central chargé d'une triple valeur - concrète, symbolique et mythique. L'ennui

---

108 La structure du roman ne repose plus sur la confrontation dramatique de deux personnages, mais sur une série de rencontres avortées: Steeny et Ouine, Steeny et Jambe-de-Laine, Steeny et Miss, Steeny et Guillaume; le curé et Ouine, le curé et le médecin, le curé et Arsène; le vieux et Eugène. Cf. chapitre précédent.

collectif, comme l'ennui individuel, s'exprime par l'image polyvalente de la boue[109].

Le "lac de boue" désigne le village comme entité, tel qu'il apparaît à l'imagination terrifiée du curé de Fenouille: "Il voyait, il touchait presque ces montagnes d'excréments, ces lacs de boue[110]". La même image s'était imposée à l'esprit de Ouine pour évoquer la présence des hommes, réduits jusque dans leur individualité à une masse indifférenciée: "Il imagine, il voit presque, il croit voir de ses yeux, comme d'un autre monde, d'une autre planète, ces nappes funèbres, ces lacs de boue[111]". La boue est une matière informe, ni liquide ni solide et bien faite pour suggérer la stagnation et l'enlisement dans un état intermédiaire entre l'être et le néant. Aussi Fenouille est-il un "bourbier" en plein travail et dont la vase acquiert, sous le regard de Ouine, une force mystérieusement active. La "terre fermente autour de l'innocent" et menace d'engloutir quiconque s'oppose à son action[112]. Cette force est justement celle de l'ennui absolu dans lequel

---

109 Voir l'excellente analyse de W.M. Frohock: "Coherence and Incoherence in Bernanos' Monsieur Ouine", dans Style and Temper, Studies in French fiction, 1925-1960, Oxford, Blackwell, 1967.

110 Ouine, p. 1488.

111 Ibid., p. 1472. Dans une lettre à sa femme, Bernanos écrit, en 1918: "J'ai grand mal à me tirer d'un affreux ennui, un lac de boue", (Corr. I, p. 139).

112 Ibid., p. 1464 et 1465 (cité plus haut).

M. Ouine a choisi de vivre. Celui-ci se charge d'ailleurs d'en définir le sens et le rapport avec la boue: "L'ennui de l'homme vient à bout de tout, monsieur l'abbé, il amollira la terre[113]". Joignant le geste à la parole, Ouine suscite lui-même, en la mimant, l'action qu'il vient d'évoquer; la parole et le geste s'unissent pour rejeter l'univers dans un état chaotique: "Les gros doigts firent le geste de pétrir une argile imaginaire". C'est donc M. Ouine lui-même qui établit de façon explicite un rapport d'identité entre la boue, le village et l'ennui. Or cette boue, si intimement associée à l'apathie morbide de la paroisse, s'infiltre partout. On la retrouve au château de Wambescourt, plus particulièrement dans la chambre de Ouine et dans celle d'Anthelme[114].

Connu des personnages seulement, le cadre spatial n'est jamais décrit avec précision. Quelques lieux bien déterminés, mais sans lien apparent, surgissent tout à coup avec l'acuité d'une vision; ils semblent tirés du néant et situés dans un espace absolu où les correspondances s'établissent au

---

113 Ibid., p. 1465.

114 Ibid., p. 1362-63 et 1471. On la retrouve également à la porte de la cabane d'Eugène (p. 1453); sur la route, souillant Steeny et Jambe-de-Laine (p. 1391, 1402); au cimetière, où elle atteint le curé lui-même (p. 1493, 1495). C'est dans la boue que l'on retrouve le cadavre du petit vacher (p. 1393); le vieux Devandomme et Arsène enfin sont contaminés par elle (p. 1435, 1482 et 1404).

niveau du symbole. Le décor s'organise autour de deux pôles: le château de Wambescourt[115] et le village de Fenouille; en retrait enfin, et comme coupée de la vie, la maison de Steeny[116]. Chaque lieu - le château, la chambre de Ouine, la maison de Steeny, l'église et le presbytère, l'estaminet, la ferme des Devandomme, la cabane d'Eugène - semble une entité autonome. Impossible d'établir entre eux un réseau de communications, conférant à la paroisse une apparence de vie ou d'unité, si illusoire fût-elle. La solitude, caractéristique du mal ou de l'ennui[117], se manifeste jusque dans la dislocation de l'univers spatial. En même temps, chacun de ces îlots étanches répond à une autre nécessité romanesque. Bernanos, en effet, refuse d'effectuer une plongée dans le subconscient ou même dans le passé de ses personnages. Le seul moyen dont il dispose pour mesurer leur degré d'appartenance à l'être ou au néant est de les associer à l'un ou l'autre de ces lieux.

M. Ouine, centre où convergent les forces déchaînées du bourbier, assure le lien entre le village et le château (l'un et l'autre caractérisés par la boue et par l'emprise du

---

115 Ibid., p. 1358, 1531 et 1539.

116 Ibid., p. 1356, 1365, 1418-19.

117 Ibid., p. 1490.

passé). Paradoxalement, M. Ouine échappe à ce cadre: il en demeure le spectateur silencieux et dégoûté[118]. Seule la chambre de bonne qu'il a lui-même choisie et façonnée à son image peut le cerner et le définir[119].

Steeny, par contre, l'enfant à demi vaincu et fasciné par l'appel du néant, conserve assez de vie pour que le décor se réorganise autour de lui. Il se révolte contre la maison et ce qu'elle symbolise: le mensonge et la mort. Aussi court-il vers une aventure nouvelle, mais le chemin qu'il emprunte mène à une autre maison également "ténébreuse" et mensongère, une "maison vide". L'adolescent est pourtant caractérisé par la marche et par l'élan, car c'est en plein air et plus particulièrement sur la route qu'il se sent lui-même. Oscillant entre deux pôles négatifs (la maison et le château), il s'oriente sur la route fabuleuse, promesse de liberté et de conquête. Toutefois, dans cet univers chaotique et proprement possédé, la route lumineuse elle-même mène vers les ténèbres. Et c'est Jambe-de-Laine qui s'en approprie le domaine inviolable. Elle sillonne les routes à une vitesse vertigineuse à toute heure du jour et de la nuit, elle brouille toutes les pistes et choisit d'altérer l'itinéraire de Steeny. Par elle, la route revêt un caractère ambigu.

---

118 Ibid., p. 1361 et 1471.

119 Ibid., p. 1362-63 et 1420.

En marge de cet univers trouble formé de lieux étanches que relie une route trompeuse (puisqu'elle appartient à un être possédé), il existe un autre espace - concret, tangible et merveilleusement intact - concentré autour des faits et gestes de chacun des membres de la famille Devandomme. Il s'agit de la même pluie, de la même boue et de la même obscurité, et malgré tout c'est un autre monde où domine une impression de vie intense et sauvage[120].

Aussi peut-on dire que, dans Monsieur Ouine, l'espace romanesque émane de l'univers intérieur de chaque personnage sans pourtant jamais perdre sa force et son autonomie.

Journal d'un curé de campagne

Avant même d'achever la fresque apocalyptique de Monsieur Ouine, Bernanos éprouve le besoin de canaliser les forces déchaînées de la paroisse morte: il écrit alors le Journal d'un curé de campagne. Cette fois, il limite sa perception du réel à celle d'un héros privilégié. De fréquentes allusions au monde matériel: paysage, lieu, saison, heure, temps, objets même, ponctuent la réflexion du curé d'Ambricourt. Elles confèrent à son journal une densité et une chaleur qui le rattachent au réel par mille liens secrets.

---

120 Ibid., p. 1426-27, 1430, 1434-35, 1453-54 et 1474.

En dépit de son morcellement géographique, la paroisse apparaît au curé comme une entité vivante. Son regard relie entre eux les divers points de l'espace, abolissant les barrières qui isolent les paroissiens. Perçu par le curé et incorporé à sa méditation, l'espace disloqué cesse d'être absurde. Le regard médiateur du prêtre assure la cohésion d'un monde en voie de décomposition; l'équilibre est restauré et l'homme s'insère à nouveau dans le réel. La paroisse morte est sauvée de la désagrégation.

Le problème de la perception et de la fonction de l'espace romanesque ne se pose plus dans les mêmes termes que pour les oeuvres antérieures. Le romancier entre de plein droit dans la conscience du narrateur auquel il prête sa voix. Néanmoins, le monde matériel existe de façon autonome puisqu'il oppose à l'action du curé tout le poids de son irréductible présence. L'impuissance du jeune prêtre trouve un écho dans sa faiblesse physique et dans l'effort qu'il déploie pour parcourir en tout sens la vaste étendue de sa paroisse. La dispersion géographique l'oblige à se perdre en démarches aussi épuisantes que vaines. Impossible de dresser le bilan de ces journées passées sur les routes:

> Les jours passent, passent... Qu'ils sont vides! J'arrive encore à bout de ma besogne quotidienne, mais je remets sans cesse au lendemain l'exécution du petit programme que je me suis tracé. Défaut de méthode, évidemment. Et que de temps je passe sur les routes! Mon annexe la plus proche est à trois bons kilomètres, l'autre à cinq. (...) Cette paroisse si petite sur la carte!... (...) Il me semble que ma vie, toutes les forces de ma vie vont se perdre dans le sable[121].

Le roman s'ouvre sur une description impressionniste et subjective qui condense de façon admirable l'importance et la tonalité du cadre matériel. Cette description se place sous le signe de l'ennui, de l'inertie et de l'anonymat.

> Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent. (...) Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses[122]!

Le jeu des comparaisons permet d'établir, dès la première page du Journal, un rapport d'équivalence entre un état (l'ennui), un espace (la paroisse), un moment (la nuit dans laquelle on s'enfonce), un phénomène atmosphérique (la pluie qu'on "avale à pleins poumons") et une maladie (le cancer). Avant même de décrire sa paroisse, le curé a senti obscurément qu'elle exhalait un poison auquel il n'échapperait pas: "Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer".

---

121 Journal, p. 1053.

122 Ibid., p. 1031.

Quelques traits suffiront ensuite à suggérer un paysage de désolation. La côte de Saint-Vaast, familière au curé, les bestiaux toussant dans le brouillard, la pluie fine, le ciel "hideux" de novembre, l'herbe ruisselante, les pâturages trempés, la boue: tout cela disparaît et s'enfonce dans la nuit. A la perception objective du réel se mêle celle de l'imagination et de la sensibilité; la tristesse de ce village humide se confond avec celle du curé. La tonalité du récit est donnée en même temps que les forces en présence: d'une part l'ennui, la solitude et l'amoralisme de la paroisse, d'autre part la charité impuissante de l'homme de Dieu. Le journal du curé marquera les étapes de sa lutte solitaire contre une force aussi implacable et aussi subtile que la pluie, la boue et la nuit qu'il affronte chaque jour.

Une seconde description reprend et complète la première[123]. Le curé s'arrête au même point de la route de Gesvre, mais cette pause a maintenant une valeur d'habitude: "Presque tous les jours (...) qu'il pleuve ou qu'il vente, je m'assois". Le curé insiste sur le caractère coutumier de

---

123 Ibid., p. 1060. Les mêmes images et les mêmes qualificatifs reviennent dans les deux descriptions: l'adjectif "hideux"; le village, "tassé" (p. 1031) ou "ramassé dans le creux de la main" (p. 1060), est comparé à une "bête" (p. 1031) ou à un "chat" (p. 1060). Il est significatif que les souvenirs d'enfance du curé se fixent à un décor également hideux, exhalant le même ennui (p. 1069), et que, en outre, la même image s'impose d'elle-même à son esprit pour évoquer l'angoisse, la luxure ou l'effrayante monotonie du péché.

cette contemplation réflexive et il précise que c'est là qu'il a "eu l'idée de ce journal". Ainsi se trouvent associées l'idée de l'ennui et la forme du roman, l'une et l'autre en étroite corrélation avec un lieu précis, offrant une perspective privilégiée sur la paroisse tout entière.

Après cette double saisie - globale et suggestive - de l'espace extérieur, la paroisse n'apparaîtra plus que décomposée en ses éléments constitutifs, au détour d'une pensée et selon les besoins de la narration: ou bien le presbytère et l'église, refuge et domaine du curé; ou bien le château, qui tourne le dos au village[124], projection objective du mal que le curé doit affronter. La route enfin, indéterminée et continue, relie les diverses annexes de la paroisse; elle sert de point de rencontre entre le curé et sa paroisse[125] et assure la cohésion d'un espace composé de lieux apparemment autonomes[126].

Il existe enfin un autre lieu, marginal mais non moins important: la ville impersonnelle (mais non pas hostile) où le curé, rejeté par sa paroisse, ira confronter son destin. Une laideur et une tristesse presque métaphysiques caractéri-

---

124 Ibid., p. 1142.

125 Ibid., p. 1031 et 1060.

126 Pour le curé, qui s'épuise à parcourir la vaste étendue de sa paroisse, la route est tour à tour calvaire (p. 1197), illumination (p. 1210-13) ou issue vers un asile extérieur (Torcy).

sent tour à tour le bureau du docteur Laville, l'estaminet de madame Duplouy et la chambre de Dufréty.

Le cadre extérieur agit comme un réseau de références grâce auquel le curé peut mesurer sa propre inquiétude et le chemin qu'il a parcouru. Sa façon de percevoir l'univers phénoménal traduit son état d'âme. Il en est pleinement conscient d'ailleurs, puisqu'il avoue, en parlant de la gaine de végétation qui recouvre un vieux tronc pourri, qu'il la "trouve hideuse et jolie tour à tour, selon l'état de (ses) pensées ou la couleur du temps[127]". L'un et l'autre doivent être bien sombres puisqu'il ne retient la plupart du temps que des images de désolation (vent, pluie, argile, chemins boueux, etc...). Sa méditation se situe d'emblée dans un

---

127 Ibid., p. 1060.

cadre spatial et temporel immuable, que dominent trois constantes: la nuit, le vent et la pluie[128].

Si le curé projette son angoisse sur le réel, celui-ci n'en possède pas moins un caractère dynamique et secrètement actif. La pluie, le vent, la boue et la nuit, à quoi le curé est particulièrement sensible, ne sont pas de pures émanations de son état d'âme. Les éléments - dont il ne peut pas inventer la présence - participent à son aventure ou du moins en favorisent l'expression. L'atmosphère d'un village ou d'une maison, les phénomènes atmosphériques même, loin d'être des signes arbitraires, façonnent le visage de la collectivité

---

128 Ibid., surtout aux pages 1103, 1105, 1111, 1133, 1144 et 1183. Il arrive néanmoins que le paysage devienne translucide et presque aérien, comme pour s'accorder à une sensation nouvelle où la douceur et l'attente se mêlent à l'intuition de la mort. Le cas se produit deux fois. La première précède les pages déchirées du journal, l'attente étant le prélude à la chute dans la nuit: "La matinée est si claire, si douce, et d'une légèreté merveilleuse... (...) Tout le jour, je n'ai eu en tête que des images d'enfance. Je pense à moi comme à un mort" (p. 1114). La seconde, qui suit la visite de Chantal au presbytère et précède celle du curé au château, suscite sa réflexion sur le monde du mal: "Je viens de passer une grande heure à ma fenêtre, en dépit du froid. Le clair de lune fait dans la vallée une espèce d'ouate lumineuse, si légère que le mouvement de l'air l'effile en longues traînées qui montent obliquement dans le ciel, y semblent planer à une hauteur vertigineuse. Toutes proches pourtant... Si proches que j'en vois flotter des lambeaux, à la cime des peupliers. O chimères! Nous ne connaissons réellement rien de ce monde, nous ne sommes pas au monde. A ma gauche, je voyais une grande masse sombre cernée d'un halo (...)" (p. 1142).

comme de l'individu. Inversement, l'univers matériel est, en partie du moins, déterminé par les forces mentales qui agissent sur le personnage.

Nouvelle histoire de Mouchette

Tout à l'opposé de Monsieur Ouine et plus encore que le Journal d'un curé de campagne, la Nouvelle histoire de Mouchette présente une structure simple, organisée autour d'un personnage central et d'un décor unique et cohérent. Nous sommes en présence d'un monde opaque et lourd dont la première caractéristique est d'être immuable, fixé pour toujours dans sa banalité et sa laideur. Le drame réside précisément dans la prise de conscience par Mouchette de sa misère, qui se précise à mesure que l'univers lui apparaît dans toute sa nudité, dépouillé de l'aura merveilleuse du rêve.

Sans jamais intervenir directement, l'auteur parvient à nous faire épouser le regard de Mouchette sur le monde qui l'entoure et dont elle devient prisonnière à partir du moment où elle le voit. Mais en même temps, le romancier maintient le recul nécessaire pour permettre au lecteur de conférer un sens à l'aventure de l'adolescente - tout en participant au désarroi de l'être égaré dans son propre drame. Mouchette vit dans un monde absurde, absurde parce qu'il dément tout rêve de liberté et d'amour, absurde mais tout-puissant. Jamais encore, pas même dans Monsieur Ouine, le cadre matériel n'a occupé une

telle place dans l'univers romanesque. C'est que la fillette, étrangère au spirituel comme au surnaturel, ne peut découvrir son propre drame que dans des impressions sensorielles. Dans un monde déspiritualisé, l'homme n'est guère plus conscient que la bête et tout, jusqu'à la pureté, se traduit en termes d'instincts et de sensations.

Aussi l'espace romanesque tend-il à prendre le pas sur le drame intérieur. C'est lui qui détermine et oriente l'aventure, il façonne le rêve de l'héroïne jusqu'à l'absorber elle-même. La Nouvelle histoire de Mouchette est le seul des romans de Bernanos où l'espace soit parfaitement intégré à la structure romanesque: le symbole, l'agent et le cadre du destin de l'héroïne coïncident parfaitement. L'équilibre entre sa valeur réelle et sa portée symbolique est maintenu tout au long du récit alors que le personnage central en assure l'unité.

L'aventure de Mouchette est comparable à une longue marche vers la mort sous le signe de la pluie, du vent et de la nuit, et coupée d'arrêts dans des asiles chaque fois plus précaires et plus illusoires. Ce que fuit l'enfant, c'est l'école, avec tout ce que cela représente d'humiliation et de misère[129]. Pourtant, sa fuite s'amorce sous un signe ambigu -

---

129 Mouchette, p. 1266.

"mars désolé"[130], un printemps encore replié sur l'hiver qu'il semble prolonger indéfiniment et qui n'annonce pas l'été: "espérez... plus d'espoir". Le "grand vent noir", la "haie ruisselante", les ténèbres: tout concourt à accentuer la solitude de l'enfant révoltée, vivant en marge de la vie communautaire. Et c'est précisément ce "lugubre décor", celui de l'école maintenant déserte, qui sert de prélude à la grande aventure et qui introduit le thème du rêve[131]. Au moment précis où Mouchette s'enfonce dans le rêve, la réalité surgit brusquement: Madame, symbole de l'autorité et de l'incompréhension, Madame, celle-là même qui rejette Mouchette dans les ténèbres du désespoir, "paraît tout à coup, sur le seuil de la cuisine". Une note de sérénité perce néanmoins: "Il n'y a plus rien que le grand peuplier à peine visible dans le ciel, et qui fait le murmure d'une source[132]". Cette description de l'école telle que la perçoit l'enfant au seuil de son aventure nocturne contient en puissance et annonce à la façon d'un thème musical le sens et l'issue de l'odyssée de Mouchette.

---

130 Ibid., p. 1265.

131 Ibid., p. 1269.

132 Ibid., loc. cit. A ce "murmure de source" fera écho, à la dernière page du roman, le "joyeux murmure de fête" dont l'eau insidieuse remplit la tête de l'enfant au moment où celle-ci s'enfonce dans la mort.

Dès le départ, l'auteur se permet d'intervenir discrètement pour ramener à ses misérables proportions le décor que l'imagination de Mouchette gonflera de toute sa terreur et de tout son espoir. Le bois n'est qu'un "taillis" séparant le village du hameau où se situe la maison familiale, prête à s'effondrer au bord d'une "mare croupissante[133]". Au moment où elle quitte l'école et s'engage dans le taillis, c'est vers cette maison que la fillette se dirige. De l'école à la maison, le chemin est court - interminable cependant, puisque les deux espaces sont marqués du même signe négatif. Avant même de s'engager, la marche de Mouchette est vouée à l'échec. Le vent, la pluie et les ténèbres se concertent pour métamorphoser ce décor banal et l'accorder aux dimensions du rêve, de l'attente et de l'angoisse de l'enfant. Peu à peu, les repères extérieurs s'estompent et la fillette demeure seule, en proie aux forces déchaînées de la nature[134] jusqu'à ce qu'Arsène - surgi des ténèbres, comme tout à l'heure l'institutrice -, silhouette noire "sur le fond plus clair du ciel[135]", s'impose à elle comme le maître paisible des éléments.

Ainsi s'amorce la longue errance de Mouchette à travers la tempête. Avant d'en atteindre le terme, elle fera

---

133 Ibid., loc. cit.

134 Ibid., p. 1271-72.

135 Ibid., p. 1272.

halte dans les deux huttes du braconnier. La première, la "hutte à Zidas", est une "sale boîte ouverte à tous les vents[136]" avec un sol de terre battue encombré de feuilles mortes. Néanmoins, la fillette s'y sent à l'aise; loin de souffrir de cette nudité, elle se laisse envahir par une chaleur nouvelle, confondant dans la même perception "la flamme (qui) éclate tout à coup dans la fumée" et le torse nu d'Arsène, "couleur de cuivre". Cependant, l'orage déchaîné à l'extérieur prélude à l'éclatement de l'amour et du désespoir. Mouchette le parera bientôt de tous les prestiges du cyclone dont lui parle Arsène[137]. La seconde cabane, le "Rendez-vous"[138], correspond aux mêmes données affectives: à la pluie du dehors s'oppose le feu intérieur bientôt réduit en cendres; au réel se juxtapose à nouveau l'imaginaire suscité par le récit d'Arsène. C'est là que Mouchette découvre la tendresse et la plénitude mais aussi, et presque simultanément, la "déception fondamentale" à laquelle il n'est d'autre remède que la mort.

La flamme se décompose peu à peu et les braises croulent dans la cendre au moment précis où Mouchette entre dans la nuit:

---

136 Ibid., p. 1274.

137 Ibid., p. 1275-76.

138 Ibid., p. 1282.

> Les braises du foyer noircissent une à une. Il ne reste plus qu'une lueur étrangement douce qui semble venir de partout à la fois. La grande ombre de M. Arsène se distingue à peine sur le mur[139].

> Il jette sur elle, au hasard, ses mains violentes auxquelles le paroxysme du désir prête une force effrayante, une diabolique sûreté. (...) Les dernières braises croulaient dans la cendre. Il n'y eut plus rien de vivant au fond de l'ombre que le souffle précipité du bel Arsène[140].

Au dehors, la tempête s'est apaisée, le sol est raviné par la pluie et la cabane disparaît dans la nuit. Tout est désert et silencieux: "aucun autre bruit que l'universel égouttement des taillis trempés[141]". Mouchette s'enfuit jusqu'à la route. La première étape franchie, elle retourne à son univers familier et sordide.

Comme pour mieux marquer la rupture qui s'est opérée dans la vie de son héroïne et que la mort de la mère rendra définitive, le romancier ne décrit pas plus la maison familiale que les cabanes d'Arsène. Il n'en signale que l'obscurité et le froid: "La cendre est froide depuis longtemps, et il n'y a plus d'allumettes à la maison[142]". Maintenant, par contras-

---

139 Ibid., p. 1295.

140 Ibid., p. 1296.

141 Ibid., p. 1297.

142 Ibid., p. 1298.

te, le décor extérieur semble paisible ("du côté du village, elle entendait les coqs se répondre[143]") alors que la maison abrite la mort:

> Elle épie aux carreaux crasseux le reflet de l'aube[144].

> L'humidité glacée de la terre monte le long de ses jambes, car le sol est d'argile battue, et le vent passe sous la porte[145].

Le court moment de tendresse qui rapproche la fillette de sa mère s'accomplit sous le signe, faible il est vrai, de la lumière et de la chaleur. Mais la lumière a maintenant pour fonction de souligner la présence de la mort:

> En quelques minutes, son visage s'est décomposé d'une manière merveilleuse. La peau s'en est tendue sur les os, et à chaque saillie la lueur dansante de la chandelle la fait briller ainsi qu'un masque de cire[146].

Enfin, la bougie ne sert plus qu'à veiller le cadavre alors que, paradoxalement, l'intérieur revêt un caractère chaleureux: "L'eau chante déjà dans la bouilloire[147]". Mouchette ne voit

---

143 Ibid., p. 1302.

144 Ibid., p. 1304.

145 Ibid., p. 1305.

146 Ibid., p. 1308.

147 Ibid., p. 1315.

d'ailleurs plus ce décor: "Les terreurs de cette nuit l'enveloppent encore, ainsi que d'une espèce de brouillard à travers lequel les choses et les êtres apparaissent bizarrement transformés[148]". Un instinct irrésistible pousse alors la fillette hors de la maison; elle se tourne vers le village, prête à affronter son destin. Peu à peu, en dépit d'un "trouble intérieur (qui) suffit à déformer les choses", elle perçoit l'indifférence insolite du hameau.

> Un fait l'étonne cependant: le village est tranquille - on dirait un matin de dimanche pareil aux autres, avec cette imperceptible rumeur joyeuse, ce bruit de ruche d'où s'élance soudain le chant vertigineux des cloches[149].

Avant même d'exprimer sa révolte, Mouchette en pressent le caractère dérisoire: personne n'entendra son cri. Aussi se laisse-t-elle attirer par le silence envoûtant de la maison Dardelle. Ici, aucun signe de vie, aucun feu n'entame la paix de la mort: "Elle se laisse tomber sur une chaise au coin de l'<u>âtre vide</u>. Les pavés rouges soigneusement tenus ont une odeur de cire et de pomme aigrelette[150]".

Dans la chambre nue, Mouchette accède à une nouvelle phase de son aventure. Le silence[151], accentué et comme si-

---

148 <u>Ibid.</u>, <u>loc.cit.</u>

149 <u>Ibid.</u>, p. 1321.

150 <u>Ibid.</u>, p. 1329.

151 Le silence qui paralyse ici Mouchette s'oppose au vacarme qui préludait à la mort de sa mère.

gnifié par le rythme lent et lourd du battement de l'horloge, paralyse la fillette et la recouvre d'une "nappe invisible": elle s'y "laisse couler à pic". "Ainsi les minutes qui précèdent un profond repos, et qui sont entre le sommeil et la mort, appartiennent à peine à la vie[152]". Les paroles et les mouvements de la veilleuse de morts semblent déjà appartenir à un autre monde:

> (La vieille) va jusqu'à la grande armoire, l'ouvre, et une tiède odeur de verveine remplit la pièce. (...) (Mouchette) regarde toujours du côté de l'armoire. Et, soudain, l'idée de la mort se confond avec l'image de ces piles de draps immaculés[153].

La fillette cesse désormais de voir et même d'habiter l'univers matériel. Au décor concret se superposent les images austères et floues qu'évoque la vieille: le cimetière gelé et la chambre funèbre de la jeune fille en blanc.

Au seuil de son aventure, Mouchette avait déjà consenti au viol de sa conscience en laissant une vision étrangère informer son propre regard sur le monde. Mais l'imagination exaltée d'Arsène avait alors imposé au réel une distortion magique: confondu avec l'attente secrète de l'enfant, le cyclone imaginaire s'incorporait au rêve de celle-ci. Maintenant, le réel se désintègre au contraire; il se réduit à un vague sentiment de froid, de blancheur et de silence. Ainsi,

---

152 Ibid., p. 1330.

153 Ibid., p. 1331.

deux phénomènes analogues et complémentaires de surimpression et de distortion du réel marquent, respectivement, la première étape et la dernière de l'épopée nocturne de Mouchette. Dans l'un et l'autre cas, la fillette se laisse envahir par une vision étrangère qui lui révèle sa propre attente et elle consent à cette effraction comme si elle y reconnaissait sa propre fatalité. Une distance sépare néanmoins les deux épisodes. Au début, Mouchette est encore intacte, et l'univers matériel, gonflé par Arsène des prestiges de l'imaginaire, prête une forme à son espérance. Après avoir été dépossédée de son rêve comme de sa révolte, elle se laisse arracher au monde par le regard néantisant de la vieille sacristine, et son propre regard, que ne nourrit plus aucune attente, participe à la dissolution du réel. L'aventure humaine débouche ainsi sur l'intuition de la mort, mais cette intuition est l'envers d'une nouvelle attente: elle initie l'enfant à un autre mode d'appréhension du réel.

Qu'importe, dès lors, que Mouchette ait "parlé ou non"; le ressort qui la rattachait à la vie est rompu:

> (...) l'élan qui l'a jetée quelques heures plus tôt au chevet de sa mère déjà morte est le seul qu'elle ait connu. Elle devine obscurément qu'il sera aussi le dernier, qu'une source mystérieuse s'est tarie du premier coup[154].

---

154 Ibid., p. 1330.

Il ne lui reste plus qu'à se laisser couler lentement dans l'eau claire et froide d'une mare solitaire, le regard fixé sur "le point le plus haut du ciel[155]". Le fossé qui la coupe désormais du monde des hommes est amplifié par le silence paisible de la carrière abandonnée et par le caractère symbolique du vieux remblai, rappel dérisoire du Golgotha[156]. Certes, Mouchette se tourne vers son hameau et, en dernière instance, vers la silhouette indifférente du père Ménétrier, mais elle est déjà entrée dans la solitude ambiguë de la mort.

Le dernier roman de Bernanos apporte donc une solution au problème de l'utilisation efficace du cadre matériel par le romancier du surnaturel. L'aventure de Mouchette, entièrement vécue sur le plan humain, se déroule dans un espace propre à en dévoiler les résonances spirituelles. La réduction progressive du cadre matériel - du cyclone à la mare lumineuse et froide, en passant par la maison et le village - m'apparaît à la fois comme une nécessité interne du roman et comme le dernier message du romancier sur le monde moderne[157]. D'une part, la parfaite adéquation entre l'anecdote du roman, sa significa-

---

155 Ibid., p. 1345.

156 Ibid., p. 1338. Voir chapitre III, note 112.

157 Ce message sera repris et amplifié dans la dernière scène de Monsieur Ouine, composée, comme on le sait, après la Nouvelle histoire de Mouchette.

tion et les motifs qui l'expriment témoigne de la maîtrise à laquelle Bernanos est parvenu. D'autre part, une telle réduction du réel apparaît comme l'aboutissement logique de sa vision du monde moderne. L'ennui mine jusqu'à l'univers matériel, dernière voie d'accès aux réalités spirituelles. L'écrivain est acculé à une impasse: le roman ne lui permettrait plus d'exprimer sa "vision catholique du réel" autrement que par un réalisme onirique à résonance mythique. Le dernier chapitre de Monsieur Ouine en témoigne.

## CHAPITRE III

### ESPACE PHYSIQUE ET AVENTURE INTERIEURE: LE CADRE SUPRA-INDIVIDUEL

Peu importe le cadre géographique dans lequel Bernanos choisit de situer l'action de ses romans, l'espace romanesque conserve toujours les couleurs et la tonalité de l'Artois[1].

> (...) après trente ans d'absence - ou de ce que nous appelons de ce nom -, écrit-il, les personnages de mes livres se retrouvent d'eux-mêmes aux lieux que j'ai cru quitter. Ici ou ailleurs, pourquoi aurais-je la nostalgie de ce que je possède malgré moi, que je ne puis trahir? Pourquoi évoquerais-je avec mélancolie l'eau noire du chemin creux, la haie qui siffle sous l'averse, puisque je suis moi-même la haie et l'eau noire[2]?

Le paysage bernanosien dégage invariablement une impression de vide et d'accablement, suscité tantôt par le jeu de la pluie balayant l'immensité aride, tantôt par la fixité d'un soleil torride sur un paysage immobile, tantôt enfin par la poussière et la grisaille d'un décor urbain.

Le cadre physique du roman bernanosien semble une donnée de la vision qui commande l'acte créateur: le destin des personnages ne saurait être dissocié du milieu dans lequel ils s'insèrent naturellement. L'espace romanesque s'impose au

---

1 Cela est si vrai qu'on parle toujours de Bernanos comme du peintre de l'Artois, alors que quatre seulement de ses huit romans se déroulent dans des villages du Nord de la France.

2 Enfants, p. 37-38.

romancier avec une force et une précision oniriques; il est à la fois la condition et le symbole du drame collectif et individuel qui s'y déroule. En effet, il s'organise selon un schéma précis et rigoureux, porteur d'une signification essentielle, à la façon du rêve ou du mythe. L'étude de ce schéma, et de ses variantes, permet d'accéder au coeur même de l'oeuvre, d'en dégager l'unité profonde et la cohérence thématique de même que l'évolution. Par là, me semble-t-il, le thème de l'ennui ressort comme l'une des constantes de l'univers romanesque. Son importance s'accroît d'un roman à l'autre, à mesure que se précisent la pensée et la technique de Bernanos.

Le cadre spatial est formé de cercles concentriques qui cernent la collectivité et paralysent l'individu. Chacun de ces cercles, comparable à une prison, est percé d'une brèche qui assure le passage de l'un à l'autre. La plaine, que limite un horizon borné, constitue le premier de ces cercles. Elle marque la limite d'un univers étale qui ne pourrait s'ouvrir que par en haut. Elle circonscrit le village (second cercle) - ou la ville -, microcosme de la société. Ce petit univers replié sur lui-même détermine l'identité sociale des protagonistes, fixe leur champ d'action et insère leur aventure personnelle dans celle de la communauté. A son tour, le village se décompose en ses éléments constitutifs: le centre de l'activité profane (mairie, place publique, estaminet, école...)

et le centre - antagoniste - de l'activité spirituelle (l'église, le presbytère). Autant d'îlots juxtaposés que relie - ou tente de relier - la route. La plaine, le village et ses éléments constituent ce que j'appelle le "cadre supra-individuel". A celui-ci s'oppose et correspond le "cadre intime", formé de deux cercles également concentriques: la maison entourée d'un jardin et la chambre, lieu de l'expérience intérieure. La fenêtre, tour à tour ouverte ou fermée, assure une issue vers l'extérieur et sert, par conséquent, de lien symbolique entre l'aventure individuelle et l'aventure collective. Un peu en retrait enfin, à mi-chemin de l'horizon et du village et en opposition directe avec la maison-cage, se dresse le château protégé par un parc. Symbole de la décomposition sociale et lieu d'initiation spirituelle, le château participe du cadre intime comme du cadre supra-individuel.

J'étudierai ici (Ch. III) le cadre supra-individuel: la plaine, le village et ses composantes, ainsi que le château et la route, dont le caractère ambivalent nous introduira à l'étude du cadre intime (Ch. IV).

## 1. La plaine et ses équivalents.

> Vous voyez derrière nous cette maison hideuse, les pelouses, l'argile des allées, ces vallonnements déserts, l'horizon vaste et vain, tous ces affreux paysages sans fierté... j'aurai quitté cela demain[3].

Le paysage bernanosien s'impose à la sensibilité plutôt qu'au regard. Il est un état, une qualité d'être, rarement un objet de contemplation, et cette qualité est précisément de n'être pas. Le monde extérieur se réduit à l'"horizon vaste et vain" dont parle l'héroïne de Dialogue d'ombres; l'auteur recourt sans cesse aux mêmes adjectifs pour en marquer le vide (immense, désert, vaste, vain, infini, muet ...). Cet espace neutre qui entoure à l'infini le lieu clos du drame correspond, de façon concrète ou analogique, aux plaines de l'Artois, parsemées de quelques arbres (des pins noirs) et de hameaux isolés. Paysage d'autant plus sinistre que Bernanos lui prête les tonalités sombres de l'arrière-automne ou de mars. La pluie et le vent, habituellement associés aux ténèbres, confèrent au tableau sa tristesse physique et morale.

Les motifs déjà associés au thème de l'ennui dans Dialogue d'ombres s'amplifient dans Sous le soleil de Satan.

---

3 Ombres, p. 43.

Le destin de Mouchette, celui de Donissan, se joue dans la contradiction d'un paysage ennemi. L'ennui, néanmoins, n'en ressort pas avec la même acuité que dans les romans ultérieurs. Cela tient à une conception encore très dramatique du mal. C'est autour de Donissan surtout, et plus précisément de son odyssée infernale, que se concentre la description de la "muette étendue plate" et des "prés déserts" sous un ciel "couleur de cendre"[4]. Quelques pages plus haut, le lecteur a été sensibilisé à l'ennui de l'"immense plaine (...) balayée d'une bise aigre" et de ses rares maisons, défendues par des barbelés ou séparées du monde par de "petit(s) lac(s) de boue[5]". Maintenant, l'ennui est submergé par une impression de solitude presque inhumaine.

En insistant sur certains traits privilégiés du décor et en leur prêtant un caractère hallucinatoire, l'auteur s'engage, par le biais du monde physique, au coeur d'une angoisse incommunicable. La nuit intérieure où pénètre Donissan et la lutte surhumaine qu'il devra opposer à l'assaut démoniaque sont préparées et suggérées par la description de l'espace. La plaine, d'abord évoquée de façon objective[6], se mue insen-

---

4 Soleil, p. 155.

5 Ibid., p. 136.

6 Ibid., p. 155: "Le vicaire de Campagne prit la route de Beaulaincourt et descendit vers Etaples à travers la plaine".

siblement - par le choix des mots, par le jeu et l'accumulation de détails expressifs, sans cesse repris et amplifiés - en un lieu sacré, domaine et suppôt du maître obscur qui convoite l'âme de Donissan. Une première description orchestre sur le mode mineur les divers éléments qui, tour à tour ou tous à la fois, contribueront à "désorienter" le prêtre:

> Il allait, sous une pluie de novembre, à grands pas, au milieu des prés déserts. A sa gauche, la mer se devinait invisible, à la limite de l'horizon pressé d'un ciel mouvant, couleur de cendre. A sa droite les dernières collines. Devant lui, la muette étendue plate. Le vent d'ouest plaquait sa soutane aux genoux, soulevant par intervalles une poussière d'eau glacée, au goût de sel[7].

Le décor s'assombrit peu à peu[8] jusqu'à ce que la nuit l'ait "aux trois quarts englouti[9]". A ce moment, la conjonction paradoxale du vent et du silence annonce la prise de possession de l'espace par les puissances de la nuit. Donissan, et le lecteur avec lui, pénètre dans une zone interdite: les éléments naturels, au service d'une force occulte, se chargent d'une puissance hallucinatoire étroitement accordée aux transformations que subit l'esprit de Donissan. La description se fixe alors dans les ténèbres:

---

7 Ibid., loc. cit.

8 Ibid., p. 157.

9 Ibid., p. 163.

> Les ténèbres étaient si épaisses (...) aucune clarté, (...) aucun reflet, (...) enveloppé, pressé dans cette nuit noire qui s'ouvrait et se refermait (...) Et toujours la nuit s'ouvre et se referme[10].

Les autres éléments, évoqués en sourdine, n'existent plus que dans leur rapport avec la nuit rendue palpable par le froid et la boue:

> De tous côtés la plaine immense, devinée plutôt qu'entrevue, confuse, à la limite de la nuit, vide.
> (...) le froid l'avait saisi; il grelottait dans sa soutane trempée de sueur[11].

> (...) il resta une seconde encore, ridiculement accroupi dans la boue froide, incapable d'aucun mouvement, d'aucune pensée. (...)
> (...) c'est à la nuit, à sa terreur qu'il tourne le dos, (...) à peine s'il devine la plaine invisible, tandis qu'un vent froid et glacé, sans aucun bruit, le frappe au visage...[12]

Le cadre se fige autour de la lutte dérisoire de Donissan - "ridicule fantôme, si drôlement actif et gesticulant, à travers les choses immobiles" - qui subit la contagion du froid: "il glisse doucement sur le côté, dans la boue, en fermant les yeux[13]". Et c'est alors, par cette "nuit si noire" et

---

10 Ibid., p. 164, et p. 165: "dans la ville proche, pas une lueur".

11 Ibid., p. 165.

12 Ibid., p. 166. On pourrait allonger la liste des citations: "sable trempé de pluie" (p. 164); "herbe glacée" (p. 165); muraille molle et froide, boue (p. 167) ...

13 Ibid., p. 167.

"à travers ce grand silence, cette grande nuit[14]", qu'il rencontre l'Adversaire. A partir de ce moment, l'univers physique s'efface, comme englouti par la nuit qui enveloppe le prêtre "au-dehors et au-dedans[15]". Seuls quelques détails, soulignés par l'auteur ou par les protagonistes eux-mêmes, en rappellent les composantes affectives[16].

La délivrance de Donissan correspond à un changement d'atmosphère: une "lumière douce, égale, vivante[17]" perce dans la nuit avant que le héros retrouve "avec tristesse" le paysage familier[18]. Il lui reste pourtant un dernier combat à livrer, sous le signe ambigu de l'ombre et de la lumière. Une vague lueur dans le ciel, une pâle lumière insaisissable qui traîne dans les fonds, de maigres broussailles, un chemin de terre comparé à "un ravin, ou un trou d'eau (...) une tache d'ombre dans l'ombre[19]", la "terre détrempée", le vent[20], les

---

14 Ibid., loc. cit.

15 Ibid., p. 171.

16 La "plaine informe" (p. 170), la nuit (p. 171-72, 184), la pluie et la boue (p. 169, 175, 178, 180-81), le silence (p. 172, 178) et le froid (p. 174-75).

17 Ibid., p. 187.

18 Ibid., p. 190.

19 Ibid., p. 191.

20 Ibid., p. 192.

grands pins noirs qui grondent[21], les "champs déserts[22]" enfin; tout cela constitue un paysage désolé:

> L'aube livide s'élevait à mesure autour d'eux et ils n'en voyaient que le reflet pathétique sur leurs visages. A leur droite le hameau, à peine émergé de la brume, au creux des collines, faisait un paysage de désolation. Dans l'immense plaine, à l'infini, seul, vivait un mince filet de fumée au-dessus d'un toit invisible[23].

Après son premier roman, Bernanos se détourne pour un temps des immensités désertiques de l'Artois. Néanmoins, la tonalité de l'espace dans les quatre romans qui séparent Sous le soleil de Satan de Monsieur Ouine n'est pas sans rappeler celle des plaines nordiques.

L'Imposture se signale par une absence totale d'espace panoramique. Bernanos a délibérément opté pour un décor urbain, sans échappée sur la campagne[24]. Ce que la crise de

---

21 Ibid., p. 194.

22 Ibid., p. 200.

23 Ibid., p. 202.

24 La Joie, second volet du diptyque, assure cependant une échappée hors de la ville: le drame de Cénabre se dénoue dans un château de campagne. Il semble abusif de parler d'espace naturel à propos de L'Imposture; néanmoins, la ville joue ici le même rôle que la plaine, et le fait que Cénabre demeure étranger à la tristesse comme à la poésie de la ville reflète son égoïsme foncier. Il croit n'engager que son propre destin et demeurer en marge de l'aventure collective, mais son refus entraîne la perte de Pernichon et de Framboise, deux prototypes de la collectivité urbaine.

Cénabre comporte d'inauthentique de même que le caractère tout intellectuel de son imposture s'accordaient mal avec un paysage naturel, si désolé ou sinistre qu'il fût. Le roman décrit le drame de la fermeture; l'espace extérieur se réduit au labyrinthe des rues du Paris anonyme, il appelle une solitude et une tristesse plus compactes et plus dures encore que celles qui émanent de la plaine désertique. Comme par dérision, l'immensité, ailleurs caractéristique des vastes étendues, s'applique maintenant à la bibliothèque de Cénabre, une "immense pièce[25]" fermée au monde extérieur, et dont la fenêtre découvre non pas l'horizon mais la rumeur inquiétante de la ville endormie. Si Cénabre se tourne vers la fenêtre pour échapper au silence ténébreux de sa conscience, il se heurte à la nuit "dense et (si) muette", maîtresse de la ville et de ses rues désertes. Il s'y enfonce ensuite, comme englouti par les ténèbres intérieures qu'il avait refusé d'explorer, étranger à lui-même et exclu du monde: "(...) les volets de fer des devantures, les milliers de persiennes closes, les trottoirs vides, étaient comme une autre ville inconnue[26]".

---

25 Ibid., p. 314.

26 Ibid., p. 378. Bientôt Pernichon, grelottant de froid et trempé par l'averse, promènera son désespoir dans une de ces rues, également déserte et noire (p. 424). C'est encore une rue de Paris qui sert de cadre à la rencontre de Cénabre et de Framboise (p. 450); la même rue réapparaîtra dans l'hallucination de Chevance agonisant.

La Joie nous transporte dans un tout autre décor, celui de la campagne normande, traditionnellement associée à la paix et à la prospérité. Le roman se place sous le signe de la lumière, une lumière implacable dont l'éclat[27] et la dureté[28] sont plus accablants que la morne tristesse des pluies d'automne sur l'Artois. Tous les personnages sauf l'héroïne, repliés sur eux-mêmes, sont aveugles et bornés. Seule Chantal se tourne vers l'horizon et perçoit le paysage. Son regard en détaille les éléments: "les pâturages et la vieille petite ferme en ruine, au creux d'un vallon puéril, avec son unique peuplier, l'auge moussue, la mare envahie par les joncs", et le reflet de la dernière pluie dans l'ornière[29]. Pourtant une lumière dure, sans fléchissement et sans ride, égalise tout et transforme le décor paisible et familier en "paysage de désolation[30]".

Pour Un Crime, son roman policier, Bernanos choisit un lieu qui n'éveille en lui aucun sentiment. Mais le Sud-Est qu'il se trouve décrire revêt irrésistiblement les teintes

---

27 Joie, p. 533.

28 Ibid., p. 577. Bernanos confie ailleurs que la lumière torride, cette "gale solaire", lui apparaît "comme le signe presque abstrait de l'extrême misère, de la misère sans remède et sans espérance" (Enfants, p. 105).

29 Ibid., p. 596.

30 Ibid., p. 598.

sombres du Nord de la France: la nuit, le vent et le brouillard[31] enveloppent une "campagne vide et muette[32]", dure et hostile[33]. Les détails pittoresques comptent peu et n'altèrent en rien le souvenir qui nous reste de l'héroïne marchant au suicide "à travers un paysage d'une monotonie écoeurante sous un ciel gris[34]".

Le début d'Un Mauvais rêve rappelle L'Imposture par l'absence presque totale d'espace naturel alors que la fin reprend le décor d'Un Crime. La première partie du roman se déroule en vase clos. La ville, perçue de l'intérieur, se réduit à une rue presque déserte et toujours noire de pluie[35]. On ne vit pas dans la rue et si on l'emprunte, comme Olivier, c'est pour fuir vers "un horizon plat et triste", fait de "champs monotones, semés d'épluchures de betteraves, à perte de vue", sous "un ciel bas, d'une couleur jaunâtre, écoeurante[36]". Le cadre de la deuxième partie, bien que géographiquement distinct, semble un prolongement de la marche d'Olivier:

---

31 Crime, p. 727 et 731.

32 Ibid., p. 749.

33 Ibid., p. 734.

34 Ibid., p. 868.

35 Rêve, p. 896, 901, 912 et 972.

36 Ibid., p. 978.

"L'aube se levait dans un ciel hideux, ruisselant d'eau (...) la brume commença de monter de toutes parts sous un ciel couleur de saumure[37]". L'espace qui entoure le château de Souville rappelle, une fois de plus, les traits caractéristiques de la campagne artésienne: les sentiers piétinés par les troupeaux, "l'herbe gluante[38]", le silence et la nuit[39].

Les trois derniers romans marquent le retour de Bernanos au cadre du Soleil de Satan[40]. Dans Monsieur Ouine, le nombre des noms familiers qui situent Fenouille sur la carte n'assure nullement la cohérence de l'espace physique. L'horizon ne cerne plus un univers clos et ordonné, et jamais la plaine n'est le cadre précis de l'action: les scènes d'extérieur se déroulent sur la route ou dans un lieu déterminé. On devine néanmoins la présence périphérique d'une étendue immense et plate que colorent tour à tour, sans en altérer la valeur, une chaleur torride, un brouillard insidieux et glacé

---

37 Ibid., p. 986.

38 Ibid., p. 1015.

39 Ibid., p. 995.

40 A titre d'exemple, voici une liste des lieux qui se retrouvent dans deux ou plus des quatre romans: Aubin (Soleil, Journal, Mouchette), Arras (Journal, Mouchette), Béthune (Soleil, Ouine, Journal), Etaples (Soleil, Ouine), Lens (Journal, Mouchette), Linières (bois de) (Journal, Mouchette), Lumbres (Soleil, Journal), Mézargues (Journal, Mouchette), Montreuil (Soleil, Ouine, Journal, Mouchette), Saint-Vaast (Ouine, Journal, Mouchette), Saint Venant (Ouine, Mouchette), Sauves (Soleil, Ouine).

ou une pluie d'hiver. Le bourbier de Fenouille se situe dans le plat pays du Nord dont Bernanos évoque les composants par touches allusives[41]. Détail significatif, l'immensité - ailleurs associée à la plaine - qualifie indifféremment les divers éléments du décor[42]. Mais c'est en définitive la pluie (avec ses corollaires: l'eau noire, la boue et le visqueux) qui assure l'unité physique et morale de cet espace disloqué. Elle imprègne chaque moment, chaque lieu et chaque être, tout en formant un contraste paradoxal avec l'"éclatante nudité" du jour torride qui ouvre le roman[43] et le "soleil terne, noyé de brume" qui "pèse de tout son poids sur la campagne" avant l'agonie de Ouine[44]. Pluie, brouillard, nuit,

---

41 Bernanos insiste sur le vent: le "grand vent d'ouest" (p. 1408) "erre au fond des immenses déserts, des solitudes altissimes" (p. 1434); "le vent de la plaine les frappe au visage" (p. 1474); voir aussi p. 1481 et 1482. Ailleurs, c'est la route qui suggère l'immensité plate: "A perte de vue, la route vide" (p. 1410).

42 La plaine et l'horizon: p. 1390, 1434, 1481 et 1535; la boue: p. 1391; la pluie: p. 1397 et 1427; et même la rue: p. 1393.

43 Ibid., p. 1360.

44 Ibid., p. 1528 (aussi p. 1529). Voir également les pages 1375, 1391, 1393, 1397, 1408, 1427, 1434, 1435, 1456, 1457, 1469, 1470 et 1474. W. Bush donne à ce sujet des indications utiles sur les notes en marge du manuscrit: L'Angoisse du mystère. Essai sur Bernanos et M. Ouine, Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 45. Mme Pierrette Renard-Georges propose une interprétation intéressante du "soleil terne, noyé de brume" ("Au pays de la soif et de la peur", E.B., n° 10).

vent et boue: telles sont en somme les données de l'espace matériel de Monsieur Ouine. Le cadre physique, dépourvu de tout pittoresque, prête au roman son caractère ambigu d'aridité et d'enlisement.

Ambricourt est un autre village artésien. "Plat pays, les longues pentes à peine sensibles (qui) dévalent lentement vers la mer": c'est en ces termes que le curé décrit le site géographique de sa paroisse[45]. Il s'agit encore d'une "paroisse morte", la vie spirituelle y est vécue "en creux", sous la forme de l'ennui. Le narrateur, particulièrement sensible à cette grisaille morale, ne retient dans sa description que les seuls aspects accordés à la léthargie spirituelle de ses paroissiens et à sa propre tristesse: tout paraît terne et misérable dans ce "pays de bois et de pâturages[46]" balayé par la pluie et le vent[47]. L'horizon a perdu son prestige illusoire: l'ennui semble avoir ruiné l'esprit d'aventure et le rêve d'évasion chez les habitants d'Ambricourt, et leur curé

---

45 Journal, p. 1164. Dans Sous le soleil de Satan, le Journal d'un curé de campagne et la Nouvelle histoire de Mouchette, on devine au loin la mer invisible; cette présence lointaine n'est pas évoquée dans Monsieur Ouine, sauf par Hélène qui rêve de la mer, qu'elle n'a jamais vue, comme pour échapper à son destin.

46 Ibid., p. 1060.

47 Sur ce point, voir surtout les pages 1055, 1060, 1103, 1105, 1113, 1153, 1183, 1185, 1194, 1197 et 1198.

n'accomplira sa mission qu'en vivant, pour eux, le silence de l'âme.

Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'espace extérieur joue un rôle primordial, il se confond avec l'aventure du personnage[48]. Le décor rappelle Fenouille ou Ambricourt, mais la misère y est encore plus aiguë. Mouchette habite une "maison d'argile sur les bords de la plaine infinie[49]", mal protégée contre le vent et le froid[50]. Mais le cadre matériel importe peu en soi, il se métamorphose à mesure que se précise le caractère spirituel de l'expérience de Mouchette. La tempête agit en catalyseur: la conjonction du vent et de la pluie[51] transforme le paysage de désolation et de misère en un décor fantastique. Et c'est le regard de Mouchette qui nous fait oublier l'aridité du cadre nordique, nous nous engageons

---

48 Voir les articles fort éclairants de E. Beaumont: "Nouvelle histoire de Mouchette. Structure et symboles" et de P. Renard-Georges: "Nouvelle histoire de Mouchette. Métamorphoses et spiritualité du paysage" ainsi que "Nouvelle histoire de Mouchette. Bernanos et Bresson", tous parus dans E.B., nº 9.

49 Mouchette, p. 1279.

50 Ibid., p. 1305, 1311 et 1313.

51 Ibid., p. 1301: "la grande colère du vent et le flagellement de la pluie".

avec l'enfant dans la tempête intérieure qui prend les proportions d'un cataclysme[52].

Dans les trois derniers romans, où culmine le thème de l'ennui, le cercle périphérique disparaît presque entièrement; les coordonnées du cadre supra-individuel sont celles du cadre intime et se confondent avec lui. L'horizon n'offre plus aucune issue puisque le monde a subi la contagion de l'ennui.

---

52 Le "grand vent noir qui vient de l'ouest" (p. 1265) prélude au déferlement de l'averse; "le vent grossit toujours à mesure que la pluie augmente"(p. 1269). L'amplification des phénomènes dans l'imagination de l'enfant se traduit par l'accumulation, en quelques pages, de métaphores hyperboliques: "féroce gifle des branches trempées", "immense chuintement du sol saturé", "brefs hoquets de l'ornière", "bouillonnement de l'eau", "sanglot de cristal", "affreux bruit de gueule qui lape" (p. 1270). Voir aussi les pages suivantes, en particulier l'évocation onirique du cyclone (p. 1275).

## 2. La ville.

> Les villes qui ne dorment jamais[53].
>
> Paysages de poutres, de fer et de moellons - les villes[54].

Les rares fois où elle fournit un cadre au roman bernanosien, la ville conjugue les deux aspects essentiels du cadre campagnard: elle est à la fois le lieu concret de l'aventure individuelle, dont les racines plongent dans une maladie collective, et l'espace étranger au drame (figuré ailleurs par l'immensité de la plaine): promesse d'évasion et menace de dissolution. Ici et là, le même vide et la même solitude, mais plus intolérable à la ville. Cette équivalence que suggère la confrontation des textes a été pressentie par Bernanos lui-même qui l'exprime dans un passage de La Joie:

> (...) tout ce paysage paisible lui apparut transfiguré dans la lumière immobile, énorme, attentif, ainsi qu'un animal géant qui guette sa proie. Jadis, elle avait senti le même sursaut de terreur, vite réprimé, devant l'immense amas des villes[55].

---

53 Soleil, p. 233.

54 Imp., p. 327.

55 Joie, p. 604.

La ville est le lieu de la pluie, de la crasse, de la poussière et du bruit, comme la plaine est celui de la pluie, de la boue, du vent et du silence.

Pour Bernanos la ville exprime l'absence et la solitude. Produit d'une "civilisation de robots", elle cultive l'anonymat collectif. C'est pourquoi elle n'existe pas en tant qu'espace dans le roman bernanosien; le romancier en parle en polémiste, il ne la perçoit qu'en rapport avec la décomposition du monde occidental, dont elle serait tout ensemble la cause, l'effet et le signe. Aridité, solitude, vide, désespoir, débauche: telles sont les composantes morales d'un espace qui n'en est pas un, autant de formes de l'ennui réunies en un symbole unique. Le curé d'Ambricourt parle de la "grossièreté" de la ville, "plus sournoise" et plus contagieuse que celle de la campagne[56], et Bernanos l'assimile explicitement à la société moderne, gueule béante qui aspire les âmes faibles:

> Pourquoi voudriez-vous qu'elles annoncent la joie, bâties dans la peine et la sueur? La liberté, puisqu'elles sont les forteresses où s'est réfugié, devant la rébellion des choses et des éléments, Adam vaincu? La vie - ces demeures transitoires, gardiennes seulement de nos os[57]?

---

56 Journal, p. 1098.

57 Imp., p. 327.

Dans une telle perspective, le cadre urbain se prête admirablement à l'évocation de l'ennui. Pourtant, la ville demeure chez Bernanos une image morte, aux résonances négatives. Elle n'offre aucune prise à son imagination créatrice. Les deux romans auxquels elle sert de cadre, L'Imposture et Un Mauvais rêve, sont précisément ceux-là où le monde extérieur n'existe pas, l'un et l'autre sont dominés par des imposteurs captifs de leur mensonge[58].

Le citadin est un homme enfermé dans un espace clos, sans débouché sur l'horizon. Sa fenêtre donne toujours sur une rue noire et vide, le plus souvent assombrie par la pluie:

> La rue trempée de pluie, avec ses boutiques d'antiquitaires toujours vides, le luxe absurde du bureau de tabac luisant de glaces et de cuivres, ses rares passants (...)[59]

---

58 L'aventure de Cénabre comme celle de Simone se résout hors de la ville. La fuite aboutit pour l'un comme pour l'autre à la confrontation avec soi dans un château de campagne. Si l'on considère L'Imposture et La Joie comme un seul roman, on y retrouve la même dialectique que dans Un Mauvais rêve: ville - fuite - château - mort ou crime. La fugue d'Olivier Mainville est une version avortée de la même dialectique: ville - route - image du château. Remarquons en outre que c'est à la ville, loin de sa paroisse, que meurt le curé d'Ambricourt, après en avoir subi et assumé la solitude et la désolante laideur: le Journal s'ouvre sur l'ennui et se referme sur la ville.

59 Rêve, p. 896. Voir aussi Journal, p. 1232 et 1257.

Si l'homme se hasarde dans ce labyrinthe obscur, c'est pour s'y perdre, comme Cénabre, indifférent au silence et à la tristesse des rues ténébreuses:

> L'humide haleine de la ville encore ténébreuse se dissipait lentement, baissait comme une eau morte jusqu'au sol où l'air neuf la repoussait mystérieusement, sans doute jusqu'au fond des caves de fer et de ciment que n'échauffe jamais la générosité d'aucun vin (...)
>
> Son ignorance des rues de Paris était extrême. Leur solitude à cette heure le déroutait. Incapable de prêter la moindre attention aux repères les plus simples, et par exemple de lire les noms aux plaques d'émail bleu, il se guidait plutôt vaguement sur des signes connus de lui seul (...) Mais les volets de fer des devantures, les milliers de persiennes closes, les trottoirs vides, étaient comme une autre ville inconnue[60].

Aucune complicité possible entre cet homme masqué et l'univers où il se meut. Certes, Bernanos ne pouvait situer ailleurs que dans ce "paysage de poutres, de fer et de moellons" un être pétrifié dans l'orgueil et le mensonge. Mais une telle similitude n'implique aucune communication entre l'imposteur et la ville qui le circonvient. L'indifférence de Cénabre au paysage qui l'entoure - bien que celui-ci soit façonné à son image - témoigne de la solitude essentielle du monde du froid. C'est parce qu'il a endossé sa propre solitude jusqu'à l'extrême que Cénabre résiste à la contagion de l'ennui urbain.

Par contre, des êtres plus faibles, tels les adolescents d'Un Mauvais rêve, chercheront refuge au sein de la

---

60 Imp., p. 378.

ville même, dans des lieux qui échappent à l'atmosphère asphyxiante. Olivier retrouve dans un "petit entresol aux plafonds vermoulus, avec son odeur de colle et ses sages petites tables fleuries, quelque chose du presbytère campagnard où il a connu ses meilleurs jours[61]". Philippe se suicide dans un "sale hôtel meublé, au fond de Belleville, une boîte horrible[62]" mais qu'il aime parce que s'y réfugie un reste de tendresse et d'enfance:

> C'est le faubourg, les rues du faubourg, les fruiteries, l'ombre fraîche et puante, le ruisseau qui charrie les feuilles de choux et de salades, ce je ne sais quoi de canaille et d'enfantin qui me rappelle...[63]

Bernanos, on le voit, ne demeure pas insensible à la poésie de la ville, mais c'est une poésie de la misère. La ville est elle aussi la victime d'une civilisation de fer qui étouffe et corrompt la nature.

> La ville, écrasée tout le jour par un brouillard impitoyable, aussi brûlant que l'haleine d'un four, se détendait ainsi qu'un animal fabuleux, grondait plus doucement, tâtait l'ombre avec un désir anxieux, une méfiance secrète, car les villes appellent et redoutent la nuit, leur complice. Cependant l'abbé Cénabre marchait de son grand pas égal, aussi indifférent à cette sérénité grossière qu'il l'eût été sans doute au désordre éclatant de l'après-midi, ou à la déchirante et pure haleine de l'aube, égarée parmi les pierres, pareille à un oiseau blessé[64].

---

61 Rêve, p. 945.

62 Ibid., p. 956.

63 Ibid., p. 952.

64 Imp., p. 441.

Tout ce qui anime ce décor aride revêt un caractère funèbre ou douloureux, comme si aucune joie ne pouvait sourdre d'un espace accordé aux ténèbres: "Qu'à travers les ténèbres, les villes appellent, d'une voix profonde! Que leur joie respire avec peine, comme elle râle[65]!...". Et si parfois la nuit y paraît douce[66], ce n'est que pour mieux souligner le contraste grotesque entre ce paysage nocturne et la qualité des êtres qui le hantent: un Cénabre ou un Framboise.

La saleté et le vice, le bruit et le grouillement d'un monde mystérieux, tout cela réfère à une forme de solitude plus irrémédiable que celle de la campagne. La ville, transforme la collectivité en un magma informe qui sera emporté par un courant souterrain.

### 3. Le village.

L'univers bernanosien n'est pas celui des vastes étendues prometteuses de liberté et d'expansion. Le cadre géographique est limité par un horizon invariablement morne et plat; il détermine un climat physique et moral. Sa fonction est de situer et de présenter le véritable espace romanesque, que l'on pourrait qualifier d'espace communautaire et qui se

---

65 Ibid., p. 326. Voir aussi Soleil, p. 60, Imp., p. 506 et Ouine, p. 1487.

66 Ibid., p. 465.

réduit le plus souvent à l'univers clos de la paroisse ou, plus précisément, du village, microcosme de la société[67].

Idéalement, le village est le lieu de la communion et de l'identification - véritable espace sacré au sein duquel l'homme trouve la paix et la sécurité et qui confère un sens à chacun de ses gestes. Telle en est du moins l'image intacte. Mais il peut, et c'est le cas dans le roman bernanosien, perdre la clé de son propre pouvoir et retenir de son rôle séculaire la seule enveloppe extérieure, désormais vide et absurde: "Il faut des siècles pour changer le rythme de la vie dans un village français", écrit Bernanos[68]. La vie subsiste encore, mais anémiée: la communion chaleureuse a fait place à la sécurité illusoire de la durée et de l'habitude, et le village se transforme en une juxtaposition de solitudes individuelles. De l'ancien corps, dans lequel aucun sang ne circule plus, il ne reste qu'un coeur inutile: "le coeur n'aspire et ne refoule que du vent", dit le curé de Fenouille à ses paroissiens[69].

---

67 A propos du village d'Ambricourt, Bernanos écrit: "Je voudrais que ce petit village fût un "condensé" de notre pays" (Palma, janvier 1935, cité par Béguin, Lui-même, p. 174). Cette remarque s'applique également aux autres villages bernanosiens. Signalons en outre que dans les romans où le village ne joue aucun rôle, ou à peu près, l'espace communautaire se restreint à quelques éléments sans cohésion et ne s'impose jamais comme un tout au lecteur ni aux personnages; c'est le cas dans L'Imposture, La Joie, Un Mauvais rêve et Un Crime.

68 Mouchette, p. 1326.

69 Ouine, p. 1485.

La dislocation de la communauté s'opère au moment où le village cesse de s'identifier à la paroisse: "Il n'y a plus de paroisse, dit encore le curé de Fenouille, (...) tout juste une commune et un curé, ce n'est pas une paroisse[70]". La mort de la paroisse correspond à la désacralisation du monde contemporain. Lorsque le phénomène sera consommé, l'homme aura parfait la rupture avec lui-même, il deviendra la proie impuissante de l'ennui. Du Soleil de Satan à la Nouvelle histoire de Mouchette, nous assistons donc à la mort de la paroisse, à la laïcisation et à la désagrégation du village[71].

Nous avons vu que Bernanos découvre dans la ville le produit monstrueux d'un monde fermé au spirituel, mais c'est dans le village qu'il peut suivre et analyser le processus de déchristianisation et donner corps à la vision qui l'obsède d'un "christianisme décomposé". Le village, en effet, conserve un simulacre d'unité, une identité: on peut le situer dans l'espace, l'englober d'un regard et en détailler les éléments constitutifs. Il apparaît tantôt comme un grand corps, tantôt

---

70 Ibid., p. 1484.

71 Un Crime marque le point tournant du processus, celui où le village ne connaît que la vie du sommeil, proche de la mort. Mégère est un "petit village demi-mort" coupé du monde, "au milieu d'une des contrées les plus sombres et les plus dures qu'on connaisse" (Crime, p. 733). Il ne s'y passe rien: "Mais rien. Il ne se passe rien. Le village lui-même, un moment tiré de sa torpeur, se rendort" (Ibid., p. 795).

comme un agrégat de lieux dispersés. En tant qu'entité, il se situe généralement par rapport à un personnage: la relation qui s'établit alors de l'un à l'autre, bien qu'elle ne soit pas toujours d'égale importance, est toujours signifiante: elle implique rivalité et responsabilité mutuelles. En bref et de façon schématique, cette relation se pose dans les termes suivants: un personnage aperçoit brusquement, d'un détour de la route, le village qu'il domine et peut embrasser du regard. Cette vue plongeante sur la communauté tapie sur elle-même au creux de la vallée est trop fréquente pour qu'on n'y cherche pas une signification particulière[72]. Chaque fois, elle précède ou accompagne une étape décisive dans l'évolution d'un protagoniste et pose avec acuité le problème de sa relation avec autrui. Chaque fois, le motif module le thème de la solitude et de la tentation du désespoir. L'individu et la collectivité confrontent leur misère et leur isolement respectifs. Pour le héros, la brutale apparition du village (du hameau ou de la maison) dans un espace hostile et ténébreux provoque la prise de conscience de son altérité et de son impuissance.

---

72 Ce schéma comporte de nombreuses variantes mais ne subit aucune altération profonde: le poste d'observation peut être une fenêtre, le regard peut n'embrasser qu'une seule maison, symbole de la communauté. Evident et significatif dans le Soleil de Satan, M. Ouine, le Journal et Mouchette, il demeure accessoire dans Un Mauvais rêve, Un Crime (p. 762 et 821) et La Joie (p. 601); il n'apparaît pas dans L'Imposture.

Dans le Soleil de Satan, le rapport du prêtre à sa paroisse demeure à l'état d'ébauche; le drame du héros est encore trop précis et sa lutte contre Satan trop personnelle. Ni Campagne ni Lumbres n'existent en tant qu'entités sociales. La première fois que Donissan domine un village, ce n'est pas celui dont il a la charge, mais la "petite ville" d'Etaples, symbolisée par son église "si étrangement casquée dans sa détresse solitaire[73]". Cette vision, peu à peu engloutie dans les ténèbres, précède le premier affrontement du prêtre et de Satan[74]: le vicaire n'atteindra jamais la vieille église où il croyait trouver le repos de la compassion. Au retour, il rencontre Germaine Malorthy dans un lieu qui semble choisi à dessein, puisque de là on découvre brusquement la paroisse:

> Il n'oubliera pas le lieu du nouveau combat. Parvenue à la dernière crête, la route tourne brusquement, découvre une étroite bande de terrain, où se dresse un orme centenaire. Le village est à droite, au dernier pli de la colline, en contrebas[75].

Au cours de ce "nouveau combat", Donissan et Germaine s'opposent l'un à l'autre mais ils affrontent ensemble, de façon différente il est vrai, "l'obscure petite ville[76]" qu'ils

---

73 Soleil, p. 157 et 156.

74 Les termes de la description sont tous chargés d'une valorisation négative: "colline aride", "sapins noirs" (p. 156), nuit (p. 157), brume, sol saturé (p. 159), ombre et silence (p. 163).

75 Ibid., p. 191.

76 Ibid., p. 94.

dominent du regard: un "paysage de désolation" à peine vivant, dans la plaine infinie[77].

Pour Germaine, le village représente une menace d'autant plus grande qu'elle y oppose la révolte et non la souffrance. Par le mensonge, elle est déjà complice et solidaire de la petite ville qu'elle croit encore braver. La rencontre du prêtre avec l'enfant révoltée et le fait que leur double regard se confonde un moment dans le même rêve trouble[78] marquent la prise en charge par Donissan du destin de Mouchette et son entrée dans l'équivoque satanique.

Devenu le saint de Lumbres, Donissan se retrouve dans une situation analogue. C'est de sa fenêtre cette fois qu'il contemple le village dont il a la charge mais qu'il ne voit pas: "A travers le gouffre d'ombre ruisselant de pluie, l'église luisait faiblement, seule vivante...[79]". Il est debout "face aux ténèbres, seul", alors que le sollicite et l'oppresse la présence envahissante d'une multitude de champs, de bois, de villages et de bourgs, engloutis dans les mêmes ténèbres, "tous pareils, (...) froids comme des suaires[80]". Ce moment précède la tentation d'abandonner la lutte et de couper les liens avec

---

77 Ibid., p. 202.

78 Ibid., p. 204.

79 Ibid., p. 233.

80 Ibid., loc. cit.

les hommes: "Il n'ose plus regarder l'église ni, dans la brume de l'aube, les maisons de son petit troupeau[81]". Il faudra l'appel d'un malheureux pour que le saint rentre dans le réel:

> De son regard si bref et si aigu, il revit le village épars et les fumées dans les arbres. Toute la petite paroisse, et tant d'âmes à travers le monde, dont il était la force et la joie, l'appellent, le nomment...[82]

Dans Un Mauvais rêve, le schéma n'apparaît qu'à la fin du roman, au moment où Simone se dirige vers le château de Souville. Son arrivée à la gare de Bragelonne réunit tous les motifs obsédants du décor type: brume, pentes, fumée, brouillard de plus en plus épais[83].

> Baissant les yeux, elle pouvait voir le quai solitaire (...), la fumée de la locomotive (...) n'en finissait pas de se dissiper dans le ciel brumeux, tournait toujours au-dessous d'elle[84].

Le souvenir halluciné de son premier voyage à Souville se cristallise autour d'une situation semblable: "au lieu d'aboutir à la place du village, elle se retrouva tout à coup à mi-côte, parmi les ajoncs et les bruyères. Les premières fenêtres s'allumaient au-dessous d'elle, et le bourg était là"; ajoutons

---

81 Ibid., p. 238.

82 Ibid., p. 239.

83 Rêve, p. 986-87.

84 Ibid., p. 987.

le clocher, l'église, la vallée sombre, la solitude profonde et le silence extraordinaire[85]. Lorsqu'elle se dirige effectivement vers le château, le schéma est encore plus rigoureusement respecté:

> La nuit était tout à fait tombée, lorsque, parvenue au haut de la longue côte de Gesvres, elle aperçut les rares lumières du petit village. L'énorme masse de brume, maintenant immobile (...) elle se trouva brusquement beaucoup plus près qu'elle n'eût pensé de la lisière du parc, dont la fûtaie se détachait en noir sur le fond grisâtre du taillis où luisaient encore, par places, les immenses dalles polies par les eaux et qu'elle avait prises d'abord pour des flaques laissées par la pluie[86].

Mais le village qu'elle découvre ainsi lui est entièrement étranger, bien qu'elle s'apprête à en tuer la châtelaine. En dernière analyse, Simone n'est confrontée qu'avec elle-même. Le crime ne rétablira pas le contact avec le réel.

Le cas de Monsieur Ouine est particulièrement intéressant: la façon dont l'auteur présente la relation du héros éponyme avec la paroisse morte permet d'établir un parallèle entre Ouine et le curé de Fenouille, elle recoupe en outre, et de façon trop marquée pour qu'on croie à une coïncidence fortuite, la relation du curé d'Ambricourt avec sa propre paroisse "dévorée par l'ennui".

---

85 Ibid., p. 995.

86 Ibid., p. 1012-13.

Dès le début, nous apprenons que "jour et nuit, M. Ouine est à sa fenêtre, observe tout[87]". Par le regard, il domine et possède:

> Je couvais du regard tout ce que ces sortes de maisons offrent innocemment à l'étranger, au passant (...) oui, je forçais du regard toutes les humbles défenses à l'abri desquelles la médiocrité se consomme tranquillement elle-même[88].

Pourtant, la domination par le regard n'est pas liée chez lui à l'idée de victoire[89]. Certes, Ouine parle d'un "divertissement de dieu", mais cet exercice se place sous le signe du néant puisqu'il a été corrompu par le dégoût. Or c'est précisément à l'issue de sa visite au curé que Ouine, brusquement confronté avec le village, éprouve ce dégoût avec une acuité qu'accentue sa solitude:

> Presque au seuil du presbytère la route fait un brusque détour, s'enfonce dans la vallée de la Louette. La pente est si raide que des premières aux dernières maisons du bourg, lorsque le vent souffle de la plaine, on entend grincer et miauler le frein des charrettes (...)[90]

---

87 Ouine, p. 1361.

88 Ibid., p. 1558.

89 Les réflexions de Steeny sur Ouine confirment cette impression: "Mais, en dépit de son autorité mystérieuse, le personnage de M. Ouine ne rappelle assurément rien qui ressemble à une victoire" (p. 1420).

90 Ibid., p. 1469.

La brume insidieuse, le froid brouillard, l'appel d'un "de ces noirs oiseaux d'hiver" s'accordent à la réflexion solitaire du personnage:

> La brume monte peu à peu au flanc des pâturages jusqu'à ce que la lente oscillation de l'air la repousse à mi-côte. Le village demeure tout entier visible, coiffé du haut clocher d'ardoises, et ses maisons tapies comme des bêtes. A cette distance le regard trop faible de M. Ouine ne les distingue pas les unes des autres: ce n'est qu'un tas uniforme, une seule masse que ses yeux caressent avec dégoût[91].

Que le dégoût l'emporte sur la pitié et que le village soit la proie non du curé mais du regard de Ouine devrait susciter chez celui-ci un sentiment de victoire. N'a-t-il pas usurpé la place et le regard du curé? C'est lui qui voit le village et qui, par le fait même, en met au jour la médiocrité et le néant. Sorti vainqueur de sa confrontation avec le prêtre, Ouine est le maître de la paroisse. Pourtant, son attitude est celle du vaincu, il a le sentiment d'avoir perdu "sa dernière chance". Dans cette perspective ses dernières paroles au curé s'éclairent d'un jour nouveau: "La dernière disgrâce de l'homme (...) est que le mal lui-même l'ennuie[92]". Chez Ouine, l'expérience de la pitié a été empoisonnée à la source, il l'a déjà avoué implicitement à Steeny[93] et c'est le même sentiment trouble qui l'envahit maintenant:

---

91 Ibid., p. 1471.

92 Ibid., p. 1469.

93 Ibid., p. 1362.

> Car aujourd'hui comme jadis, comme à vingt ans, ville ou village - que dire? - la plus humble maison d'où monte une fumée le remplit de trouble, resserre son coeur. Et certes la présence de l'homme ne lui fut jamais secourable ni amie, mais toute réunion d'hommes le tourmente d'inquiétude et de curiosité, d'un malaise indéfinissable, dont il ne peut confier le secret à personne[94].

Solitude, souffrance, dégoût: tel est le bilan de la réflexion de M. Ouine face au village dont il semble pourtant avoir pris possession. Plutôt que de la victoire de Ouine, il faudrait sans doute parler, comme le suggère W. Bush[95], de la défaite du curé. Certes, Ouine se substitue à celui-ci puisqu'il se trouve dans la situation privilégiée du héros dominant le village d'un seul regard. Son triomphe va même plus loin: il a communiqué son dégoût au curé qui, se trouvant dans une position comparable, éprouvera des sentiments analogues:

> Au sommet de la côte, le curé de Fenouille ralentit le pas (...) Derrière lui, la route déserte fuyait en tournoyant vers la vallée et il l'interrogeait en vain, comme si elle eût pu lui livrer son secret[96].

Prisonnier de son impuissance et de sa tristesse, le curé interroge un paysage vide, et rien ne le délivre de cette solitude désespérée, pas même la prière. Ses dévotions quotidiennes

---

94 Ibid., p. 1471.

95 W. Bush, op. cit., Ch. X.

96 Ouine, p. 1513.

> lui (sont) douces, trop douces, d'une espèce de douceur traîtresse, où s'exasp(ère) peu à peu, presque jusqu'au vertige, le sentiment exalté de sa solitude avec derrière lui le silence, l'immobilité, la terreur de ce village mort[97].

Un peu plus tard, le curé tiendra sous ses yeux la paroisse réunie dans la nef ténébreuse. Mais, déjà vaincu par Ouine, il pose alors un regard entaché de dégoût sur l'assemblée des fidèles communiant dans l'ennui pour célébrer le rituel de leur crime collectif[98].

Deux autres personnages du même roman bénéficient, une fois au moins, de la vision privilégiée que Bernanos réserve généralement aux protagonistes. Il s'agit du vieux Devandomme et de son petit-fils Guillaume. Le vieillard est prisonnier d'un orgueil corrompu par le mépris, et c'est la nuit qu'il découvre d'un regard plongeant le village dont il se sent exclu:

---

97 Ibid., loc. cit., la "douceur traîtresse" dont il est question ici caractérise précisément Ouine et Michelle.

98 Ibid., p. 1488: "Il voyait, il touchait presque ces montagnes d'excréments, ces lacs de boue". Ouine avait éprouvé la même sensation au sortir du presbytère: "Il imagine, il voit presque, il croit voir de ses yeux comme d'un autre monde, d'une autre planète, ces nappes funèbres, ces lacs de boue" (p. 1472).

> Le village est là quelque part, enfoui dans ses tilleuls et ses marronniers, avec ses bicoques de brique ou de torchis jetées au hasard, si tristes sous la pluie de décembre. Et derrière chacune de ces portes basses, soigneusement closes, un de ces hommes qu'il méprise - ces bâtards d'Espagnols, noirs comme des mouches, et qui suent le café par tous les pores[99].

L'enfant, par contre, surmonte le mépris dans la souffrance; sa relation avec le village et celle qui le lie à Steeny sont homologues, bien qu'exprimées de façon symétriquement inverse:

> (...) je vois plus de choses qu'on ne pense, d'ici, de ce perchoir, avec ce sale village sous mes yeux, tout le jour[100].

> (...) je vous ai vu l'autre nuit, en rêve, cloué par le milieu de la poitrine sur un rocher aride, une espèce de muraille flamboyante, un mur de sel, (...) absolument comme si vous étiez déjà damné[101].

Rien ne pourrait mieux dépeindre la dislocation et le déséquilibre de la paroisse, littéralement décentrée, que cet effritement et cette diversification du rôle du héros face à la communauté.

---

99 Ibid., p. 1433.

100 Ibid., p. 1384.

101 Ibid., p. 1380. A rapprocher d'un passage du Journal, où le curé d'Ambricourt s'imagine que le village l'a "cloué là-haut sur une croix, qu'il (le) regarde au moins mourir" (p. 1061). Dans Monsieur Ouine, toutes les situations sont inversées: l'enfant cloué sur un rocher aride est "damné" et l'enfant authentique le voit se perdre; le curé est vaincu par le village et le prêtre satanique est incapable de jouir de sa victoire.

Avec le Journal d'un curé de campagne, le prêtre retrouve sa véritable fonction dans la paroisse. Le curé d'Ambricourt sait, tout comme Ouine, que les hommes vivent enlisés dans la médiocrité et l'ennui, mais sa souffrance n'est pas stérile, parce qu'en lui la lucidité n'étouffe pas la pitié et que le dégoût se transforme en compassion. Le roman s'ouvre sur la méditation du curé face à son village tapi dans l'herbe ruisselante sous le "ciel hideux de novembre". "Jamais je n'ai senti si cruellement sa solitude et la mienne", confie-t-il à son journal[102]. Aucun dégoût comme aucun mépris ne troublent pourtant son regard à la fois triste et limpide.

Le geste de s'asseoir au haut de la côte de Gesvres et de contempler le village prend la valeur d'un rite quotidien:

> Presque tous les jours, je m'arrange pour rentrer au presbytère par la route de Gesvres. Au haut de la côte, qu'il pleuve ou qu'il vente, je m'assois sur un tronc de peuplier oublié là (...) C'est là que m'est venue l'idée de ce journal (...), je ne trouverais pas un autre observatoire d'où le village m'apparaisse ainsi tout entier comme ramassé dans le creux de la main. (...) Que me veut-il? Me veut-il même quelque chose? (...) Quoi que je fasse, lui aurais-je donné jusqu'à la dernière goutte de mon sang (et c'est vrai que parfois j'imagine qu'il m'a cloué là-haut sur une croix, qu'il me regarde au moins mourir), je ne le posséderais pas[103].

---

102 Journal, p. 1031.

103 Ibid., p. 1060-61.

Contempler ainsi sa paroisse constitue pour lui une sorte d'ascèse. Plutôt que d'accentuer l'écart qui le sépare des siens, ce regard - même s'il n'est pas réciproque - permet au curé de se voir lui-même et de se juger sans indulgence. En ce sens regarder le village équivaut à se regarder dans un miroir tout en échappant au désespoir - ce mélange d'orgueil et de mépris - lié à l'introspection. Ce n'est pas un hasard que l'idée de tenir un journal lui soit venue à cet endroit précis et qu'en outre il s'astreigne à s'y arrêter chaque jour comme il s'astreint à tenir son journal. Par là, il entretient avec lui-même un dialogue nourri de cet autre dialogue, souvent à sens unique mais jamais vain, avec sa paroisse:

> Je le regarde, et je n'ai jamais l'impression qu'il me regarde aussi. Je ne crois pas d'ailleurs non plus qu'il m'ignore. On dirait qu'il me tourne le dos et m'observe de biais, les yeux mi-clos, à la manière des chats[104].

Aussi, au terme de son expérience, alors qu'il croit avoir échoué sur tous les plans et que la paroisse semble le rejeter, son regard (de la fenêtre cette fois) lui renverra-t-il une image fidèle de sa relation avec ses paroissiens:

---

104 Ibid., loc. cit.

> Le village m'apparaît bien différent de ce qu'il était en automne, on dirait que la limpidité de l'air lui enlève peu à peu toute pesanteur, et lorsque le soleil commence à décliner, on pourrait le croire suspendu dans le vide, il ne touche plus à terre, il m'échappe, il s'envole. (...)
> Evidemment, je prie mieux. Mais je ne reconnais pas ma prière, (...) Comme le village, ma prière n'a plus de poids, s'envole...[105]

Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, on peut se demander si l'héroïne n'assume pas elle-même le rôle du prêtre. Certes, elle ne possède ni la lucidité d'un Ouine, ni la clairvoyance d'un Donissan ou d'un curé d'Ambricourt, pas même celle de Guillaume. Elle n'est pas non plus prisonnière d'une solitude satanique comme Simone. Néanmoins, plusieurs fois au cours du roman, elle bénéficie comme eux d'une vue privilégiée sur le village ou sur un symbole du village. Dès le début, elle se coupe délibérément de la société: elle fuit l'école, mais c'est pour mieux observer, à l'abri des regards, les agissements de la petite communauté qu'elle envie et méprise:

> Mouchette se glisse jusqu'à la crête du talus et reste là en observation, le dos contre la haie ruisselante. De cet observatoire, l'école paraît toute proche, mais le préau est maintenant désert[106].

---

105 Ibid., p. 1208-9.

106 Mouchette, p. 1265.

> Derrière les vitres troubles, Mouchette distingue à peine les têtes groupées par deux ou par trois autour des partitions, (...) les voix s'apaisent lentement, ont l'air de se coucher aux pieds de la dompteuse ainsi que des bêtes dociles[107].

Le "coeur submergé d'une délicieuse angoisse[108]", elle guette ensuite le passage des fillettes qu'elle observe à leur insu. L'angoisse et le plaisir semblent liés chez elle au sentiment de sa solitude en même temps qu'à un dégoût qu'elle ne s'explique pas, dont elle n'est pas pleinement consciente et qu'elle exprime d'instinct en lançant de la boue à ses compagnes. L'école, qu'elle observe de loin, revêt les mêmes traits que le village pour Ouine ou le curé d'Ambricourt: "le lugubre décor" de "ciment livide" surmonté d'un "hideux toit plat" semble attendre quelqu'un[109].

Lorsqu'elle descend vers le village et qu'elle y pénètre "d'une marche saccadée", l'écart ne s'abolit pas du fait qu'elle se trouve au centre de la paroisse et qu'elle n'en a qu'une vue fragmentaire. Au contraire, le sentiment qu'elle

---

107 Ibid., p. 1266.

108 Ibid., p. 1267.

109 Ibid., p. 1269.

éprouve est global[110] et déterminant[111]. Au terme de sa marche, enfin, Mouchette aboutit à une ancienne carrière de sable: "De ce lieu élevé, Mouchette peut voir la vallée où se tapit son hameau. Une mince colonne de fumée monte vers le ciel[112]". Elle a subi l'initiation de la mort et une lucidité nouvelle lui permet maintenant de savourer en toute conscience le dégoût qu'elle a toujours éprouvé face aux hommes et face à soi. Pourtant, avant de demander à la mort la révélation ultime, elle se tourne une dernière fois vers les hommes:

> Tournant le dos à la mare, elle leva les yeux vers le paysage familier avec le vague souhait d'y trouver une défense, un appui. Et déjà elle laissait reposer son regard sur la route qui, contournant le bois, plonge brusquement dans la vallée, suspendue entre ciel et terre[113].

---

110 "Le village est tranquille - on dirait un matin de dimanche pareil aux autres" (p. 1321).

111 "C'est en traversant de nouveau le village que l'idée lui est venue" (p. 1326).

112 Ibid., p. 1338. Mouchette assume pleinement la fonction rédemptrice du prêtre, le vieux remblai qui lui ménage cette vue plongeante sur le paysage est l'équivalent symbolique du calvaire: "Les éboulements successifs ont creusé là une sorte de grotte, réduit peu sûr, dont l'entrée est interdite par un écriteau que la malice des garçons a bariolé de dessins obscènes et qui, au clair de lune, allongé par son ombre, dessine une croix sur la paroi blafarde" (p. 1337-38).

113 Ibid., p. 1344.

## 4. Les éléments constitutifs du village.

Pris globalement, le village oppose l'individu à la collectivité, la lucidité à l'inconscience et l'aventure à la durée étale. Mais le cadre de la vie communautaire se décompose en un certain nombre de lieux privilégiés, dont chacun est chargé d'une valeur concrète et d'une portée symbolique et qui s'organisent selon un schéma uniforme. Au centre, deux pôles antagonistes: celui de l'activité profane (la place publique, la mairie, l'école, l'estaminet) et celui de la vie spirituelle (l'église, le presbytère, le cimetière). Autour de ce centre, des maisons uniformément tristes et fermées, dont l'une est le cadre du drame individuel. A la périphérie enfin, le château, relié au village et à la maison par une route chargée d'attrait, de mystère et d'embûches.

### Le centre de l'activité profane

Bernanos ne s'attarde guère à la description du village et cette absence de pittoresque frappe d'abord les lieux de l'activité temporelle. Cela s'explique sans doute par les préoccupations spirituelles du romancier, mais plus encore, me semble-t-il, par la volonté d'exprimer ainsi l'appauvrissement de la vie communautaire. Il y a ici une signification de l'absence.

La place publique

La place publique, située en plein coeur du village, est le lieu par excellence des rencontres et des échanges. Chez Bernanos pourtant, son rôle demeure à peu près nul; il arrive très souvent qu'il l'ignore complètement, comme pour mieux marquer la dislocation de la communauté. Pensons à "l'hypocrite solitude de la petite place" que traverse Evangéline Souricet[114], à la "petite place déserte au plus épais de la nuit" où le vieux Devandomme voudrait s'asseoir pour braver les villageois[115]. Songeons enfin, et surtout, à la place de l'église que traverse Mouchette:

> Elle arrive ainsi jusqu'à la place de l'église (...) La cloche tinte pour la première messe (...) Un fait l'étonne cependant: le village est tranquille (...) C'est comme si le village déjà, secrètement ennemi, s'ouvrait devant ses pas, élargissait sournoisement autour d'elle la zone de silence traîtresse[116].

Toujours vide et toujours associée à une impression de malaise ou de solitude, la place publique contribue à isoler et à opprimer le personnage qui la traverse[117].

---

114 Crime, p. 835. Voir aussi p. 802-3.

115 Ouine, p. 1434. C'est également sur la "Grand-Place" qu'Arsène rêve de se purifier par un aveu public (p. 1440), mais personne ne voudra l'entendre.

116 Mouchette, p. 1320-21. Voir aussi p. 1281.

117 La place de la gare se substitue parfois à la place publique. Plus désolée et périphérique, elle traduit, outre la solitude, le besoin de fuir et le goût de la mort (voir Crime, p. 867, Rêve, p. 987, Journal, p. 1119 et 1121).

L'estaminet

L'estaminet est un autre point de rassemblement, il se substitue à la place publique dans cette fonction puisqu'il paraît toujours grouillant d'hommes hébétés, sorte de magma humain où chacun perd son identité propre. Là s'abolit la conscience individuelle, là le village se recompose une image de lui-même, caricature de la véritable communion.

Son rôle, à peu près nul dans les premiers romans, se précise dans la trilogie de l'ennui que constituent Monsieur Ouine, le Journal d'un curé de campagne et la Nouvelle histoire de Mouchette[118]. Sans jamais le décrire, Bernanos en suggère la présence sournoise et néfaste. Les habitants des paroisses mortes ou demi-mortes y étalent leur misère. L'ennui bruyant des "buveurs de bistouille" est plus tragique dans sa laideur et dans son inconscience que le vide signifié par la place déserte. Le souvenir précis et douloureux que conserve le curé d'Ambricourt de "l'affreuse baraque de planches" où sa tante l'avait hébergé suffit à donner une idée de l'atmosphère qui y règne:

---

118 Dans ces trois romans, l'aventure individuelle s'insère naturellement dans celle de la collectivité.

> Un plancher, c'est-à-dire une mauvaise estrade de bois pourri. L'odeur de la terre passait entre les fentes, une terre toujours humide, de la boue. Les soirs de paye, nos clients ne prenaient seulement pas la peine de sortir pour faire leurs besoins: ils urinaient à même le sol et j'avais si peur sous le comptoir que je finissais par m'y endormir[119].

Principal obstacle à l'action spirituelle[120], l'estaminet se pose en rival de l'église. C'est là qu'on humilie l'enfance ou qu'on la marque pour toujours. Le curé de Fenouille, le curé d'Ambricourt et Mouchette y ont appris à reconnaître sur le visage de l'homme le masque de la luxure[121].

Dans Monsieur Ouine, la présence de l'estaminet permet d'évoquer le visage hébété des habitants de Fenouille. C'est par rapport à ses habitués que se définissent le vieux Devandomme et sa fille Hélène - l'un et l'autre étrangers à la communauté, le vieux par dignité et orgueil, la fille malgré elle:

---

119 Journal, p. 1069. Voir aussi p. 1127.

120 Ibid., p. 1047.

121 "J'avais vu ces visages farouches, fixés tout à coup dans un indéfinissable sourire", songe le curé d'Ambricourt (Journal, p. 1127); "Ah! monsieur, encore aujourd'hui, le visage d'un homme ivre m'épouvante!" confie le curé de Fenouille à M. Ouine (Ouine, p. 1468). Quant à Mouchette, c'est à l'estaminet, "lorsque Mme Aufray l'embauche pour laver les tasses", qu'elle a découvert le visage et la voix de l'homme déformés par l'ivresse et le désir (Mouchette, p. 1295).

> (...) elle appartient tout entière aux gens d'ici, à ces buveurs de bistouille, ces fanfarons avec leur belle chemise fraîche du dimanche sur leur peau brune (...) Certes, le père n'eût pas permis jadis qu'elle dansât aux ducasses, et c'est un bien pauvre soulas pour une fille que le regard furtif jeté chaque dimanche, au sortir de la messe, sur les vitres de l'estaminet[122]!

Parce qu'on lui en a interdit l'accès, Hélène peut parer le cabaret de prestiges inconnus alors que son père sait, lui, qu'il n'y a là que "de beaux parleurs (...), des bavards plus vaniteux que des filles, innocemment cruels à la manière des enfants[123]". Personne à défier, mais une masse anonyme et menaçante:

> Millediû! les vitres de l'estaminet sont toutes noires de dos d'homme et quand il passe ils se tournent tous à la fois, blêmes à travers la fumée des pipes (...) Ils sortent tous ensemble sur le seuil, ils se poussent les uns les autres, pour mieux voir (...)[124]

C'est à l'estaminet que la communauté prend conscience d'elle-même et qu'elle puise la force de s'opposer à tout ce qui dérange sa sécurité grégaire:

> A neuf heures, les groupes se forment au seuil des estaminets[125].

---

122 Ouine, p. 1377.

123 Ibid., p. 1434.

124 Ibid., p. 1482.

125 Ibid., p. 1480.

> L'estaminet voisin, vidé en une seconde, jeta presque aussitôt dans le cimetière un autre flot sombre de redingotes et de chapeaux de feutre (...)[126]

Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'estaminet occupe une place plus importante encore. Le père y passe le plus clair de son temps à boire l'argent du foyer, si bien que ce lieu représente pour l'enfant une forme de salut: le père oublie de la battre quand il est ivre. Et c'est par rapport à l'estaminet aussi que Mouchette se définit:

> Dieu! Voilà des années que la fille de l'ancien contrebandier se sent étrangère parmi les gens de ce village détesté, noirs et poilus comme des boucs, précocement bouffis de mauvaise graisse, les nerfs empoisonnés de café - de ce café dont ils s'imbibent toute l'année, au fond de leurs estaminets puants, et qui finit par donner sa couleur à leur peau[127].

En somme, l'estaminet apparaît comme le condensé et le symbole même du village, le miroir où se reflète le néant grotesque du misérable qui s'ignore.

L'école

"Vous avez mis les peuples au collège", s'écrie quelque part Bernanos[128]. Le cri d'indignation du polémiste est lourd du souvenir douloureux conservé des sombres prisons qui

---

126 Ibid., p. 1493.

127 Mouchette, p. 1281.

128 Nous autres, p. 165.

l'arrachaient à lui-même, enfant. C'est à l'école que l'enfant connaît son premier contact avec la société, son premier arrachement; là que, pour la première fois et de façon déterminante, il subit l'humiliation. Il s'agit donc d'un lieu néfaste, à l'image d'une société dépersonnalisée où règnent la solitude et l'ennui. La découverte en est d'autant plus tragique que, la distanciation lui faisant défaut, l'enfant demeure prisonnier de l'absurde qu'il perçoit sous la forme d'une déception mêlée de dégoût. L'école fera de lui un inadapté ou un médiocre, selon qu'il en aura refusé ou subi l'aliénante sécurité.

Lorsque Bernanos évoque "cet enfant que je fus", le contraste est frappant entre la liberté et la joie du "moi mystérieux qui trottait sous la pluie de septembre, à travers les pâturages ruisselants d'eau", et la panique que provoquait en lui la perspective de la rentrée:

> (...) le coeur plein de la rentrée prochaine, des préaux funèbres où l'accueillerait bientôt le noir hiver, des classes puantes, des réfectoires à la grasse haleine, des interminables grand'messes à fanfares où une petite âme harassée ne saurait rien partager avec Dieu que l'ennui[129].

Il évoque ailleurs en des termes comparables le même souvenir:

---

129 Cimetières, p. 79.

> Mais il y avait obsession, cauchemar, le collège, ses interdictions, ses réprimandes, toute cette échelle de restrictions (...) une telle institution, elle vous forçait à vous lever chaque jour à la même heure matinale, elle vous rappelait des vacances au moment où la douce illusion de liberté commençait à naître, elle vous tançait, retenait, punissait et on était sans défense, exposé, désarmé, devant une telle chose à laquelle l'enfant d'alors prêtait volontiers une force surnaturelle qui disposait de lui à sa guise et dans laquelle tout semblait conspirer à sa perte. Il m'en est resté le souvenir d'une vraie panique[130].

Cette panique dont Bernanos a conservé le souvenir vivace, il est rare pourtant qu'il la prête à ses héros. L'école ne fait pas partie du cadre matériel des romans du premier cycle[131].

Dans les trois derniers romans toutefois, l'école se dessine avec plus de netteté. Pour le curé d'Ambricourt, le souvenir en est lié à celui du sordide estaminet; par contraste, l'école se charge alors d'une valeur positive[132]. Dans Monsieur Ouine par contre, le souvenir en est évoqué par Arsène et par Ouine, révélant entre eux une parenté secrète: tous deux sont

---

E.E. Noth, "Entretien avec Bernanos", dans Temps présent, 24 juin 1938,

130 Cité par J. Tucker, Bernanos romancier, Paris, 1953, (thèse dactylographiée), p. 3.

131 Dans un passage biffé du manuscrit de La Joie, il remontait pourtant à l'enfance du médiocre Clergerie, mais l'école offrait à l'enfant débile une sorte de hâvre, une sécurité humiliante: "Lorsque petit garçon, dans la cour du collège d'Avranches, il regardait de loin, avec une terreur presque voluptueuse, ou du moins vivifiée par l'envie, ses solides camarades paysans (...) tandis que, frôlant la muraille encore gluante du dernier dégel, il présentait au soupirail de la cuisine ses jambes un peu cagneuses (...)" (La Joie, variante de la p. 627, p. 1777).

132 Journal, p. 1069.

des enfants humiliés. Au "soir d'une vie de notable commerçant", Arsène se retrouve tel quel, aussi désarmé que jadis, "lorsque à l'abri du préau de l'école, l'hiver, sous l'unique bec de gaz qui crache et siffle dans le vent, il bourrait de croquignoles la pochette des filles[133]". Le cas de Ouine est plus frappant encore; le souvenir de l'école surgit immédiatement après sa visite au presbytère: les deux expériences semblent se superposer.

> L'autre - un gros paysan narquois de la vallée d'Auge qui sent la pipe et l'eau de vie - caresse doucement sa joue, lui fait signe de le suivre, le pousse hors de l'étude dans l'escalier noir, frais comme une cave, jusqu'à sa chambre où il l'assoit sur ses genoux, paternellement... Nulle autre lumière que le pâle reflet dans les vitres du bec de gaz qui brûle nuit et jour sous le préau. Les livres épars font de grandes piles contre le mur, et, derrière un rideau de serge rouge, on voit le lit défait, la table de bois blanc, la cuvette pleine d'une eau grise[134].

Pour la première fois dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'école fait partie de l'espace romanesque; c'est

---

133 Ouine, p. 1396-97.

134 Ibid., p. 1473. Olivier, l'adolescent perdu d'Un Mauvais rêve, évoque en des termes analogues son passage au petit séminaire: "Vous m'écrivez que je me fais illusion sur votre compte, écrit-il à sa tante, qu'il n'y a pas grand honneur à prendre ce qui n'est à personne - le coeur d'un pauvre orphelin, sevré de tendresse, réduit à confier ses premiers rêves au giron crasseux de M. le supérieur du petit séminaire de Menetou-Salon, au creux de cette soutane légendaire parsemée de grains de tabac!" (Rêve, p. 880-81). Rapprochement d'autant plus révélateur que, dans la même lettre, Olivier parle de son admiration pour Gide.

la rupture avec ce lieu néfaste qui sert de point de départ au roman. Pour Mouchette, l'école symbolise tout ce qui pèse sur son destin: la solitude, la misère, le dégoût: "elle se croit seulement révoltée contre un ordre que l'institutrice incarne[135]". L'école, c'est Madame et les compagnes de Mouchette, tous les êtres intégrés à un ordre social que l'enfant envie et méprise à la fois. L'école, c'est le lieu de la complicité humaine dans la médiocrité:

> (...) les classes se rassemblent dans la salle d'honneur ornée d'un buste de la République, d'un vieux portrait jamais remplacé de M. Armand Falliè-res, et du drapeau de la Société de gymnastique, roulé dans sa gaine de toile cirée[136].

Lieu de la sécurité, où l'on force les secrets de l'enfance, où l'on égalise les consciences et où l'on viole la pureté et l'intégrité. Lieu aussi où l'on chante en choeur: "Plus d'espoir".

Aussi paraît-elle "déserte" à l'enfant qui s'est enfuie et qui, de loin, observe à loisir "derrière les vitres troubles", "les têtes groupées par deux ou par trois autour des partitions[137]". La désolation se concentre autour de l'image privilégiée du "bec de gaz" qui dispense une lumière avare:

---

135 Mouchette, p. 1281.

136 Ibid., p. 1265.

137 Ibid., p. 1266.

> Une fois encore, Madame a oublié d'éteindre le bec de gaz du préau, un de ces becs de gaz vieillots dont la flamme ressemble à un papillon jaune, avec un coeur bleu. On entend ce bec cracher et siffler dans le vent, mais il se relève toujours, fait danser sur le ciment livide l'ombre des poteaux peints en rouge, et du hideux toit plat[138].

Le centre de la vie spirituelle

Le centre de l'activité spirituelle est plus anémié encore que celui de la vie communautaire. Traditionnellement, l'homme de la vieille France reconnaissait à l'église le prestige du sacré: elle était la voie d'accès au mystère. Mais dans l'univers bernanosien comme dans la société moderne, l'église est déchue de sa fonction médiatrice. Même dans des romans comme Sous le soleil de Satan ou le Journal d'un curé de campagne, l'espace religieux est désacralisé. Pénétrer à

---

138 Ibid., p. 1269. Le "bec de gaz" apparaît dans la plupart des descriptions de l'école chez Bernanos (voir Ouine et Arsène), on le retrouve également dans le décor sordide qui sert de cadre à la mort du curé d'Ambricourt - signe sans doute que ce dernier rejoint et assume la misère de son enfance et la rédime en même temps (la sienne et celle d'autrui): "Un bec de gaz, de ceux qu'on appelle, je crois, papillon, siffle et crache au-dessus de ma tête. Il me semble que je me blottis dans cette laideur, cette misère" (Journal, p. 1246). "J'ai essayé encore de dormir, pas moyen. Je craignais que la lumière, et surtout le sifflement de ce bec de gaz ne gênât mon ami" (p. 1253-54).

l'église ou au presbytère redevient un geste banal et simplement humain; il n'implique aucune rupture de la durée quotidienne[139].

Dans Sous le soleil de Satan, l'église n'existe qu'en fonction du prêtre et de sa lutte personnelle contre Satan. Le drame de Mouchette se joue dans un univers profane[140]. Quant à Donissan, c'est ailleurs aussi que son drame éclate, dans sa chambre ou sur la route; dans l'un et l'autre cas, la fonction de l'église se réduit à celle d'un point fixe et lumineux[141] vers lequel le prêtre se dirige mais qu'il n'atteindra pas (seconde nuit) ou, s'il l'atteint, qui ne lui permettra pas de rompre sa solitude. Car l'église n'est plus le lieu de la communion humaine, il est celui de la rencontre aveugle avec le pécheur, celui aussi du face à face avec Dieu:

---

139 Vestige d'un monde révolu, l'église survit à sa fonction propre. Elle n'est plus qu'un point de repère familier et rassurant qui signale au loin la présence d'une communauté humaine. A moins qu'un "saint à miracles" ne l'investisse d'un prestige nouveau, comme dans Sous le soleil de Satan, sans lui restituer véritablement son caractère sacré. L'église de Lumbres attire des foules, certes, mais elle leur offre le "rafraîchissement du merveilleux" ou l'émotion sécurisante du sensationnel: deux façons d'échapper à la monotonie du quotidien sans s'engager dans une aventure authentique.

140 L'église ne fait pas partie du décor dans le "Prologue", c'est Donissan qui y traînera le corps ensanglanté de Mouchette.

141 Soleil, p. 153, 155-56.

> Que ne peut-il atteindre, inaperçu, le coin sombre où, jusqu'au souper, puis dans la nuit, il restera seul - seul derrière la frêle muraille de bois[142].
>
> Derrière lui, mille bruits divers rebondissent jusqu'aux voûtes, pour s'y confondre en un seul murmure - ce vide sonore auquel il devra faire face, à l'instant, les bras étendus... Il monte à tâtons les trois marches, s'arrête. Alors, il regarde la Croix[143].

Rien n'a changé dans la relation du prêtre et de son église alors que, au terme de son "extraordinaire vie", le curé de Lumbres l'a transformée en un lieu de pélerinage. L'église demeure, pour le vieillard épuisé, le signe d'un défi et le témoin de son impuissance:

> Il était debout, face aux ténèbres, seul, et comme à la proue d'un navire[144].
>
> Il ne regarde plus la petite église, il regarde au-dessus. Il est tout vibrant d'une exaltation sans joie. Il ne souffre presque plus, il est fixé pour toujours. Il ne désire rien; il est vaincu[145].

L'église lui offrira pourtant un ultime asile lorsqu'il reviendra de Luzarnes, au bord de l'épuisement et du désespoir, après avoir été la dupe de Satan:

---

142 Ibid., p. 157.

143 Ibid., p. 153.

144 Ibid., p. 233.

145 Ibid., p. 236. Voir aussi p. 238.

> Voici l'église de Lumbres, comme une ombre.
> Le curé de Lumbres est entré, sans être vu, par la petite porte qui s'ouvre dans la sacristie même. Il s'est laissé tomber sur une chaise[146].

Et lorsqu'il pénètre enfin dans "la vieille église en rumeur", pleine d'une foule singulière, c'est pour se livrer aux pécheurs: "Il ne leur échappera plus[147]".

> Foule singulière, où l'on vit coude à coude tant de personnages tragiques ou comiques, tant de marionnettes illustres que la chaleur d'une grande âme élevait un moment au-dessus du banal mensonge, restituait au règne humain[148]!

Jusqu'au Journal d'un curé de campagne et à Monsieur Ouine, l'église disparaît presque complètement de l'espace romanesque, tout en demeurant parfois un élément du décor, dont la présence est signalée par un clocher au loin. Il en ira de même dans la Nouvelle histoire de Mouchette, bien que le "chant vertigineux des cloches[149]" qui marque le premier coup de la messe acquière une valeur symbolique du fait qu'il scande la marche hébétée de l'héroïne à travers le village.

Dans le Journal d'un curé de campagne, le presbytère, l'église et le cimetière forment une entité: le point de ren-

---

146 Ibid., p. 273.

147 Ibid., p. 275.

148 Ibid., p. 274.

149 Mouchette, p. 1321.

contre de tous les autres lieux et le centre d'où rayonne l'action du curé. Le presbytère, "très confortable, la plus belle maison du pays, après le château[150]", assume la double fonction d'espace individuel et d'espace social. C'est d'abord la maison du prêtre, son refuge solitaire, témoin de ses gestes les plus banals et de ses crises d'angoisse. Mais c'est aussi une maison ouverte à tous: curieux, médisants, misérables, révoltés, amis. Loin d'être une forteresse isolée et bien défendue, le presbytère semble aussi désarmé et aussi réceptif que son hôte. En concevant son rôle dans un sens véritablement sacerdotal et communautaire, le curé d'Ambricourt restitue à sa demeure son caractère traditionnel. Le presbytère devient alors ce qu'il devrait être: la maison par excellence. On y voit défiler tour à tour des êtres médiocres et

---

150 Journal, p. 1050.

hostiles ou violents et sympathiques[151]. Toutes ces visites s'adressent à l'homme autant qu'au prêtre et apparaissent, sauf dans les cas de sympathie, comme autant d'intrusions dans l'intimité du pauvre prêtre. On a l'impression que chaque visiteur dépouille le curé par son regard, le laissant nu et désarmé:

---

151 Mme Périgot (p. 1054, 1098), l'adjoint administratif (p. 1047), le comte (p. 1063, 1123, 1175), les jeunes sportifs (p. 1097, 1100), Sulpice Mitonnet (p. 1098, 1100, 1106, 1124), le chanoine de la Motte-Beuvron (p. 1171); mais aussi Chantal (p. 1130, 1224), Olivier (p. 1213) et le curé de Torcy (p. 1101 et 1190). Assailli par les regards curieux et malveillants, le presbytère est aussi la proie de mystérieuses visites nocturnes. Trois fois, le curé éprouve la présence d'un visiteur mystérieux:

> Je ne sais pas ce qui s'est passé cette nuit, j'ai dû rêver. Vers trois heures du matin (...) la porte du jardin s'est mise à battre, et si violemment que j'ai dû descendre. Je l'ai trouvée close (...) C'est une ridicule histoire... (p. 1104-5).

> On est revenu cette nuit (à la tombée de la nuit plutôt) dans le jardin du presbytère. J'imagine qu'on se proposait de tirer la sonnette lorsque j'ai ouvert brusquement la lucarne, juste au-dessus de la fenêtre. Les pas se sont éloignés très vite. Un enfant peut-être? (p. 1123).

> La douleur a cessé tout à coup. (...) Lorsqu'elle a cédé je me suis levé d'un bond (...) avec l'impression - la certitude - de m'être entendu appeler...
> Ma lampe brûlait encore sur la table. J'ai fait le tour du jardin, vainement. Je <u>savais</u> que je ne trouverais personne. Tout cela me semble encore un rêve (...) (p. 1140, souligné dans le texte).

> A ce moment, son regard est tombé sur la porte de la cuisine laissée entrouverte, et il a vu ma table encore recouverte de la toile cirée, avec le reste de mon repas: du pain, des pommes (...) et la bouteille de vin aux trois quarts vide[152].

L'église et la sacristie revêtent le même caractère d'ouverture, mais plus intimement lié au ministère sacerdotal: enseignement du catéchisme[153] auquel se rattachent les relations du curé avec Séraphita Dumouchel[154], confessions[155], messes quotidiennes[156]. Enfin, c'est le lieu du combat d'une âme contre Dieu:

> Le visage de Mlle Chantal était tout près du mien. l'aube montait lentement à travers les vitres crasseuses de la sacristie (...)
> (...) le visage tourné vers l'autel, elle a dit entre ses dents: "Vous pouvez bien me damner, si vous voulez, je m'en moque!"[157]

Mais l'église est avant tout le refuge nocturne du curé:

---

152 Ibid., p. 1172. Il s'agit du chanoine de la Motte-Beuvron.

153 Ibid., p. 1050, 1100 et 1205.

154 Ibid., p. 1051, 1109 et 1206.

155 Ibid., p. 1090.

156 Mlle Louise, l'institutrice du château, est souvent seule dans l'église quand le curé célèbre sa messe quotidienne, "sans elle, l'église eût été vide" (p. 1053), elle harcèle le prêtre de ses visites mensongères (p. 1040, 1053, 1057, 1087 et 1099).

157 Ibid., p. 1133 (et tout le passage de la page 1132 à la page 1139).

> Mauvaise nuit. A trois heures du matin, j'ai pris ma lanterne et je suis allé jusqu'à l'église. (...)
> Je me suis endormi à mon banc, la tête entre mes mains et si profondément qu'à l'aube la pluie m'a réveillé. Elle passait à travers le vitrail brisé[158].

Paradoxalement, c'est dans le roman de la "paroisse morte" que le centre spirituel exerce la plus grande fascination. Deux personnages se rendent au presbytère pour y tenter leur "dernière chance"[159]. De l'une et l'autre visite le curé sort vaincu parce qu'il n'a pas encore assumé sa propre impuissance: Ouine s'enfoncera dans le néant et Arsène n'apprendra pas la pitié de soi. Il est significatif par ailleurs que, contrairement au curé d'Ambricourt, le curé de Fenouille regarde sa propre demeure; il en détaille les divers aspects et refuse d'accepter la médiocrité que symbolisent "la triste maison de brique, si triste dans sa nudité" de même que la "ridicule petite tonnelle que le zèle de son prédécesseur avait garnie de roses pompon pareilles à des fleurs de papier, conformément à l'esthétique des séminaires[160]".

Lui aussi cherche à l'église un refuge contre la solitude et le désespoir:

---

158 Ibid., p. 1103. Voir aussi p. 1111.

159 Il s'agit de Ouine et d'Arsène: c'est un autre point qui souligne la parenté des deux personnages.

160 Ouine, p. 1513.

> L'immense vaisseau lui apparut désert, avec ses bancs luisants, ses grandes dalles rongées par le temps, crevassées, d'où monte une odeur funèbre, les hauts murs nus avec leur épaisse carapace de chaux, leurs bosses d'où pendent les nids d'hirondelles. (...)
>
> Il laissa tomber sa main, la porte se referma d'elle-même avec un grincement léger. Non, ce n'est pas ce soir qu'il trouvera refuge à sa place favorite, au coin le plus obscur du choeur[161]!

Au cours de l'enterrement du petit vacher, victime rituelle de toute la paroisse, l'église revêt le prestige d'un lieu sacré où s'accomplit le destin de chacun des protagonistes et de toute la paroisse: "Le choeur est plein d'hommes debout, immobiles, ou qui s'ébrouent par instants tous à la fois, ainsi que les bêtes d'un troupeau[162]". L'église, d'ailleurs, semble s'être métamorphosée pour accueillir ce troupeau: "L'église a perdu sa douce odeur de résine, de mousse et de feuillage flétri. Elle est sombre et chaude comme une étable[163]". La lumière des cierges mortuaires, les piliers de pierre "suants d'une eau glacée, d'une eau morte qui graisse les mains" et, enfin, le "minuscule cercueil drapé de blanc", "seul, absolument seul, parmi ces ombres", tout cela crée un décor funèbre et fantastique à la fois, capable de réveiller l'instinct de

---

161 Ibid., p. 1514. Au curé de Lumbres, l'église apparaissait également comme un "immense vaisseau" (Soleil, p. 299).

162 Ibid., p. 1482.

163 Ibid., loc. cit.

mort au fond des âmes "travaillée(s) d'une curiosité sans objet[164]". Or la mise en place de ce décor correspond à l'éclatement de l'ennui collectif, ce ver qui ronge silencieusement la paroisse depuis un temps indéterminé: "Cela commença par l'ennui. L'ennui vint sur eux, fondit sur eux dès l'offertoire, tomba des hautes voûtes sombres[165]".

La paroisse morte "barbot(e) dans son crime", aucune communion n'y est plus possible: "chacun pour soi, chacun pour son compte". Aller à la messe équivaut donc à compromettre un équilibre précaire:

> Le malheur a voulu qu'on aille tous à cette messe, tous à la fois, tous ensemble. C'est comme une vapeur qui nous aurait monté d'un coup à la tête[166].

Du Soleil de Satan à la Nouvelle histoire de Mouchette, nous assistons à la lente décomposition de l'espace spirituel aussi bien que de l'espace social. Après avoir été le haut lieu de l'ennui, celui où l'ennui - transformé en force agissante - prenait possession de tout un village pour le tirer de sa léthargie, l'église disparaît de l'univers romanesque. La tentative de récupération de l'espace sacré dans le Journal ne pouvait aboutir. Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'église demeure en marge du drame car elle a perdu contact

---

164 Ibid., p. 1482-83.

165 Ibid., p. 1483.

166 Ibid., p. 1484.

avec la réalité. Bernanos ne croit pourtant pas à la disparition de l'église; celle-ci survivra, vestige d'un monde révolu:

> Oui, couchée dans l'herbe, elle offrirait encore aux traîtres, aux parjures, ses beaux flancs éventrés - leurs petits viendraient jouer dans ses ruines. Faute de mieux la vieille Mère les protégerait de la pluie et du soleil[167].

## 5. Le château.

De tous les éléments du cadre romanesque, le château est le seul qui paraisse investi d'un pouvoir initiatique. Il usurpe le rôle de l'église, non pas dans sa fonction communautaire mais en tant que haut lieu de l'initiation au sacré. Dans tous les romans, il reparaît avec la régularité et la fidélité d'une obsession; il est toujours chargé de prestige et de mystère, la promesse d'une nouvelle naissance. Néanmoins, son rôle est symétriquement inverse par rapport à celui de l'église: il est une force de mort et de séparation.

Véritable pôle d'attraction des forces négatives, le château est le symbole du pourrissement social ainsi que de la désagrégation morale et spirituelle. Concrètement, cela se traduit par la fixité du schéma que le romancier adopte - consciemment ou non - pour le situer dans l'univers spatial et pour le caractériser. Il s'agit toujours d'un édifice imposant

---

167 Ibid., p. 1514.

et sombre, aux volets clos: dans son délabrement, il conserve un certain prestige mais il est dépouillé de sa fonction seigneuriale. Situé en retrait du village, isolé par un parc à l'aspect lugubre (*étang pourri, pins noirs*), le château revêt un caractère hostile et mystérieux. A l'intérieur règnent l'odeur de la pourriture ou de la crasse, le désordre, la poussière, les rats. Telle est du moins l'image achevée du château bernanosien, celle que l'on retrouve dans Monsieur Ouine. Dès les premières nouvelles cependant, et dans tous les romans[168], le château surgit au centre ou à la périphérie de l'action, chargé de la même force affective.

Le château se situe toujours en retrait du village[169], il est "perdu dans la campagne[170]", retranché dans une sombre dignité empreinte de mystère[171]. Bref, il correspond en tout point au château type de la Province française. Mais Bernanos lui confère un caractère immuable: tous les châteaux bernano-

---

168 On retrouve même dans L'Imposture et dans la Nouvelle histoire de Mouchette la trace de ce schéma fondamental.

169 Soleil, p. 76; Journal, p. 1142.

170 Ombres, p. 47.

171 Joie, p. 620: "maison trop secrète".

siens ressemblent à un "grand cube de pierre, d'une tristesse que ne réussit à égayer nulle saison, toujours la même sous le soleil ou l'averse, au centre de son jardin dévasté[172]". Inlassablement, les mêmes termes reparaissent sous la plume du romancier pour évoquer la "maison grise sans joie[173]", ténébreuse[174] et fermée[175]. Le parc se charge des mêmes tonalités lugubres[176].

Retranché dans une indifférence autarcique, le château semble défier la communauté: "il tourne le dos au village, à nous tous", constate le curé d'Ambricourt[177]. Il se peut qu'il ait conservé les apparences de la dignité, mais dans tous les cas il est un centre de déchéance et de désordre[178], car il est

---

172 Crime, p. 745.

173 Rêve, p. 903; aussi p. 995, 883 et 879.

174 Ibid., p. 979, 1016 et Ouine, p. 1529.

175 Joie, p. 635; Rêve, p. 985 et Ouine, p. 1529.

176 Soleil, p. 80; Crime, p. 745 et Ouine, p. 1544. Le parc immense et majestueux du château d'Ambricourt comme "l'éclatant jardin dessiné par Jeumont" du château Clergerie n'échappent pas à la règle. Le curé compare "l'immense pelouse fermée par la muraille noire des pins" à un "étang d'eau croupissante" (Journal, p. 1146); l'élégant jardin de La Joie n'est que le masque hypocrite de la fatuité et du vide, il encadre la silhouette sinistre de "Mama, toute noire" (Joie, p. 580-81).

177 Journal, p. 1142.

178 Désordre physique: Crime, p. 752, Rêve, p. 1023, 1025, Ouine, p. 1531; désordre moral: Joie, p. 672, Journal, p. 1147.

miné par des "puissances secrètes, servantes diligentes de la plus secrète de toutes, la Mort[179]".

Le château est toujours le cadre d'une mort réelle ou symbolique[180], souvent violente, et dont les résonances plongent loin au delà de l'anecdote. Bernanos associe l'image du château pourrissant à la décomposition de la société traditionnelle, qu'il impute à la démission et à la déchéance de la noblesse[181]. Mais la portée sociale du symbole se double

---

179 L'image mythique du château, en passant par Un Crime et Un Mauvais rêve, aboutira au château complètement délabré de Néréis (Ouine, p. 1358, 1362, 1404 et 1418). Mais l'odeur qui émane de ces demeures possédées par les puissances de la mort est toujours la même, c'est une odeur de pourriture et de moisissure souvent comparée à celle du cidre et explicitement associée à celle de la mort (Mouchette, p. 1332): "odeur fade des étangs" (Soleil, p. 80); odeur de "fièvre et d'étable" de la brise qui pénètre la maison Clergerie (Joie, p. 628); "odeur de cretonne moisie" (Ibid., p. 630); "âcre odeur de l'été" (Rêve, p. 1016); "odeur surette de pomme mûres" (Ouine, p. 1531); "odeur de moisissure et d'eau morte" (Ibid., p. 1362); "drôle d'odeur (...) l'odeur des fruitiers de Fenouille, lorsque les pommes de la dernière récolte commencent à se faner sur les planches" (Ibid., p. 1544); "odeur de cidre et de pomme aigrelette" (Mouchette, p. 1329).

180 Mort réelle: Cadignan (Soleil); Chantal et Fiodor (Joie); la châtelaine, sa servante et un prêtre (Crime); la châtelaine (Rêve); Ouine et Anthelme (Ouine); la comtesse (Journal); la jeune fille (Mouchette). Mort symbolique: Françoise (Ombres); Germaine (Soleil); Pernichon (Imp.); Simone (Rêve); Steeny (Ouine); Chantal (Journal).

181 Voir surtout Journal, p. 1154. Le motif du château, en tant que signe de la disparition d'un monde, rejoint l'une des constantes de la pensée politique de Bernanos et recoupe le thème de la décomposition du christianisme.

d'une vision prophétique: Bernanos pressent la mort imminente de la société, la mort de l'homme, l'avènement du désordre et ses conséquences ultimes: la perte de toute identité individuelle, le déchaînement de forces incontrôlables et la chute collective dans un morne chaos. Tout cela correspond à ce que je crois être la conception bernanosienne de l'ennui.

Le château sert donc de cadre à un meurtre - réel ou symbolique - qui implique une double mort: celle de la victime et celle du meurtrier. La plupart du temps, la victime est une femme ou un enfant, deux symboles de la vie intérieure mais qui peuvent aussi bien en être la caricature. Quant au meurtrier, il accomplit toujours, en définitive, le meurtre rituel de sa propre image avilie, ou au contraire purifiée mais insaisissable.

Dans Sous le soleil de Satan[182], la portée sociale du motif est encore très forte, au risque même d'éclipser sa

---

182 Soulignons d'abord la présence du motif dans deux nouvelles: Madame Dargent et Dialogue d'ombres. Françoise, l'héroïne de Dialogue d'ombres, rompt avec un décor qu'elle hait et qu'elle identifie au dégoût et à l'ennui: le château paternel dont la justification repose sur des valeurs mortes, vidées de leur signification (l'honneur a été corrompu par l'orgueil et le mensonge). Dans Madame Dargent, le motif du "meurtre au château" apparaît à l'état d'ébauche, bien que le château soit un hôtel particulier: "La belle Musidora, assassinée dans son hôtel particulier de la rue de Lille, par un cambrioleur inconnu" (Mme Dargent, p. 12). Ce meurtre, accompli silencieusement par Mme Dargent, préfigure celui d'Un Mauvais rêve et, de façon moins évidente, celui d'Un Crime.

valeur symbolique. Malorthy, bourgeois enrichi et propriétaire d'une maison cossue et propre, se pose en rival du châtelain Cadignan. La "vieille bicoque à poivrières[183]" de celui-ci dispose néanmoins d'un étrange pouvoir de fascination sur la fille du bourgeois, qui étouffe dans la "maison sans joie[184]". Mais le seigneur a renié ses origines: il s'apprête à vendre le château et ne comprend rien à l'émerveillement de Mouchette devant toutes ces "vieilleries". La fillette tue son amant et, avec lui, "sa propre image trompeuse[185]". L'histoire de Mouchette commence et finit à ce moment précis: dans le château où elle cherchait sa propre identité, elle a découvert la mort - la mort des médiocres réunis dans la peur et le mensonge. Elle a découvert en même temps son propre pouvoir sur la vie d'autrui et sur elle-même. Mais elle y a laissé son enfance; rien ne pourra désormais en effacer la nostalgie, une nostalgie qu'elle refuse de reconnaître et qui se fixe sur l'obsession du château vide: "et là-bas - tout au fond - les grands murs pleins de silence, où veillait le mort inutile[186]".

---

183 Soleil, p. 82.

184 Ibid., p. 73.

185 Ibid., p. 94.

186 Ibid., p. 196.

La demeure Clergerie, où se déroule toute l'action de La Joie[187], réunit les valeurs propres à la maison et au château[188]. La portée sociale du motif y est encore explicite[189] bien que subordonnée à sa valeur onirique. Investie du double caractère de maison familiale et de château funèbre, la demeure ancestrale est caractérisée par une dualité foncière.

Une façade digne et honnête en masque la tristesse malsaine. On y respire un air empoisonné:

> (Fernande) commençait de trouver irrespirable l'air de cette maison trop secrète, apparemment dédaignée des hobereaux chasseurs et des gras curés villageois, si différente des châteaux où elle avait servi, maison hantée seulement de médecins, de prêtres, d'historiens, de journalistes suspects, austère jusqu'à la tristesse, mais qu'elle sentait travaillée néanmoins de beaucoup de vices et d'humeurs[190].

La maison est "rongée par les insectes", c'est-à-dire par un ennui fatal et protéiforme: mensonge, avarice, ambition, égoïsme, vice. Or l'ennui est l'ennemi de l'enfance, il a déjà

---

187 La Joie est le seul roman de Bernanos qui se déroule entièrement dans un lieu unique, dans un château.

188 La maison et le château sont deux espaces clos étroitement liés aux thèmes de l'ennui et de la mort. J'étudierai le motif de la maison dans le chapitre consacré au cadre intime.

189 Joie, p. 536; l'opinion des paysans sur le comte de Clergerie ne laisse aucun doute sur la déchéance de la noblesse et le déclin des valeurs traditionnelles.

190 Ibid., p. 620-21.

eu raison de la mère de Chantal: "Et puis, le patron a horreur de la jeunesse, c'est connu. Sa femme est morte d'ennui[191]".

Mais au coeur de la maison ténébreuse, une autre enfant a survécu, qui transforme en feu les puissances obscures:

> Hélas! madame Fernande, le secret de cette maison n'est pas le mal - non - mais la grâce. Nos âmes maudites la boivent comme l'eau, ne lui trouvent aucun goût, aucune saveur, bien qu'elle soit le feu qui nous consumera tous éternellement...[192]

Indifférents, ses hôtes "jouent entre eux, ainsi que des enfants tristes, dans la cendre, un jour d'hiver[193]", à peine éveillés de leur torpeur par la présence insolite de l'enfant douce et rieuse[194]. Il faudra que s'accomplisse le meurtre rituel pour qu'éclatent enfin les forces supérieures au néant.

Aussi toutes les descriptions du château normand impliquent-elles une valorisation négative: tout y est reflet ou symbole de l'enfer glacé dont chacun est prisonnier. Les persiennes closes du matin au soir ne laissent pénétrer du jour qu'une odeur de "fièvre ou d'étable" qui se conjugue à celle

---

191 Ibid., p. 624. Voir aussi p. 537.

192 Ibid., p. 625.

193 Ibid., p. 624.

194 Ibid., p. 635.

des "cretonnes moisies[195]". A l'intérieur, règne le désordre[196]: celui des malles et des caisses au début de l'été et celui du faux ordre qui entretient la sécurité de la peur et de l'ennui.

> Qu'importe? La soirée prochaine sera pareille à celle qui l'a précédée, aussi morne, les fenêtres ouvertes sur la nuit d'août qui ne dort jamais. La table de bridge délaissée reste couverte de livres et de journaux; l'unique ampoule ne tire entièrement de l'ombre qu'un cercle étroit, où danse un papillon de nuit qui s'éloigne en titubant, de ses grandes ailes lasses[197].

Comme tous les autres châteaux bernanosiens enfin, la maison Clergerie est marquée d'un signe funeste. A vingt ans de distance, la mort violente de Chantal reproduit et parfait celle de sa mère, victime de l'ennui, dont le souvenir hante la grand-mère et son fils - deux morts vivants, prisonniers l'une d'un "regret stérile", l'autre d'une ambition mesquine. Le meurtre de l'enfant[198] ne se conforme pas exactement au

---

195 Ibid., p. 628 et 630.

196 Or Chantal "aime l'ordre", elle se sent perdue dans cette maison: "D'ailleurs, pauvre maison, elle est toujours sens dessus dessous... Telle est la nature de son équilibre, on n'arrivera pas à la mettre d'aplomb tout à fait, c'est une habitude à prendre. Je finirai par marcher exprès la tête en bas..." (p. 612).

197 Ibid., p. 632.

198 C'est dans le meurtre de l'enfant qu'il faut chercher, me semble-t-il, la signification essentielle du château bernanosien. Ce thème apparaît comme la transposition romanesque d'une idée chère au polémiste: la mort de l'enfance est à la fois la cause et le signe de l'ennui métaphysique.

schéma habituel; c'est qu'ici l'enfant appartient au château. Pour Chantal en effet, contrairement à ce qui se passe pour Germaine et Steeny, il ne peut exister de mouvement dialectique entre la maison et le château. La jeune fille subira pourtant la tentation de fuir la maison paternelle devenue étrangère et dont elle pressent la médiocrité.

> Et voilà que sous les damas et les ors perçait leur pauvreté lamentable, leur bassesse. Elle ne les voyait plus sans un malaise indéfinissable, une espèce de méfiance craintive[199].

Ainsi s'amorce la scission entre la maison et le château. La maison paternelle, synonyme de sécurité et de joie, appartient désormais à un passé révolu; sans en avoir subi l'attrait, Chantal se trouve maintenant au coeur du château funèbre.

> Jadis, aux belles vacances de jadis, lorsqu'elle découvrait du haut de la dernière côte, à la sortie d'Arromanches, les larges pentes d'ardoises parmi les dômes verts des tilleuls, elle voyait aussitôt les dalles noires et blanches du vestibule, l'escalier de pierre, la cretonne fleurie de sa chambre - elle respirait l'odeur fraîche, un peu sure, des couloirs aux volets toujours mi-clos, elle s'emparait de la maison tout entière, à travers l'espace (...) Aujourd'hui, elle contemple avec méfiance le déroulement de la mince fumée dans l'azur, le signe imperceptible de la demeure vivante, la demeure qui lui est encore un abri, qui ne lui sera plus jamais un asile, où d'autres vont et viennent, qu'elle a cessé de comprendre, qui poursuivent entre eux leurs desseins obscurs[200].

---

199 Ibid., p. 563. Voir aussi p. 605.

200 Ibid., p. 601.

Sa décision de pénétrer dans le château-maison après sa lutte contre sa grand-mère et contre le poids du passé est pure de toute illusion. Chantal entre lucidement et d'emblée dans l'aventure surnaturelle. "Mama, dit Mlle de Clergerie après un long silence, il nous faut rentrer là-bas, vous et moi. Il nous faut rentrer en Dieu[201]".

Néanmoins, Chantal n'est pas mue, comme Germaine ou Steeny, par la révolte ou par un besoin dévoyé d'absolu. En refusant de sortir de la simplicité et en acceptant de rentrer dans le château, la jeune fille assume l'ennui qui n'a pu avoir raison de sa joie[202].

L'unique roman policier de Bernanos, écrit dans les circonstances et pour les raisons que l'on sait, pourrait s'intituler "Le meurtre au château". La vieille maison aux fenêtres closes, entourée d'un jardin envahi par les ronces et dont rien ne saurait égayer la tristesse[203], est le cadre d'un double meurtre et d'un suicide: trois morts (deux vieilles femmes et un prêtre) que la dernière partie du roman situera dans une perspective spirituelle. Défiant les lois du genre,

---

201 Ibid., p. 616.

202 La vision et la démarche de Chantal sont donc diamétralement opposées à celles des autres adolescents; elle sort d'une enfance authentique pour entrer lucidement dans une enfance rédemptrice.

203 Crime, p. 744-45.

le romancier dévoile à la fin les causes secrètes du crime: l'enfance humiliée, le mensonge et l'ennui.

En choisissant d'axer son intrigue policière sur le thème du meurtre au château, Bernanos n'avait sans doute pas conscience de céder à une nécessité intérieure. L'étroite parenté qui réunit chez lui le motif du château et le thème de l'imposture associée à l'ennui explique peut-être son impuissance à se conformer aux exigences du genre. Un besoin impérieux le poussait à donner de l'épaisseur et de la "hauteur" à l'image brutale du crime. Il me paraît significatif que le seul roman destiné à demeurer en marge de sa production romanesque devienne pour Bernanos l'occasion de se libérer de l'obsession du meurtre au château et d'en découvrir les résonances profondes.

Pour la première fois, le motif du château est réduit à sa simplicité onirique. C'est pourquoi sans doute Un Crime est le seul roman dans lequel l'anecdote se suffit à elle-même.

Le pôle d'attraction d'Un Mauvais rêve réside également dans le château de campagne d'une vieille femme "dont l'avarice et la méchanceté sont légendaires[204]". L'image du château plane sur toute la première partie du roman (entièrement située à Paris): Simone et Olivier, chacun à sa façon,

---

204 Rêve, p. 903.

semblent hantés par la vieille maison grise. Le roman s'ouvre sur une lettre d'Olivier à sa tante, dictée sans doute par Simone elle-même, qui s'achève sur une évocation du château:

> La vieille maison grise, elle pourrait m'y conduire les yeux fermés. (...) Elle est bien capable d'avoir été là-bas déjà, vous la rencontrerez peut-être un soir, dans le chemin creux, en revenant du salut...[205]

Son séjour à Paris n'a pas délivré Olivier de cette hantise: "(...) ce que vous apportez ici, dans notre air, nigaud, c'est une bonne odeur de vieille maison sage, carreaux cirés, naphtaline, et toile de Jouy...[206]". Sa fugue vers l'inconnu, loin de Paris, de Ganse et de Simone, ne le libère pas davantage:

> (...) l'image de la maison grise cessa de flotter dans sa pensée, se dessina tout à coup avec une extraordinaire netteté, puis parut s'y multiplier ainsi qu'entre deux miroirs. Quoi qu'il dît (fît) pour échapper à l'obsession, la façade de Souville, aux volets clos, finissait toujours par accourir au-devant de lui, dès que sa volonté faiblissait, dans une sorte d'immobilité sinistre[207].

Pour Simone, l'obsession revêt un caractère et un sens beaucoup plus précis. Elle est associée à l'idée de meurtre, de rêve et de délivrance. A la vue des persiennes et des

---

205 Ibid., p. 883.

206 Ibid., p. 885.

207 Ibid., p. 979. Cette fugue se superpose à une fugue antérieure: plusieurs années auparavant, "sa course hallucinante l'avait porté d'instinct vers la vieille maison grise dont la fraîcheur le hantait..." (p. 977).

"hauts murs gris que la lumière du soir, encore visible, teint(e) de rose sale et funèbre", Simone imagine "l'étrange petite vieille, avec son sourire éteint, son regard ironique et glacé (...) Sourde et presque aveugle, dans un coin de cette maison solitaire[208]". Image de la mort, la vieille châtelaine est en même temps un double de Simone: "c'était contre elle-même et non contre la ridicule petite vieille qu'elle avait commis ce crime, elle en était la véritable victime[209]". Le crime de Simone se double d'une "manière de suicide[210]".

Avec Monsieur Ouine, le château perd tout caractère anecdotique. Il n'est plus possible d'ignorer sa fonction initiatique. Certes, le thème de l'avilissement de la noblesse reparaît une fois de plus: le châtelain Anthelme, réduit à l'état de loque, pourrit lentement dans un coin de la maison funèbre (sans que jamais nous ne soyons mis en sa présence); la châtelaine, une fille de pharmacien, affiche sa corruption et cultive sa démence. Mais le château est d'abord le noyau pourri de la paroisse morte, un lieu qui fascine et effraie:

---

208 Ibid., p. 996.

209 Ibid., p. 1005.

210 Ibid., p. 1021.

> On raconte, en effet, que la maison tombe en ruine - le toit crevé, la pluie ruisselante de marche en marche, en cascade, le vestibule croupissant, gorgé d'une eau noire que chaque pas fait jaillir au joint des dalles[211].

> Sacré château de Néréis, sacrés châtelains! Le feu, vous entendez, ma toute belle, il faudrait le feu pour venir à bout de ce nid à mensonges et à grenouilles. Un bel incendie, vous dis-je, sacrebleu! Et à la châtelaine, une chemise soufrée comme au temps des moines - oui[212].

Le passé, ainsi déformé, ne peut que se transformer en agent de corruption. Aussi la "maison ténébreuse[213]" et "solitaire[214]" est-elle envahie par une crasse séculaire dont rien ne saurait venir à bout:

> Et encore la crasse de tant d'années n'y excite-t-elle plus le dégoût. Elle a ce caractère de nécessité, cette vigueur vivante des lèpres végétales. Loin de la détruire, il semble que l'eau ne ferait qu'en gonfler la semence, profondément enfouie sous la pierre. Les murs détruits, elle régnerait encore longtemps sur leurs ruines, avant que l'herbe et les lierres aient fini d'en pomper les sucs puissants[215].

Tout y inspire la terreur et le dégoût[216]: les persiennes toujours closes[217], la crasse, les pièces vides, le

---

211 Ouine, p. 1358.

212 Ibid., p. 1404.

213 Ibid., p. 1417.

214 Ibid., p. 1529.

215 Ibid., p. 1418. Voir aussi p. 1362-63.

216 Ibid., p. 1531.

217 Ibid., p. 1539.

"désordre affreux" des immenses placards percés de "trous de souris et de rats", l'air humide et malsain, l'odeur "surette de pommes mûres[218]". Comme ses hôtes et comme le village tout entier, le château de Wambescourt subit l'emprise du maître et amant de la mort. Ouine a usurpé la place des châtelains après les avoir vidés de leur substance; de sa fenêtre, il domine et possède tout par le regard[219]. On comprend la fascination qu'un tel lieu exerce sur l'enfant Steeny pour qui la maison "maternelle" est synonyme de prison et d'ennui. Un sortilège étrange et irrésistible semble émaner de cette "maison solitaire (qui) l'enveloppe d'ombre et de silence, ainsi que d'un frais linceul[220]". Elle est habitée par des "puissances secrètes, servantes diligentes de la plus secrète de toutes, la Mort[221]".

---

218 Ibid., p. 1531 et 1544.

219 Ibid., p. 1361.

220 Ibid., p. 1529.

221 Ibid., p. 1363. Jamais encore le château n'a été associé de façon aussi explicite à l'image de la mort. Il est le cadre de trois agonies: celle du châtelain Anthelme, un médiocre dépossédé; celle du jardinier Florent, le simple fasciné; celle de Ouine enfin. Du château émanent des forces funestes qui sont la cause directe ou indirecte de la mort du petit vacher, du double suicide du couple Demenou et du suicide probable d'Arsène ainsi que de la mort de Jambe-de-Laine. Enfin, c'est au château que Steeny renie son enfance.

Le "grand roman" de Bernanos, le roman de la paroisse morte et de l'ennui, est aussi celui où le motif du château occupe la place centrale, reléguant à la périphérie (de l'espace comme de l'intrigue) les autres lieux habituels de l'univers bernanosien. Le château sinistre, d'où émanent et où convergent les fils de l'action, se dresse comme le signe de la décomposition d'un monde, de son engloutissement dans la boue et de son retour au chaos.

Dans le Journal d'un curé de campagne, Bernanos a voulu restituer à l'église une part de ses droits: elle s'oppose directement au château[222]. Le château d'Ambricourt n'a d'ailleurs rien de commun avec les demeures délabrées de Campagne, de Mégère ou de Wambescourt. Bien entretenu et entouré d'un immense parc, "si noble, si calme, (avec) les courbes majestueuses des pelouses, les vieux arbres solennels[223]", il ferait plutôt penser à la demeure des Clergerie. Il offre toutes les apparences d'un asile de paix alors qu'y couvent la haine, la révolte silencieuse, le mensonge et la médiocrité. Aussi l'immense pelouse cernée de pins apparaît-elle au curé "comme un étang d'eau croupissante[224]". Ce n'est pas un hasard si le

---

222 Chantal, l'enfant du château, est attirée par l'église où elle vient défier Dieu et le prêtre. Le curé - cet autre enfant - se rend au château pour en chasser la haine et la révolte.

223 Journal, p. 1153.

224 Ibid., p. 1146.

château "tourne le dos au village[225]" et s'il est au centre des préoccupations du curé. La situation est toutefois renversée par rapport aux romans antérieurs. Ce sont les habitants du château qui font des avances au curé (enfant), mais les invitations des châtelains comme les visites du comte au presbytère sont autant de tentatives pour neutraliser d'avance l'action du curé. En faisant du prêtre un familier de la maison, on veut le rendre complice de l'hypocrisie.

D'autre part, le curé est aussi l'enfant et, en tant que tel, il subit la fascination du château: il est troublé avant de s'y rendre et il s'en laisse facilement imposer par la cordialité et la simplicité des châtelains. Pourtant, les habitants du château communient dans la mort par la haine et le mensonge. Le comte et sa maîtresse sont médiocres et vils; la comtesse s'est fixée dans la haine depuis onze ans: "C'est vrai que je la voyais, ou croyais la voir, en ce moment, morte[226]". Chantal enfin cherche une issue à sa révolte dans le déshonneur et le suicide. Le souvenir d'un enfant, mort "par l'affreux soir d'un mars venteux, désolé...[227]", hante la maison; il est le symbole encore plus que la cause de la stérilité commune. Le curé d'Ambricourt, après avoir affronté

---

225 Ibid., p. 1142.

226 Ibid., p. 1152.

227 Ibid., p. 1165.

la comtesse, éprouve le sentiment d'avoir traversé une "décisive épreuve de (sa) vie[228]". C'est qu'il a dû combattre la forme la plus cruelle de la mort. En exorcisant la mort spirituelle symbolisée par le souvenir du petit disparu, le curé provoque involontairement le décès de la comtesse et c'est lui maintenant qui devra payer cette résurrection spirituelle masquée d'un voile funèbre. Le comte et sa fille feront tout en leur pouvoir pour chasser le curé de la paroisse.

Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, le château, comme l'église, semble éliminé du paysage. Pourtant, Mouchette parcourt le même itinéraire que d'autres protagonistes. Elle connaît comme eux l'initiation à la mort après la désillusion d'une aventure avortée. Sa marche à travers le village, de la maison de Mathieu à la maison Dardelle, pourrait être comparée à la marche de Steeny vers Wambescourt. En effet, la maison Dardelle est occupée par l'ancienne servante d'un marquis[229] et on y retrouve la même odeur qu'à Fenouille, "l'odeur de cidre et de pomme aigrelette[230]" que Bernanos associe à la mort[231].

---

228 Ibid., loc. cit.

229 Mouchette, p. 1327.

230 Ibid., p. 1329.

231 Ibid., p. 1332.

Amante de la mort, la vieille sacristine initie l'enfant aux mystères funèbres: l'histoire qu'elle lui raconte transpose au niveau du symbole la propre histoire de Mouchette. Le cadre en est le château de Trémolens et la trame reprend dans son essence celle des autres romans: la mort d'un enfant au château. En revêtant les vêtements de la jeune fille - victime du regard de Philomène -, Mouchette s'identifie à celle-là et accomplit son destin. Cette fois, le château a perdu tout prestige et se réduit à une image et à un souvenir. Il n'en témoigne pas moins de la puissance et de la continuité du thème et du motif dans le roman bernanosien[232].

---

232 Quant à L'Imposture, elle constitue le premier volet d'un diptyque; l'absence du château n'y est donc pas une entorse à la règle. D'ailleurs, la deuxième partie reprend, de façon grotesque, le schéma décrit plus haut: des êtres nuls se réunissent dans l'hôtel parisien de Guérou, ils "exécutent" un des leurs. Trop faible pour supporter la révélation de leur nullité et de la sienne propre, Pernichon se suicide. ("Vous êtes un enfant", lui dit Mgr Espelette, p. 418.)

## 6. La route[233].

> L'inconnu, c'est encore et toujours notre âme. La voilà la terre des surprises et des aventures[234].
>
> Il n'y a pas de bout du monde (...) Mais chacun de nous peut aller jusqu'au bout de soi-même[235].

La route perce une brèche dans l'univers circulaire et concentrique des romans de Bernanos, elle permet de passer d'un lieu à un autre et de fuir vers un fascinant horizon. Sa fonction de lien et d'ouverture lui confère une valeur positive, en opposition directe avec l'ennui; elle est un signe de vie,

---

233 On connaît l'importance du motif de la route dans la thématique bernanosienne. Il n'est pas question de refaire ici l'article d'André Espiau de la Maëstre ("Le thème de la route dans l'oeuvre romanesque de Bernanos" dans Les Lettres Romanes (Louvain), tome XVII (1963), p. 211 à 222 et p. 319 à 336; tome XVIII (1964), p. 29 à 52 et p. 165 à 188). Je m'intéresse à la route dans la mesure où le motif module le thème de l'ennui. Je ne parlerai pas de la rue, dont la fonction est d'abord sociale; beaucoup moins significative que la route, elle fait partie du village ou de la ville et n'exerce aucun pouvoir de fascination sur les protagonistes. Je ne parlerai pas non plus des sentiers ou des "chemins creux", dont l'importance est grande mais dont l'analyse m'entraînerait trop loin. Je signale au passage que les chemins et les sentiers s'opposent à la route en ce qu'ils sont boueux, détournés et sauvages; ils sont associés à la liberté et à la misère des êtres irréductibles aussi bien qu'à l'hypocrisie et au mensonge.

234 Vieux, p. 52.

235 Ouine, p. 1371.

d'ouverture, de mouvement et d'avenir. Cependant, il est rare que le caractère positif de cette "brèche" ne soit pas entaché d'ambiguïté. D'une part, la route relie des lieux "clos" et ne débouche jamais qu'en rêve sur l'infini. D'autre part, elle est tour à tour ou tout ensemble droite et circulaire, lumineuse et sombre, point de départ et voie de retour. La route est donc le lieu de l'aventure, de la fuite et du rêve comme celui de la désillusion et du retour. Elle se place sous le signe de l'ambivalence. Elle sert de charnière entre un point de l'espace et un autre, entre l'espace romanesque et l'espace intérieur. Sa double valeur de lieu concret et de symbole privilégié permet à l'auteur de jouer à la fois sur les deux dimensions de l'être[236].

La fonction de lien entre les lieux ou les personnes n'est pas pleinement assurée par la route; au contraire, la route qui mène d'un point de l'espace à un autre est longue et aride, alors que des chemins difficiles[237] et boueux permettent

---

236 En tant qu'élément du décor matériel, la route ne joue pas un rôle primordial: elle traverse le village qu'elle relie à d'autres agglomérations, elle permet de s'échapper vers les grandes villes ou vers l'inconnu. Pourtant, sauf dans sa fonction (éminemment symbolique) de lien entre la maison et le château, elle n'existe pas de façon concrète et immédiate. Presque toujours déterminée de façon abstraite ou subjective, elle prend valeur de symbole et s'identifie avec la vérité intime de celui qui la regarde ou s'y engage, à moins que l'auteur lui-même ne se charge d'en expliquer la portée.

237 Soleil, p. 136.

seuls d'accéder aux maisons isolées[238]. De même, la rue qui traverse le village est bordée de maisons impénétrables et hostiles[239]. Le réseau routier dans son ensemble souligne la désagrégation de la communauté: la route (ou la rue) associée à la vie communautaire est tantôt affectée d'un signe négatif, tantôt dotée d'une valeur purement administrative. Bref, l'individu marche seul sur la route ou emprunte des voies détournées pour éviter de se mêler aux hommes. Néanmoins, dès qu'on accède au cercle périphérique, la route retrouve sa valeur médiatrice. Elle se mue en une "brèche immense"[240]; c'est elle qui relie le village à d'autres villages, à la ville, à l'horizon[241]. Mais cette fonction est neutralisée avant même de se réaliser car l'horizon est polarisé par un point fixe: le château de la mort[242].

Droite ou enroulée sur elle-même, claire ou ténébreuse, la route bernanosienne apparaît d'abord comme une "promesse immense". Elle débouche néanmoins sur une impasse. Si

---

238 Journal, p. 1196.

239 Imp., p. 378 et 506.

240 Ouine, p. 1375.

241 Tel n'est pas toujours le cas toutefois; il arrive que le mauvais état de la route accentue au contraire l'isolement du village (Crime, p. 729 et 804).

242 Voir Soleil, p. 196, Crime, p. 830 et Rêve, p. 977.

elle déçoit l'attente du fugitif ou de l'aventurier, elle tient pourtant sa promesse puisqu'elle force celui-ci à s'engager sur une voie verticale qui mène à Dieu ou aux ténèbres.

> La route ouverte, infinie,
> gueule béante...[243]

La route s'impose d'abord en tant que symbole de vie et d'aventure. Elle confronte l'ouvert et le fermé, le mouvement et la fixité, le futur et le passé. Elle s'oppose à toutes les prisons sociales ou individuelles: le village, l'école, la maison et le jardin. Pour Germaine, "la route, et le premier détour de la route..." contiennent une promesse de liberté puisque la fillette est ainsi délivrée du jardin, de la grille et menée loin du village "compact, obscur[244]". Olivier Mainville, qui s'était déjà échappé du "collège" pour fuir sur "la grande route pleine de soleil[245]", cède à nouveau à l'obsession de la route "luisante" ou "ténébreuse"[246] dont la seule pensée le projette "hors de la pièce" et de lui-même. Mouchette souffre de la même claustrophobie et n'éprouve de plaisir que sur la route où elle peut observer à loisir la

---

243 Ouine, p. 1375.

244 Soleil, p. 76.

245 Rêve, p. 977.

246 Ibid., p. 973 et 979.

"porte toujours close" de l'école[247]. Le curé d'Ambricourt lui-même connaît l'exaltation d'une course hallucinée sur la route lumineuse et béante qui lui semble "la porte d'un autre monde" et le libère un moment du village et même du presbytère, où il revient ensuite sagement[248].

> Ah! Philippe, chaque pas que vous faisiez en avant sous l'averse de feu (...)[249]

La route ouverte est un espace dynamique, elle est le lieu du mouvement: départ[250], fuite[251], course sans but ou marche harassante[252]. Les personnages qui s'y engagent semblent emportés aussitôt par une force incontrôlable qui les jette en avant et transforme malgré eux leur marche en une course hallucinée[253]. La facilité avec laquelle ils ont entre-

---

247 Mouchette, p. 1267.

248 Journal, p. 1213. La route s'oppose très souvent à des espaces fermés; voir en particulier: Imp., p. 378 et 506, Crime, p. 868, Rêve, p. 1006, Ouine, p. 1374-75, 1471 et 1482.

249 Ouine, p. 1369.

250 Soleil, p. 69 et 75, Joie, p. 596 et 605, Rêve, p. 971, 973 et 976.

251 Imp., p. 424 et 451, Rêve, p. 973.

252 Soleil, p. 272, Journal, p. 1053.

253 Soleil, p. 164, 190, 200 et 207, Imp., p. 449 et 465, Rêve, p. 977, 978 et 1006, Journal, p. 1060, 1130, 1213 et 1228, Mouchette, p. 1297.

pris l'aventure fait alors place à l'étonnement et même à la terreur. Parfois, la route elle-même semble se mouvoir[254] à moins qu'elle ne soit zébrée d'éclairs par les allées et venues d'un être possédé[255]. Enfin, la route est aussi un "sol magique" qui redonne courage au plus abandonné, symbole de patience dans la misère[256].

S'engager sur la route c'est donc affirmer sa volonté de rompre avec le passé en même temps qu'avec le monde qui l'incarne. Dès son premier pas hors du jardin, Germaine éprouve le vertige du possible: "Elle ne formait aucun projet, elle sentait dans sa tête un vide délicieux...[257]". Cénabre et Pernichon s'engagent l'un et l'autre dans la rue après avoir vu s'écrouler leur passé ou l'image qu'ils avaient entretenue d'eux-mêmes. Chantal de Clergerie est tentée de fuir les siens après avoir découvert leur médiocrité[258]. Un besoin semblable

---

254 Rêve, p. 973: "où courait-elle, la longue route"; Ouine, p. 1414: "la route s'est mise à remuer doucement sous lui".

255 Ouine, p. 1359, 1360 et 1539; ailleurs, Jambe-de-Laine "rampe" au contraire sur la route (p. 1411 et 1422).

256 Ouine, p. 1409, Journal, p. 1242.

257 Soleil, p. 76.

258 Joie, p. 605: "Je ne les reverrai plus, balbutiait-elle, je ne veux plus les voir, je ne peux plus!"

explique la fugue d'Olivier Mainville: il a laissé "l'ancienne vie (...) bien loin derrière, effacée à mesure, clopin-clopant, d'un pas boiteux. Tout à l'heure elle ne serait plus[259]". Steeny subit le même attrait:

> La belle route! La chère route! Vertigineuse amie, promesse immense! (...) La grande chance, la chance suprême, la chance unique de sa vie est là, sous ses yeux, sous ses pas, brèche fabuleuse, déroulement sans fin, miracle de solitude et d'évasion, arche sublime lancée vers l'azur. (...) Qui n'a pas vu la route à l'aube, entre ses deux rangées d'arbres, toute fraîche, toute vivante, ne sait pas ce que c'est que l'espérance.
> (...) La route était si fraîche, si pure, rayée d'ombre, (...) qu'il aurait voulu y baigner ses mains et sa tête, s'y rouler ainsi que dans une eau limpide. Car la pensée lui venait sans cesse d'une vie toute neuve, toute brillante, intacte[260].

Mouchette nourrit aussi un rêve d'évasion, mais en le projetant sur la seule personne avec qui elle se soit identifiée et qu'elle chérit plus que sa propre vie: "M. Arsène. Il doit être loin maintenant! Elle le voit, le long d'une route imaginaire[261]".

---

259 Rêve, p. 973, aussi p. 971: "et devant lui le salut, l'oubli, au bout de cette longue route!" et p. 974: "La longue rue droite, dont il ne savait d'ailleurs pas le nom, l'appelait encore, de toute sa profondeur vertigineuse".

260 Ouine, p. 1408-9.

261 Mouchette, p. 1316.

La route se déroule à perte de vue aux yeux du marcheur qu'elle appelle et fascine comme un fleuve[262]. Elle paraît "droite et facile, d'une pente si douce...[263]", infinie, éclatante et vertigineuse[264]. Mais l'exaltation qu'elle suscite chez le marcheur hypnotisé se solde par une chute dans les ténèbres ou par un brusque retour au point de départ:

> (...) la caravelle légendaire, à peine eût-elle engagé son étrave, était déjà sur la route du retour... Mais une autre route peut être tentée, droite, inflexible, qui s'écarte toujours, et dont nul ne revient[265].

La route appartient en définitive à des puissances mystérieuses, et son déroulement infini est une invitation à plonger dans les ténèbres. Donissan le sait bien, qui avoue à Menou-Segrais: "même en pleine nuit (...), il était impossible de manquer le but. Si je ne l'ai pas atteint, d'autres que moi en porteront la peine[266]". Et pour cette aventure infernale ou mystique il faut emprunter une voie étroite, aride

---

262 Rêve, p. 973.

263 Soleil, p. 164.

264 Voir en particulier: Soleil, p. 170, Imp., p. 506, Rêve, p. 951, 974 et 976, Ouine, p. 1408 et 1410, Mouchette, p. 1298.

265 Soleil, p. 69-70.

266 Ibid., p. 216.

et solitaire. Car "toutes les aventures spirituelles sont des calvaires[267]". Certains sont "né(s) pour la guerre" et leur route est "marqué(e) d'un flot de sang[268]". Ceux-là sont condamnés à marcher seuls sur la "route maudite"[269] pour se sauver ou se perdre[270].

C'est pourquoi l'image d'une route rectiligne est corrigée par la présence de tout un réseau de chemins ou de sentiers boueux et difficiles où l'on se perd et s'embourbe, par celle du labyrinthe des rues urbaines et par de multiples détours de la route elle-même. Je n'entrerai pas dans le détail de ce réseau secondaire et je me limiterai à l'image de la route circulaire. Fuir vers l'inconnu c'est d'abord céder à l'illusion du rêve et se griser d'une espérance dont on ne peut découvrir le véritable sens qu'après avoir fermé la boucle pour accéder à soi:

---

267 Lettre, décembre 1945, citée par Béguin, Lui-même, p. 149.

268 Soleil, p. 147.

269 Le même terme s'applique à l'aventure infernale (Mme Dargent, p. 10) et à l'aventure spirituelle (Soleil, p. 252).

270 C'est le cas de Donissan (Soleil, p. 134, 204, 224 et 228), de Cénabre (Imp., p. 327) et aussi de Chantal de Clergerie qui, elle, souffre de ne pas "trouver sa route" (Joie, p. 678).

> La belle route! La chère route! Vertigineuse amie, promesse immense! L'homme qui l'a faite de ses mains pouce à pouce, fouillée jusqu'au coeur, (...) ne la reconnaît plus, croit en elle. (...) Il l'a faite, il s'est donné à lui-même ce jouet magnifique et sitôt qu'il a foulé la piste couleur d'ambre, il oublie que son propre calcul en a tracé d'avance l'itinéraire inflexible. (...) le plus abandonné reprend patience et courage, rêve qu'il est peut-être une autre issue que la mort à son âme misérable...[271]

Inconscients et téméraires, les adolescents bernanosiens s'engagent donc hors de la voie commune. Oubliant que la "terre est ronde", ils cherchent d'instinct les voies droites et ouvertes dans l'espoir d'échapper à un "univers rond comme une pelote[272]". Car ils croient aux routes qui mènent ailleurs, irréductibles aux voies circulaires de leur espace familier.

Mais la route du départ se superpose toujours à celle du retour. C'est le cas pour Germaine:

> Hélas! comme un enfant, parti le matin pour découvrir un nouveau monde, fait le tour du potager, et se retrouve auprès du puits, ayant vu périr son premier rêve, ainsi n'avait-elle fait que ce petit pas inutile hors de la route commune[273].

---

271 Ouine, p. 1408-9.

272 Soleil, p. 69-70.

273 Ibid., p. 85.

> Et la seule consolation de sa petite âme farouche était encore de revoir, à la même heure inoubliable, cette route, qu'elle avait parcourue au cours d'une nuit unique (...)[274]

> (...) elle quitta la grande route et prit d'instinct le sentier désert à cette heure et qui lui permit d'atteindre, sans être vue, son jardin[275].

Moins explicites, le cas d'Olivier Mainville et celui de Steeny se conforment à la même dialectique. Au terme d'une "course hallucinante", Olivier s'était naguère heurté à la "vieille maison grise au fond de la vallée dont la fraîcheur le hantait". La fugue dont nous sommes témoins reproduit le schéma commun, et si nous ignorons toujours quelle en est l'issue véritable, aucun doute ne subsiste sur sa portée symbolique:

> Et aussitôt l'image de la maison grise cessa de flotter dans sa pensée, se dessina tout à coup avec une extraordinaire netteté, puis parut se multiplier ainsi qu'entre deux miroirs[276].

Le cas de Steeny est plus complexe: sa route est entravée par Jambe-de-Laine qui le mène au château d'où il retournera à la maison[277].

Néanmoins, un événement décisif marque chaque fois une coupure entre le départ et le retour: l'adolescent a été

---

274 Ibid., p. 196.

275 Ibid., p. 207.

276 Rêve, p. 979. Voir aussi p. 971.

277 Se reporter à mon analyse du motif du château et de la maison.

initié à la mort et dépouillé du rêve. Aussi la route, dont l'itinéraire "inflexible" rappelle la "fuite circulaire de toute vie humaine[278]", force-t-elle l'évasion à se transmuer en risque surnaturel; elle a permis de franchir la première étape de l'aventure: la confrontation avec soi. Au terme de sa course, Germaine a tué sa propre "image trompeuse". Donissan s'égare, piétine et tourne en rond[279] avant d'affronter enfin ce qu'il a voulu fuir: la tentation vertigineuse du dédoublement, prélude d'une vie de sacrifice et d'incertitude[280]. Cénabre suit la même trajectoire circulaire: "Anxieux de se fuir (...), au terme de sa route oblique, hélas! il ne rencontre que lui, toujours lui[281]". Sa "route" débouche sur la "vertigineuse plongée" dans le vide[282].

---

278 Soleil, p. 287.

279 Ibid., p. 167: "il sait déjà qu'il est revenu".

280 Cette vie s'achève dans la deuxième partie du roman, par le retour du vieillard désespéré vers son église où l'attendent les pécheurs et la mort: "Qu'elle est longue la route du retour, la longue route! Celle des armées battues, la route du soir, qui ne mène à rien, dans la poussière vaine!..." (Ibid., p. 272).

281 Imp., p. 330.

282 Ibid., p. 333. Sur le plan structural, l'itinéraire de Cénabre correspond à la marche sans but de Pernichon dans les rues de Paris. Pernichon quitte l'hôtel de Guérou pour s'y retrouver quelques instants plus tard et en ressortir désespéré; Cénabre quitte sa chambre pour fuir vers l'Allemagne et y revient quelques mois plus tard, inchangé.

Archétype d'initiation au sacré[283] ou lien qui unit l'enfance à la mort[284], la route apparaît donc comme un espace privilégié, celui où se meuvent des personnages vivants qui s'engagent dans leur destinée et répondent d'instinct à l'appel de l'aventure intérieure: les prêtres[285], les adolescents et les êtres sataniques.

La présence de la plupart des héros sur la route à des moments décisifs de leur vie[286] permet au romancier de traduire par une image spatiale la façon dont chaque personnage perçoit sa durée intérieure. Au moment précis où s'opère la rupture avec le passé, la route offre une issue vers

---

283 Voir l'article de Sven Storelv, "Aperçu du thème du mensonge dans l'oeuvre romanesque de Bernanos", dans E.B., no 3-4, p. 27 à 60.

284 Voir l'article déjà cité d'André Espiau de la Maëstre.

285 Pour le prêtre, la route est le lieu du don, de la tentation et du sacrifice. Il ne peut refuser son appel sans se renier (Espelette devant Pernichon, Cénabre devant Framboise). Donissan, Chevance (Imp., p. 512), le curé d'Ambricourt et le curé de Fenouille même sont de grands marcheurs en quête d'âmes à secourir.

286 Germaine, Donissan, Pernichon, Cénabre, Framboise, Olivier, Simone, Evangéline, Steeny, Jambe-de-Laine, Ouine, le curé d'Ambricourt et Mouchette: pour tous ces personnages, la route est un lieu de rencontres essentielles (avec autrui et avec soi). Ces rencontres n'offrent pas le même caractère d'affrontement que celles qui se déroulent dans des espaces clos, elles n'en déterminent pas moins l'orientation de la vie intérieure de chacun. Chaque rencontre marque une étape dans l'évolution du personnage et débouche sur une nouvelle confrontation avec un visage caché de sa conscience. Pour

ailleurs, hors du temps peut-être. Que la route ramène au point de départ ou à un autre point équivalent, cela révèle de façon tangible le caractère dérisoire de toutes les évasions horizontales. Le polémiste, exprimant cette idée, livre la clé de la seule évasion authentique.

> Alors que la guerre ouvrait devant eux toutes les routes du monde, forcées par leurs tanks, artères béantes où s'écoulait jour et nuit le sang noir des foules paniques, dans la glorieuse poussière du printemps, et ils étaient assurément loin de penser que toutes les routes du monde les ramèneraient tôt ou tard au point où ils avaient défié les larmes de la très Sainte Agonie[287].

Symbole et moyen d'évasion, la route permet de quitter le connu, la vie terne et banale de la maison fermée, de rompre tous les liens avec le passé et de se lancer dans l'inconnu. Aussi la route est-elle valorisée positivement par

---

Germaine, c'est l'aventure (Cadignan) et soi-même (Donissan); pour Cénabre, c'est l'abjection et le dégoût de soi (Framboise); pour Simone, c'est l'échec et le salut (le prêtre inconnu rencontré avant et après le crime); pour Steeny, ce sont les deux versants de son âme (Guillaume et Jambe-de-Laine). Pour Ouine enfin, c'est une image encore intacte de lui-même (Steeny). D'autres, plus faibles ou plus privilégiés, ne survivent pas à la rencontre avortée; c'est le cas de Pernichon et de Mouchette qui se suicident tous deux. Seule Chantal de Clergerie accomplit son destin sans passer par la route. Dans son cas, la maison et le château ne font qu'un; elle a atteint d'emblée la sphère où le temps quotidien vécu dans sa nouveauté et sa plénitude coïncide avec l'instant avant même d'être éprouvé comme un poids. Chantal n'a pas besoin de connaître l'appel de l'aventure humaine pour accéder au sommet de l'expérience spirituelle. Du moins un instant suffit-il pour écarter à jamais la tentation de la fuite (Joie, p. 604-5).

287 Français..., p. 207.

des termes qui expriment l'élan et la lumière. Dès qu'on s'y engage, un glissement s'opère pourtant dans la valorisation: devenue ténébreuse, la route tourne en rond. Dans tous les cas, elle marque la rencontre avec soi-même. L'enseignement de la route rejoint ainsi la pensée de l'auteur: la véritable libération ne s'opère ni dans l'orgueil ni dans la fuite désespérée mais dans l'humilité et l'acceptation de soi. C'est ce que l'expérience du curé d'Ambricourt révèle de façon non équivoque. La route fait d'abord partie de son espace familier: il y trouvait la solitude, la tristesse et l'impuissance. Elle se transforme ensuite en un lieu éclatant de lumière, signe de plénitude et de réconciliation:

> Oui, les choses m'ont paru simples tout à coup. Le souvenir n'en sortira plus de moi. Ce ciel clair, la fauve brume criblée d'or, les pentes encore blanches de gel, et cette machine éblouissante qui haletait doucement dans le soleil... J'ai compris que la jeunesse est bénie - qu'elle est un risque à courir - mais ce risque même est béni[288].

Vitesse, lumière, chant du moteur, tout se fond en une impression d'extraordinaire libération dans la joie:

> Le paysage ne venait pas à nous, il s'ouvrait de toutes parts, et un peu au-delà du glissement hagard de la route, tournait majestueusement sur lui-même, ainsi que la porte d'un autre monde[289].

---

288 Journal, p. 1211.

289 Ibid., p. 1213.

Un moment, le héros franchit les limites du temps et de l'espace et communie à la plénitude de l'être. Mais cette course folle ne mène pas hors du monde:

> Nous sommes revenus au presbytère plus sagement. Le ciel s'était couvert, il soufflait une petite bise aigre. J'ai bien senti que je m'éveillais d'un rêve[290].

Rêve sans doute, mais rêve bénéfique parce qu'il marque la rencontre du curé avec une part refoulée de lui-même. Celui-ci peut rentrer dans le temps, retrouver la monotonie du quotidien, l'hostilité de ses paroissiens et l'angoisse de la mort - jamais plus il ne sera le même. Cette expérience lui a permis de se réconcilier avec sa jeunesse et de trouver sa propre autonomie dans l'amour et l'humilité. Il peut mourir.

> Le monde visible semblait s'écouler de moi avec une vitesse effrayante et dans un désordre d'images, non pas funèbres mais au contraire toutes lumineuses, éblouissantes. "Est-ce possible? L'ai-je donc tant aimé?" me disais-je. Ces matins, ces soirs, ces routes. Ces routes changeantes, mystérieuses, ces routes pleines du pas des hommes. Ai-je donc tant aimé les routes, nos routes, les routes du monde? Quel enfant pauvre, élevé dans leur poussière, ne leur a confié ses rêves? Elles les portent lentement, majestueusement, vers on ne sait quelles mers inconnues, ô grands fleuves de lumières et d'ombres qui portez le rêve des pauvres! Je crois que c'est le mot de Mézargues qui avait ainsi brisé mon coeur[291].

---

290 Ibid., loc. cit.

291 Ibid., p. 1241-42.

L'acceptation de la mort en même temps que de la faiblesse et de la sensibilité, tout cela cristallisé autour du souvenir de la route étincelante, constitue le couronnement du motif de la route dans l'univers bernanosien[292]. Symbole presque prométhéen du destin individuel, la route devient également le signe de la communion humaine. Le destin de chaque individu ne peut s'accomplir qu'au prix d'une dure leçon: il faut s'engager sur la route et consentir à s'y perdre pour se retrouver et s'accorder à la vie. L'image de la route était déjà riche de toute cette densité faite de tendresse et d'acceptation dans la vision extatique de Chantal de Clergerie.

> La brise se lève sur la misérable petite colline. Le chemin pierreux, avec ses flaques de boue, suit un moment la crête, puis descend brusquement dans le vide...
> (...) Il a aimé comme un homme, humainement, l'humble hoirie de l'homme, son pauvre foyer, sa table, son pain et son vin - les routes grises, dorées par l'averse, les villages avec leurs fumées, (...) la paix du soir qui tombe, et les enfants jouant sur le seuil[293].

---

292 Bernanos attachait sans doute une grande importance à cet épisode, dans lequel il s'était d'ailleurs identifié au héros. Dans les Grands cimetières, il y fait allusion avec tendresse: "Je revois cet éclatant matin de dimanche. La mer, la douce mer palmesane, n'avait pas une ride. Le chemin qui, partant du village de Port-Ri vient déboucher sur la route, était encore plein d'ombres bleues. Comme à l'avant-dernier chapitre du Journal d'un curé de campagne, la haute moto rouge, tout étincelante, ronflait sous moi comme un petit avion". (Cimetières, p. 96-97).

293 Joie, p. 683-84.

La dialectique de la route se conforme donc à la loi du retour mais à un retour qui n'est pas un recommencement. "Rien n'est changé" en apparence, et pourtant une étape a été franchie: en transformant la fuite en plongée, la route tient finalement sa promesse. Peu importe la façon dont elle y arrive: labyrinthique, circulaire ou rectiligne, infinie ou déterminée, elle remplit toujours le même rôle. Tout départ authentique mène au bout de soi. La route est à la fois droite et circulaire, elle ne "mène à rien" et ramène au point de départ, mais elle est aussi, paradoxalement, celle dont "nul ne revient" car elle aboutit infailliblement à l'expérience intérieure, aux confins de la mort. En somme, la route bernanosienne est le signe d'une double condamnation en apparence contradictoire: celle de la vie inconsciente et sédentaire (soumise à la durée) et celle de la quête illusoire d'un impossible ailleurs.

Bernanos respecte les données physiques et sociales du milieu où il situe ses personnages. Néanmoins, il n'a rien du romancier réaliste: il n'est ni sociologue, ni historien, ni moraliste. Sensible à l'atmosphère qui émane d'un lieu comme d'une société, il ne peut ignorer que le destin individuel se joue dans le destin collectif et de concert avec lui. Aussi le cadre supra-individuel n'est-il pas un

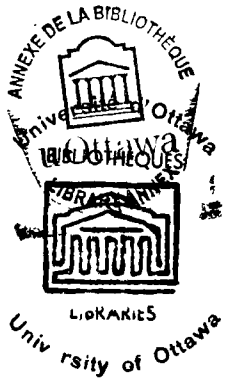
simple support du cadre intime. Chaque homme contribue, par sa léthargie, sa révolte ou sa souffrance, à la vie ou à la mort de la collectivité. Et si l'ennui demeure la caractéristique dominante de la ville ou du village comme de chacun de leurs éléments constitutifs, c'est que trop d'hommes ont refusé l'aventure intérieure signifiée par le château et la route, trop heureux de se fuir et d'abdiquer leur responsabilité aux mains d'une communauté anonyme.

001667
U.2

# L'EXPRESSION DU THÈME DE L'ENNUI DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE BERNANOS

par

Louise Trudel




Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
en vue de l'obtention du doctorat en philosophie.

Département de Lettres françaises
Faculté des Arts, Université d'Ottawa

Ottawa, Canada.

© Louise Trudel, 1972.

001667
42

# CHAPITRE IV

## ESPACE PHYSIQUE ET AVENTURE INTERIEURE: LE CADRE INTIME

Le cadre supra-individuel, nous l'avons vu, insère l'action romanesque dans un contexte social précis; il suscite une atmosphère étouffante et visqueuse dont on ne saurait dire si elle est la cause ou la conséquence du drame spirituel. Mais la constance de sa structure - visible derrière ses diverses manifestations - ne s'explique pas par le seul souci du réalisme. Les cercles juxtaposés ou concentriques que dessine l'espace romanesque apparaissent comme le reflet et le prolongement d'un espace mental. Aussi ai-je cru bon de distinguer d'une part le cadre supra-individuel, dont la fonction première est d'élargir le conflit individuel au niveau collectif, et d'autre part le cadre intime, étroitement lié aux protagonistes et à leur aventure intérieure. Le château et la route participent des deux catégories puisque leur caractère social se double d'une portée mythique. Mais l'un et l'autre servent de médiateurs; leur fonction en est une d'initiation. La route mène au château et le château introduit le personnage à l'expérience spirituelle en l'initiant à la mort. Cette étape franchie, il faut retourner à la maison et pénétrer dans la chambre.

Le rôle de ces deux éléments - parties intégrantes du cadre physique et symboles de la conscience[1] - fera l'objet du présent chapitre.

---

1 La maison et la chambre sont des symboles universels de la personne et de la conscience; toutes les études sur le symbolisme concordent sur ce point. Pour sa part, Gilbert Durand écrit: "Les escaliers de la maison descendent toujours et, monter au grenier ou aux chambres à l'étage, c'est encore descendre au coeur du mystère (...) Donc, "de la cave au grenier", ce sont toujours les schèmes de la descente, du creusement, de l'involution et les archétypes de l'intimité qui dominent les images de la maison" (Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 261).

## 1. La maison.

La maison bernanosienne est rarement un asile de paix[2]; tout au plus offre-t-elle la sécurité aliénante du mensonge et de l'inconscience. Elle est le lieu clos par

---

2 Bernanos vécut pourtant son enfance dans une maison heureuse: "Je revois notre vieille maison familiale, ma maison chérie - d'autres l'habitent maintenant (...) Mon Dieu! qu'elle était profonde, secrète, sûre" (Vieux, p. 63). Jeune fiancé, il rêvait d'habiter pareil asile de paix: "C'est plaisir à voir combien nos ancêtres mettaient de soin et d'amour à bâtir ces maisons campagnardes avec tant d'élégance et de discrétion, écrit-il à sa fiancée. Ce n'est qu'un peu de briques et de pierres juxtaposées, les mêmes briques et les mêmes pierres à peu près, dont on fait à présent nos horribles, nos écoeurantes villas, mais le tout est inimitable par je ne sais quoi, qui était assurément un don de notre race, et qui s'appelle "le bon air"... (...) il n'en faut pas plus pour enseigner à des générations dès la naissance un certain respect de la vie et de soi-même, le dégoût des manières basses de sentir et de penser, un orgueil mesuré, sans excès, point inhumain" (Corr. I, p. 105). Mais ce n'est pas un tel type de maison qui nourrit l'imagination créatrice du romancier. La maison bernanosienne ne revêt de valeur positive qu'au moment où elle paraît inaccessible - la maison d'enfance que Chevance revoit dans une espèce d'hallucination: "La maison n'est pas loin, au bout du sentier, du sentier qui paraît noir dans les arbres, sous les arbres... C'est le paradis" (Imp., p. 503); la maison familiale devenue étrangère pour Chantal (Joie, p. 601); la ferme dont le vieux Devandomme se sent exclu (Ouine, p. 1435) et qui avait assisté en témoin silencieux à l'adieu de Steeny à Guillaume (Ibid., p. 1381).

excellence[3]. Quand elle n'est pas frappée d'interdit, elle apparaît comme une prison et participe aux fausses valeurs d'une société en voie de décomposition. Sans doute en est-il ainsi parce que la famille, tout comme la société dont elle est la cellule première, a failli à sa vocation. La famille, en effet, n'existe pas plus que la paroisse. Le père est absent, mort ou médiocre; la mère, morte, indifférente ou menteuse. L'orphelin doit affronter son destin dans la solitude: il sort de la maison pour y rentrer à nouveau et pénétrer jusqu'au coeur de la chambre où se livrera la lutte décisive. Ainsi la maison apparaît-elle comme le point de médiation entre la société et l'individu. D'où la nécessité de s'en libérer, c'est-à-dire de rompre avec les fausses va-

---

3 Bernanos entretient pourtant une autre image de la maison, une maison ouverte à tous comme celle qu'il a trouvée au Brésil: "je ne regrette pas d'avoir fait tant de chemin à travers la mer puisque j'ai trouvé en ce pays, sinon la maison de mes rêves, du moins celle qui ressemble le mieux à ma vie, une maison faite pour ma vie. Les portes n'y ont pas de serrures, les fenêtres pas de vitres, les chambres pas de plafond (...) Pour une maison ouverte, on peut dire de cette maison qu'elle est ouverte! Elle s'ouvre sur un pays lui-même ouvert, béant (...) Vient à nous qui veut, par le chemin qu'il veut (...)" (Enfants, p. 209-10). Or la "maison ouverte", c'est aussi la "Maison du Père", "si ouverte qu'on y demeure parfois à son insu" (Nous autres, p. 211). Le thème de la maison fermée repose donc sur le rêve, inaccessible en raison de l'ignorance et des ténèbres de la conscience, de connaître ici-bas la sécurité de l'amour divin. Pour cela, il importe d'abord de rentrer en soi, c'est-à-dire en Dieu.

leurs du monde, afin d'y revenir ensuite pour assumer sa liberté en même temps que le destin de la collectivité.

La cabane, substitut de la maison

La présence d'un motif parallèle - celui de la cabane - et sa prise en charge des valeurs positives de la maison (asile, liberté, amour, fierté et ouverture) soulignent bien la démission et l'échec de la société. Pauvre et misérable mais toujours ouverte, la cabane s'oppose en tout point à la maison digne et respectable mais invariablement triste et fermée. Dans la maison s'équivalent et s'annulent la vie et la mort, l'une et l'autre s'y trouvent également dépourvues de sens. Par contre, la cabane offre un ultime refuge à la vie, réduite à cette espèce de vitalité animale qui confère au désespoir même un sens mystérieux.

Dans Une Nuit, les deux motifs se fondent en un seul. Darnetal accède à une "maison de bois, solidement construite, au centre d'un défrichement sans doute abandonné depuis des années[4]". Cet abri délabré est un lieu de mort et de misère morale: un homme agonise auprès d'une fillette qui l'a peut-être empoisonné, et le souvenir trouble d'un crime récent plane dans son esprit. Mais c'est aussi le refuge d'une li-

---

4 Nuit, p. 22.

berté instinctive et de l'aventure intérieure: frappée par Darnetal, l'enfant sauvage meurt dans la dignité et le silence; le misérable moribond appelle une nouvelle enfance et le "jeune avare" surmonte le dégoût par la pitié. Il faudra attendre la Nouvelle histoire de Mouchette pour que les deux motifs, à nouveau confondus, amalgament en un symbole polyvalent le rôle de la société et celui de l'individu[5].

Dès Sous le soleil de Satan néanmoins, l'image de la cabane module le thème de la liberté. Au moment où elle s'apprête à fuir la maison, Germaine aperçoit

> au détour de la route (...) un mauvais toit de chaume sur quatre murs de torchis tout crevés, séjour du bonhomme Lugas, dernier mendiant de la commune... Et ce chaume croulant, au milieu des belles tuiles vernies, c'est encore un autre mendiant, un autre homme libre[6].

Le motif se précise et son importance s'accroît dans les trois derniers romans, alors que l'ennui s'attaque ouvertement à toute une collectivité. La cabane y revêt un caractère presque sacré, elle est le dernier îlot de liberté dans un espace

---

5 La maison de Mouchette est une misérable cabane, "à l'écart, perdue dans un taillis, sur le bord d'une mare croupissante" (Mouchette, p. 1269), mais le romancier maintient encore la distinction entre les deux motifs: les huttes d'Arsène s'opposent à la sordide maison familiale, elles sont le lieu de la révolte instinctive contre la société et c'est là que l'enfant découvre la liberté, associée à l'amour et à la mort.

6 Soleil, p. 74.

cerné par les hommes. L'image apparaît, fugitive et périphérique, dans le Journal d'un curé de campagne. Elle n'est pas accessoire toutefois, puisqu'elle est associée au personnage du docteur Delbende, figure tragique de la tentation de la révolte. Il s'agit de la cabane du vieil ivrogne que le médecin réfractaire s'entête à entretenir et à protéger contre les gendarmes:

> Un vieil ivrogne du nom de Rebattut, un ancien braconnier, paresseux comme un loir, qui vit dans une cabane de charbonniers, en lisière du fonds Goubault[7].

Eugène et Arsène, personnages respectivement de Monsieur Ouine et de la Nouvelle histoire de Mouchette, sont également braconniers et ivrognes (du moins Arsène), ils vivent en marge de la société et sont tous deux poursuivis par la justice. L'un et l'autre se sentent à l'aise dans leur cabane et c'est là seulement qu'ils peuvent dominer leur destin, sans doute parce qu'ils demeurent en communion avec les forces d'une nature encore partiellement épargnée par les hommes[8].

---

7 Journal, p. 1120. Ce passage accuse une fois de plus la parenté d'inspiration qui unit le Journal, la Nouvelle histoire de Mouchette et Monsieur Ouine. Soulignons également la parenté avec Une Nuit: Rebattut risque d'être "envoyé à la Guyane".

8 L'auteur les compare volontiers à des bêtes, mais traquées ou en cage.

C'est dans la cabane enfin que l'esprit d'enfance se réfugie: des êtres intacts y cherchent leur vérité dans l'amour et la mort. Sur le chemin qui mène de l'école à la maison, Mouchette pénètre dans les deux huttes d'Arsène. Mais la cabane n'est pas d'abord le lieu du viol et de l'humiliation; elle est le seuil d'un monde nouveau, en opposition directe avec tout ce que l'enfant a connu jusque-là. Mouchette accède à la vie par la triple découverte de la personne humaine, de l'amour et de la mort.

L'accomplissement de soi dans l'amour et la mort, associé à la liberté et en rupture avec les valeurs collectives, s'exprime également par le motif de la cabane dans Monsieur Ouine. Le refuge d'Eugène s'oppose à la ferme familiale comme à toutes les maisons du village.

> Drôle de cabane que ce cube de torchis crevé par la gelée! Le toit de chaume s'effondre et les dernières pluies ont poussé contre la porte branlante un énorme tas de boue. Mais à l'intérieur les trous ont été soigneusement bouchés d'argile, les murs blanchis à la chaux et de la poutre la plus basse pend le fusil tout luisant de graisse, le couteau dans son étui de cuir, la carnassière et le sac à gibier encore raide de sang[9].

Et c'est dans ce lieu qu'Eugène peut affronter dignement le défi de l'honneur: "la présence du père dans sa cabane à cette heure équivaut à un arrêt de mort[10]"; il éprouve sa dif-

---

9 Ouine, p. 1453-54.

10 Ibid., p. 1456.

férence et sa liberté: les images de la mort se conjuguent à celles de la vie et de la lumière[11]. Aussi le double suicide d'Eugène et d'Hélène, au terme d'une longue marche dans les ténèbres, n'est-il pas l'aveu d'une défaite mais plutôt une façon de dénoncer l'échec des valeurs reçues:

> La nuit est noire, en effet. Vers laquelle des huttes vont-ils? Celle du creux d'Elan est plus proche, mais il lui préfère celle du Relais, un vieux poste qui date du temps des Seigneurs, dont il s'est fait une niche confortable qu'ignorent les gardes[12].
>
> Impossible de savoir si le coup est parti ou non, mais la cabane est pleine d'une fumée rouge, écarlate, qui s'assombrit en une seconde, devient un pan de silence et de nuit[13].

La cabane s'apparente donc à la maison et au château en ce sens qu'elle représente comme ceux-ci un lieu d'initiation à la mort, mais la mort y prend toujours la forme dynamique d'un refus - le refus de la bête traquée.

---

11 Ibid., p. 1454: "Une branche passe et repasse au-dessus d'eux sur le chaume, avec un bruit soyeux. La tache de soleil qui danse de poutre en poutre s'immobilise tout à coup, s'ouvre juste au centre de la porte, comme un oeil rond"; et p. 1458: "La porte ouverte laisse entrer un flot de lumière si éblouissant qu'il (le vieux) redresse le front, assure ses larges épaules, comme pour mieux faire face à la grande houle radieuse accourue du fond des cieux".

12 Ibid., p. 1474.

13 Ibid., p. 1480.

La maison, symbole de la mort

> Il y a maintenant un cadavre dans chaque maison[14].

Cadre d'innombrables agonies, la maison s'impose d'abord comme le lieu de la mort spirituelle. Ses habitants sont "vieux", avares et médiocres; ils se barricadent dans les ténèbres de la peur ou de la sécurité, telle la grand-mère Clergerie[15].

Quand elle n'est pas le témoin d'une agonie[16], la maison est pleine des souvenirs d'un mort[17] qu'entretiennent des personnages enfermés dans la haine, l'avarice, la révolte ou la médiocrité[18]. Les enfants étouffent dans cette atmos-

---

14 Ibid., p. 1465.

15 Joie, p. 533. Toute la dialectique de la maison s'exprime dans les premières lignes du roman: aux ténèbres de la maison s'oppose la lumière extérieure. La grand-mère, prisonnière des ténèbres, s'arrête sur le seuil et Chantal, en rentrant dans la maison, y apportera la lumière.

16 Lelandais, Mme Dargent, Chevance, la mère de Mouchette, Anthelme et Ouine (sans compter nombre d'agonies qui sont seulement évoquées par le souvenir).

17 Louise de Clergerie, la mère et le père de Michelle (et son époux disparu), le grand-père Devandomme, le fils de la comtesse d'Ambricourt et l'on pourrait ajouter le défunt curé de Mégère.

18 La grand-mère Clergerie, Michelle et Miss, Devandomme, la comtesse d'Ambricourt: autant de morts en sursis.

phère funèbre; ils sont menacés par le même engloutissement: "Oui, j'aurais fini par mourir dans leur maison de brique et leur jardin de poupée...", s'écrie Germaine Malorthy[19]. Ils s'enfuient vers l'extérieur, à la recherche de leur vérité[20]. Seule Chantal de Clergerie résiste à la tentation, aussi mourra-t-elle d'une mort violente dans sa propre chambre, signe qu'elle a assumé et vaincu peut-être l'apathie de la maison morte[21].

Peu soucieux de précision réaliste, Bernanos ne s'attarde guère à peindre l'aspect extérieur de la maison. Les descriptions sont rares et toujours destinées à rendre une

---

19 Soleil, p. 84.

20 Françoise, Germaine, Olivier Mainville, Philippe Ganse, Eugène et Hélène Demenou, Philippe (Steeny), Chantal de Tréville Sommerange, Mouchette.

21 Chantal meurt dans une maison qui a également valeur de château. La mort violente se situe rarement dans le cadre de la maison mais de préférence au château (Cadignan, Fiodor, les châtelaines de Mégère et de Souville, Mme Louise) ou dans une cabane (Bisbillita et le couple Demenou). Deux personnages meurent à l'église: Germaine, qui s'est suicidée dans sa chambre, et Donissan qui n'a pas réussi à ressuciter un enfant mort. D'autres meurent dans un espace ouvert: le parc du château (le curé de Mégère), la plaine (Evangéline), le bois (Delbende et sans doute le valet des Malicorne), l'eau enfin, qui est à la fois ouverte et fermée (le clergeon André et Mouchette). Jambe-de-Laine, pour sa part, meurt à l'hôpital parce qu'on ne lui a pas permis de rentrer au château funèbre. Pernichon se suicide dans un lieu indéterminé et Philippe Ganse dans une chambre d'hôtel: l'un et l'autre sont des êtres sans famille ni maison.

atmosphère morale. Toutes les maisons bernanosiennes se ressemblent: elles sont tristes, laides, obscures et fermées. A Campagne, à Fenouille, à Ambricourt, "les maisons (...) sont rares, bâties à l'écart, entourées de pâturages, que défendent les fils de fer barbelés[22]". Elles paraissent figées dans la sécurité de l'habitude[23]. Tantôt "hideuse"[24], tantôt cossue[25], mais toujours "sans joie"[26], la maison semble rongée par un mal secret: une "tristesse absurde" pèse sur les êtres et les choses[27], à tel point que le médiocre lui-même en éprouve parfois la menace obscure:

---

22 Soleil, p. 136.

23 Ibid., p. 138.

24 Ombres, p. 43.

25 Soleil, p. 66.

26 On ne compte pas le nombre des maisons funèbres dans l'univers bernanosien: à la maison de Françoise, de Germaine ou de Chantal de Clergerie, on pourrait ajouter le presbytère et le château de Mégère, le château de Souville et les maisons de Fenouille - celle de Philippe, "un de ces affreux cubes de brique, avec un perron minuscule" (Ouine, p. 1354) où Michelle a vu mourir sa mère, celle de Michelle et de Steeny, "ce cube que soleil ni pluie n'arrivent à fondre" (Ibid., p. 1365) et dont "la façade bête et blanche" rappelle le château de Mégère, "grand cube de pierre, d'une tristesse que n'arrive à égayer nulle saison" (Crime, p. 745), et le presbytère de Fenouille, "triste maison de brique, si triste dans sa nudité, parmi les arbres nains, les ifs grêles et les framboisiers" (Ouine, p. 1513).

27 Joie, p. 635.

> Jamais la maison familiale, où l'attachent un respect craintif et des habitudes plus fortes que l'amour, ne lui a paru moins faite pour la véritable sécurité, le repos. Le passé n'y vit plus, mais il semble achever d'y pourrir. L'historien en sent la menace obscure[28].

Dans Monsieur Ouine le complexe mythique (maison-château-cabane) est complet et pleinement significatif. La maison comme telle y revêt un double visage: celui de la chaude demeure familiale corrompue par l'orgueil mais abritant des êtres authentiques: le vieux Devandomme, Hélène et Guillaume; celui de la maison-cage qui étouffe l'enfant alors que s'y épanouit la "patience" des complices de l'ennui. Impatient de vivre, Philippe découvre dans la maison un symbole de l'ennui, de la stagnation et du vice:

> La rumination jamais achevée des heures vides, des paroles vaines et douces, le faux enjouement qui écoeure, le froissement des jupes, le sauvage éclair des bagues, les faibles rires toujours complices, les parfums. Tout cela fait penser à une cage dorée - ornée si possible d'un grand ruban de taffetas rose - une cage dorée aux quatre coins relevés en pagode, une cage et rien dedans, rien[29].

Cette "cage de brique avec deux jolies bêtes dedans[30]" dégoûte et paralyse l'enfant parce que son apparente médiocrité voile une corruption pernicieuse:

---

28 Ibid., p. 629 (il s'agit du comte de Clergerie).

29 Ouine, p. 1419.

30 Ibid., p. 1385.

> (...) l'insipide maison blanche, pleine du parfum, des pas, du chuchotement des deux femmes trop tendres, de leurs insupportables caresses[31].

La maison de Steeny, en effet, est aussi et d'abord la maison de Michelle - douce et secrète fille de l'ennui[32], soeur d'Evangéline Souricet, à qui l'héroïne d'Un Crime avait révélé les sortilèges de l'ennui vécu dans la maison fermée.

> (...) la fuite sans but, complice de tant d'amours, nous aurait-elle plus séparées des hommes que les murs de votre petite maison, ces murs qu'un enfant eût escaladés sans peine? Notre maison!... D'autres que moi vous en eussent arrachée. Mais je savais, moi, que les joies les moins attendues (...) ont été longtemps couvées en nous, à notre insu. L'ennui, le médiocre ennui, haï de tous, l'ennui qu'on croit stérile est l'humus profond, gras et noir, où longtemps d'avance, le hasard sème le grain d'où germera la joie[33].

On comprend pourquoi les enfants étouffent ou meurent dans la maison et pourquoi seules les âmes fortes en supportent la terrible monotonie. Il faut être saint ou démoniaque pour prendre conscience de l'ennui et le transformer en une source de joie. Chantal de Clergerie relève le défi en acceptant de vivre et de mourir dans la maison. Michelle ou Evan-

---

31 Ibid., p. 1529.

32 La patience et la douceur de Michelle, qui exaspère Philippe, ne sont pas sans rappeler celles dont s'enveloppe M. Ouine lui-même.

33 Crime, p. 862.

géline vivent leur vice discret dans une solitude perverse et voluptueuse:

> Notre sécurité, notre bonheur étaient justement au fond, au plus profond de ce secret où je vous entraînais peu à peu. Appelez-le, si vous voulez, mensonge, qu'importe[34]!

C'est un peu la même joie que, en dépit de sa révolte et de sa souffrance, goûte la jeune Chantal de Tréville Sommerange:

> Pourquoi m'ont-ils enfermée dans cette sale bicoque? (...) je suis capable de souffrir n'importe quoi sans broncher. Quand tout votre sang bout dans les veines, ne pas élever la voix, rester tranquillement penchée sur son ouvrage les yeux miclos, en mordant sa langue, quel plaisir! (...) A ces moments-là, on croit sentir je ne sais quoi, une force extraordinaire qui s'accumule au fond de vous, et la vie tout entière ne sera pas assez longue pour la dépenser...[35]

Par un renversement des valeurs, le repaire de la mort devient un asile de paix et de joie. En ce sens, la maison de Michelle - signe de la corruption et de la dislocation de la famille - est le pendant du château vide et solitaire de Néréis. Dans le monde inversé de la paroisse morte, toutes les maisons finissent par communier dans la stagnation et la mort. La polyvalence du motif se résorbe dans l'identité du néant. La maison apparaît en définitive comme une image fidèle de la commune disloquée qui achève de se dissoudre sous le regard de M. Ouine:

---

34 Ibid., loc. cit.

35 Journal, p. 1178.

> Je couvais du regard tout ce que ces sortes de maisons offrent innocemment à l'étranger - maisons sans âme, âmes sans nom - leur ridicule confort, les napperons brodés, les photographies pendues au mur, la sellette coiffée d'une fille de plâtre, les glaces noircies de chiures de mouches plus mystérieuses que l'ornière des bois, l'unique tapis luisant de crasse, le serin dans sa cage - oui, je forçais du regard toutes les humbles défenses à l'abri desquelles la médiocrité se consomme tranquillement elle-même[36].

Seule la cabane du hors-la-loi échappe encore à la dissolution, elle seule peut encore conférer un sens à la mort.

Il semble donc qu'en écrivant le roman de la "paroisse morte" Bernanos ait épuisé les ressources symboliques de la maison. Après Monsieur Ouine, celle-ci devait logiquement disparaître de l'univers romanesque. Certes, le curé d'Ambricourt fait allusion à ses visites paroissiales, mais il ne décrit jamais les maisons qu'il visite, pas même celle de Séraphita Dumouchel. C'est donc le château qui assure la double fonction de maison paternelle, pour Chantal, et de château onirique, pour le curé-enfant. Mais l'hypocrisie et la corruption de la demeure seigneuriale reflètent la situation spirituelle du village tout entier.

Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, le château disparaît également - bien que l'image en subsiste - et la maison ne se distingue plus de la cabane. Aucune distance ne

---

36 Ouine, p. 1558.

s'interpose entre la médiocrité et la misère[37]. Le misérable, victime inconsciente de la dissolution des valeurs traditionnelles, n'a même plus la ressource de se retrancher derrière une façade trompeuse. L'ennui règne ici en maître, étalé au grand jour: il n'y a plus de place pour l'individu, et la révolte n'a de prise sur aucune réalité. Mouchette, d'ailleurs, ne se distingue guère des siens: tout comme sa mère, elle accepte la misère sans s'interroger. Aussi ne saurait-elle poser sur la maison un regard lucide et objectif. Le romancier pallie l'impuissance de son héroïne par une description qui ne laisse subsister aucun doute sur le caractère négatif et sur la fonction symbolique de la maison:

> Les murs de torchis, crevés par les gelées, cèdent de toutes parts, la charpente de poutres, volées ça et là, s'effondre, le père, aux premiers froids, se contente de boucher les trous avec des fagots[38].

> La cendre est froide depuis longtemps, et il n'y a plus d'allumettes à la maison, car le père rafle la boîte, avant d'aller passer la nuit au cabaret[39].

---

37 La distinction apparaît, implicite, une seule fois dans le roman: la maison du garde Mathieu, "une maison de brique, flanquée d'un hangar et d'un cellier, toute neuve" (Mouchette, p. 1320), forme un contraste frappant avec la demeure sordide que Mouchette vient de quitter (p. 1329).

38 Mouchette, p. 1269.

39 Ibid., p. 1298.

L'oeuvre romanesque de Bernanos s'achève sur l'éclatement et la dislocation du cadre spatial: l'église, le château et la maison elle-même ont disparu du décor - conséquence logique de la mort de la paroisse, c'est-à-dire de la corruption des valeurs temporelles et spirituelles sur lesquelles reposent encore les structures sociales. Que la maison familiale se confonde avec la cabane (dont elle conserve pourtant les caractères négatifs) paraît un signe certain de l'effondrement de la société traditionnelle en même temps que de l'absorption de l'individu par la masse. Mais la condamnation de Bernanos n'est pas sans appel: en définitive, la résignation aveugle du misérable est plus salutaire qu'un ennui dissimulé derrière une conscience satisfaite et arrogante. Car la "vraie misère des misérables n'a d'issue qu'en Dieu[40]", alors que l'ennui, fait de mensonge, d'avarice, d'orgueil ou de peur, débouche toujours sur le même enfer.

Du Soleil de Satan à la Nouvelle histoire de Mouchette, on assiste donc à un processus de décomposition qui culmine dans l'image de la "maison vide", prélude à l'agonie de M. Ouine:

---

40 Pages de la Vie de Jésus écrites au Brésil, 1943, dans Lui-même, p. 187.

> La vie aussi est vide. Une grande maison vide, où chacun entre à son tour. A travers les murs, vous entendez le piétinement de ceux qui vont entrer, de ceux qui sortent. Mais ils ne se rencontrent jamais. Vos pas sonnent dans les couloirs, et si vous parlez, vous croyez entendre leur réponse. C'est l'écho de vos paroles, rien de plus. Lorsque vous vous trouvez brusquement en face de quelqu'un, il n'y a qu'à regarder d'un peu près, vous reconnaissez votre propre image au fond d'une de ces glaces usées, verdies, sous une crasse de poussière, pareilles à celles qui sont ici...[41]

Rien ne semble capable d'altérer l'ordonnance pétrifiée de toutes ces demeures au coeur mort. On peut y vivre dans l'inconscience et la monotonie, se révolter contre l'ennui et en souffrir ou au contraire l'accepter et en tirer une jouissance secrète, la maison demeure toujours le lieu de la mort symbolisée par la haine, le silence ou la fausse sécurité de la peur. Pourtant elle est susceptible - tout comme l'individu dont elle est l'équivalent symbolique - de subir un choc déterminant. Ce choc, provoqué par un être pur, marque l'irruption de l'intemporel dans la durée. C'est ainsi que Donissan "entre dans les âmes comme par la brèche[42]" sans que rien, en apparence, ne soit changé. De même, Chantal bouleverse l'ordre sclérosé de la demeure ancestrale:

---

41 Ouine, p. 1534.

42 Soleil, p. 137.

> Dans cette maison solitaire, par cet été trop éclatant, trop lourd, au milieu de ces hommes attentifs, la douce voix de Chantal, si simple, si nette, son rire entendu par hasard, résonnaient presque cruellement, semblaient factices[43].

Le curé d'Ambricourt joue un rôle analogue: les visages "s'obscurcissent, s'enténèbrent" à son approche[44], mais personne ne résiste à son ascendant. Il suffit qu'il pénètre au château pour que l'édifice du mensonge s'effondre:

> Je ne perdais aucun de ses mouvements, et cependant j'avais l'impression étrange que nous n'étions ni l'un ni l'autre dans ce triste petit salon, que la pièce était vide[45].

Le prêtre a démasqué l'imposture de ce "foyer chrétien", et la mort de la comtesse parfait la destruction symbolique de la maison. Pour continuer à y vivre, les autres habitants du château devront interdire leur porte au jeune curé et l'expulser de la paroisse. Avant de mourir pourtant, celui-ci bouleversera deux autres intérieurs à la fois paisibles et désordonnés: celui du docteur Laville et celui de Dufréty[46].

---

43 Joie, p. 635.

44 Journal, p. 1105.

45 Ibid., p. 1161.

46 Dans les trois cas, un même détail suggère la présence d'un germe de mort au sein de la maison: il s'agit des restes d'un repas sur la table en désordre (voir les pages 1145, 1231-32 et 1243).

La maison et le jardin: prison de l'enfance

Le double motif de la maison et du jardin appartient en propre aux adolescents, c'est-à-dire aux enfants. Leur départ s'explique par le désir de rompre avec le passé et par l'attente presque désespérée d'une autre forme d'existence, immunisée contre les poisons de l'habitude et de l'ennui. Néanmoins, le mouvement irrésistible qui projette l'adolescent vers le monde est un mouvement dialectique. On peut fuir la maison, signe de la monotonie et de la fixité[47], mais on ne peut échapper à la durée. La route de l'aventure, nous l'avons déjà vu, suit une trajectoire circulaire[48]. Celui qui entre à nouveau dans la maison - la même ou une autre - a franchi une étape. Il est prêt à pénétrer au coeur de la chambre[49].

Tous les adolescents bernanosiens se conforment à cette dialectique. Germaine quitte "tout le passé comme le gîte d'un jour[50]" en franchissant la grille du "petit jardin

---

47 "Que craindre au monde, sinon la solitude et l'ennui? Que craindre, sinon cette maison sans joie?" (Soleil, p. 73).

48 Dialogue d'ombres fait exception: Bernanos ne retient ici que le premier mouvement, celui de la rupture.

49 J'analyserai plus loin le symbolisme de la chambre.

50 Soleil, p. 76.

aux ifs taillés, funéraire[51]", et ce "ridicule petit jardin s'élargit et s'approfondit soudain sans mesure, à la dimension de la nuit...[52]" en même temps que s'intensifie l'appel de la liberté.

> Elle ouvrit sa porte à tâtons, descendit l'escalier marche à marche, fit grincer la clef dans la serrure, et reçut en plein visage l'air du dehors, qui jamais ne lui parut si léger. Le jardin glissa comme une ombre...; la grille dépassée..., la route, et le premier détour de la route... Elle ne respira qu'au-delà, laissant le village derrière elle, dans les arbres, compact, obscur... Alors elle s'assit sur le talus, toute frémissante encore du plaisir de la découverte... Le chemin qu'elle avait parcouru lui parut immense[53].

Confrontée à l'évidence terrible - "Rien n'est changé, (...) rien de nouveau[54]" - Germaine sait déjà qu'il lui faudra suivre à rebours le chemin parcouru:

> (...) elle ne voyait depuis un moment nulle autre issue que la trappe du logis paternel, bientôt retombée, l'inévitable souricière qu'elle avait fuie deux heures plus tôt, dans un délire d'espérance. (...) Le retour au logis, l'accouchement discret, des mois de solitude, l'honneur retrouvé au bras d'un sot..., et des années, des années encore, toutes grises, au milieu d'un peuple de marmots, elle vit cela dans un éclair et gémit[55].

---

51 Ibid., p. 69.

52 Ibid., p. 75.

53 Ibid., p. 76.

54 Ibid., p. 85.

55 Ibid., p. 84-85.

Si le monde est resté le monde, Germaine a par contre subi la transformation fulgurante de l'espoir, du risque assumé et de la désillusion. Elle a découvert que l'aventure réside en soi et ne dépend que de soi:

> Mais contre l'évidence, une voix intérieure, mille fois plus nette et plus sûre, témoignait de l'écroulement du passé, d'un vaste horizon découvert, de quelque chose de délicieusement inattendu, d'une heure irréparablement sonnée. A travers son bruyant désespoir, elle sentait monter la grande joie silencieuse, pareille à un pressentiment. Qu'elle trouvât quelque part, ici ou là, un asile, qu'importe! Qu'importe un asile à qui sut franchir une fois le seuil familier et trouve la porte à refermer derrière soi si légère[56]?

Le meurtre de Cadignan consomme la rupture. Ce "geste irréparable", qu'elle croit libérateur, force pourtant Germaine à se constituer prisonnière de tout ce qu'elle avait voulu fuir:

> Fuir, échapper, l'eût accusée trop clairement; elle avait dû reprendre sa place dans la maison, mendier le pardon paternel avec un front d'airain (...) Lentement, les liens autrefois brisés resserraient autour d'elle leurs noeuds. Par une amère dérision, la cage était devenue un asile, et elle ne respirait plus que derrière les barreaux, jadis détestés. Le personnage qu'elle affectait d'être détruisait l'autre peu à peu, et les rêves qui l'avaient portée tombaient un par un, rongés par le ver invisible: l'ennui. L'obscure petite ville qu'elle avait bravée l'avait reprise, se refermait sur elle, la digérait[57].

L'aventure de Mouchette se défait dans la dérision. Elle avait fui la maison pour accomplir son destin, elle court fina-

---

56 Ibid., p. 85.

57 Ibid., p. 94.

lement s'y réfugier - après la rencontre de Donissan - pour échapper à la révélation de son néant[58]. Mais le prêtre l'a libérée de la hantise du château. Germaine n'est plus prisonnière de la maison ni du rêve. Il lui faut maintenant s'engager dans la chambre close et y accomplir le geste qui décidera de son destin.

Dans Monsieur Ouine[59], le motif de la maison-cage resurgit au centre de l'action; il structure l'histoire de Steeny sinon le roman lui-même. L'adolescent reproduit la démarche de la première Mouchette. Pour lui, la maison est affectée d'un signe négatif: "Voilà beau temps que je n'ai plus de maison", dit-il, "c'est vrai qu'il n'y a pas de maison maternelle[60]". Et cette maison "maternelle" le paralyse doublement: d'une part, elle est hantée par le souvenir d'un mort dont Steeny tient la place et qu'il craint de remplacer; d'autre part, sa mère l'y a retenu prisonnier, hors du monde:

---

58 Ibid., p. 207.

59 Entre-temps, le motif s'est éclipsé. C'est que l'attention du romancier ne se fixe plus sur des héros adolescents, sauf dans La Joie, dont l'héroïne - Chantal de Clergerie - est à la fois une adolescente et une mystique. Celle-ci éprouve un sentiment de claustration, mais la tentation de fuir la maison funèbre suffit dans son cas à figurer l'aventure qui mène de la révolte à l'acceptation et au dépassement. Elle rentre aussitôt dans la maison et dans la chambre pour "tomber en Dieu". Rentrer dans la maison, c'est rentrer "en Dieu" (Joie, p. 616).

60 Ouine, p. 1385.

> Depuis dix ans, sauf pour de brèves vacances, Philippe n'a vu du monde que la maison cernée par les pins, avec son jardin vieillot, son potager, ses charmilles. Au-delà, le village minuscule, et la mince route blonde, enroulée sur elle-même comme une vipère, et qui ne mène nulle part[61].

Là, le temps se fige en une éternité vide. Steeny ne possède ni passé ni souvenirs.

> Il a suffi d'un moment pour recomposer en une seule image haïssable, désespérée, toutes les images d'hier: la chambre de cretonne fraîche, le petit boudoir à ramages et à pompons avec sa cheminée aux colonnes grêles, les tulipes violentes et crues dans un coin d'ombre. Les matins puérils, les midi d'azur parfait, le soir qui rampe de portière en portière, cerné par les lampes, et qui finit par se coucher sous la table ainsi qu'un animal familier. La rumination jamais achevée des heures vides, des paroles vaines et douces (...) Tout cela fait penser à une cage dorée (...), une cage et rien dedans, rien[62].

Steeny hait cette "cage de brique" qu'il refuse d'appeler sa maison; il sait que son destin s'accomplira ailleurs:

> Tôt ou tard, il faudra bien que je traverse une dernière fois ce jardin ridicule, ses escaliers croulants, sa charmille et ses deux pâtures rôties. Pour la dernière fois, je verrai la façade bête et blanche, ce cube que soleil ni pluie n'arrivent à fondre[63].

Pourtant, la route qui l'entraîne vers l'aventure conduit à une autre demeure également témoin et esclave d'un passé

---

61 Ibid., p. 1356.

62 Ibid., p. 1419.

63 Ibid., p. 1365.

mort. L'initiation qu'il y reçoit lui permet d'entrer dans la solitude sans souffrir, elle le libère d'une révolte idéaliste et l'oriente vers le véritable défi intérieur. Steeny peut ensuite retourner à la maison de Michelle:

> Hier encore, ce matin peut-être, il croyait la haïr. Maintenant, il y rentrerait sans regret, il y vivrait même, passager toujours prêt au départ, maître de son secret, sûr de sa solitude[64].

Il y rentrera, non plus pour étaler sa révolte ou son ennui, mais pour assumer sa propre identité, porter le nom que lui a rendu M. Ouine[65]. Libéré du souvenir d'un mort et de la hantise de lui ressembler, Philippe est alors prêt à retourner au château pour subir, dans la chambre funèbre de son maître, l'initiation de la mort.

---

64 Ibid., p. 1418-19.

65 Au cours de leur premier entretien, Ouine baptise littéralement Steeny: "Philippe (il me serait trop pénible de vous donner ce nom absurde de Steeny)" (p. 1362). Seule Miss s'amusait parfois, par défi, à l'appeler de son prénom.

## 2. La chambre, lieu de l'aventure intérieure.

> Chaque homme prédestiné, au moins une fois dans sa vie, a cru couler à pic, toucher le fond. L'illusion que tout nous manque à la fois, ce sentiment de complète dépossession est le signe divin qu'au contraire tout commence[66].

La maison participe encore de la durée; elle est une prison extérieure, fabriquée par la société et à son image. La chambre s'identifie par contre au moi le plus profond. Cette équivalence du lieu clos avec le mystère de la conscience apparaît clairement dans un passage d'Un Mauvais rêve:

> (Simone) crut sentir comme d'habitude son regard se retourner lentement vers cet univers intérieur chaque fois exploré, conquis, et chaque fois toujours aussi mystérieux, toujours nouveau. Il semblait alors que le monde réel ne parvînt à sa conscience qu'au travers d'une fente étroite, semblable à celles qui laissent passer une seule raie de lumière par une persienne close[67].

Si la fuite hors de la maison s'impose, elle ne permet jamais d'esquiver le face à face avec soi dans la solitude d'une chambre obscure.

Ici convergent et s'affrontent, dans les ténèbres et le silence, les forces antagonistes qui se disputent l'âme du

---

66 Dominique, p. 158.

67 Rêve, p. 1004.

héros bernanosien. Comme tous les autres espaces fermés - château, maison ou cabane -, la chambre est associée à l'image de la mort[68] mais d'une mort nécessaire, qu'il importe de comprendre et de transcender. En ce sens, la chambre est à la fois le lieu de l'ennui pur et celui de la rupture avec le temps par la découverte de soi[69]. Alors que partout à l'extérieur, derrière la porte ou la fenêtre, l'ennui coïncide avec la durée, la chambre est le lieu de la prise de conscience et celui du choix[70]. Mis en face de lui-même, le héros

---

68 Le motif n'est pas également significatif dans tous les romans, néanmoins la chambre fait toujours partie de l'espace romanesque et partout elle est la "chambre du crime et (ou) de l'agonie" (Mme Dargent, p. 14). Elle joue un rôle essentiel pour Mme Dargent, Germaine, Donissan, Cénabre, Chevance, Chantal de Clergerie, Ouine, Steeny et le curé d'Ambricourt. Parfois, son rôle demeure épisodique: la chambre de Guérou dans L'Imposture, celle du défunt curé de Mégère et celle de la châtelaine assassinée dans Un Crime, celle de la châtelaine de Souville - qui se superpose à celle d'Alfieri, également assassiné - dans Un Mauvais rêve; ajoutons enfin la chambre du petit Havret (Sous le soleil de Satan) et celle de la comtesse d'Ambricourt.

69 Le miroir est l'instrument de cette découverte.

70 Bernanos renouvelle le thème de la chambre, habituellement associé à la contemplation solitaire et narcissique de l'ennui (comme chez des Esseintes par exemple). La chambre bernanosienne n'est pas la prison de l'ennui, aimée comme telle, mais un lieu d'éclatement où l'ennui débouche sur l'aventure. En ce sens, la thématique de la chambre revêt un caractère éminemment positif. S'isoler dans la chambre implique, certes, le retrait en soi et la tentation du vertige narcissique - auquel les héros de Bernanos n'échappent pas - mais la chute qui en est la conséquence peut aboutir à l'immobilité du néant (ennui pur) ou à celle de l'extase (vide mystique).

est également confronté avec Dieu et avec Satan: la croix, isolée sur un mur nu est là pour le lui rappeler[71].

Espace et symbole de la conscience, la chambre constitue donc le plus resserré des cercles qui forment l'espace romanesque. Cage, prison ou refuge, elle est toujours caractérisée par son exiguïté et par sa nudité[72]. Mais ce lieu dépouillé et banal, dont on éprouve jusqu'à l'angoisse la pression circulaire, est aussi un refuge - contre la maison et sa médiocrité d'une part[73], contre le monde extérieur d'autre part[74]. Pour que le refuge ne se transforme pas en geôle, il faut relever le défi de la mort et de l'acceptation de soi. Car le passage dans la chambre marque la rupture de la durée: en franchir le seuil, c'est accéder à un autre monde[75]. Mais avant d'y sombrer tout à fait, le héros doit avoir connu et repoussé les illusions de l'univers temporel. C'est pourquoi la chambre close est percée de brèches qui permettent des échanges avec le dehors. L'univers quotidien continue d'exister

---

71 La croix disparaît néanmoins dans les romans du deuxième cycle, en même temps que le caractère théâtral des scènes qui se déroulent dans la chambre.

72 Mme Dargent, p. 7, Soleil, p. 144, 264-65 et 286, Imp., p. 314 et 518, Ouine, p. 1365 et 1420.

73 Soleil, p. 74, Joie, p. 568.

74 Soleil, p. 207, Joie, p. 714-15.

75 Voir Joie, p. 680-81.

derrière les ténèbres et le silence immobile de la conscience: la fenêtre laisse pénétrer la clarté du dehors, les bruits familiers, les odeurs - tout ce dont le personnage veut se couper ou ce à quoi il tente encore de s'accrocher. Le héros oscille entre la fenêtre, le coeur de la chambre et la porte. Ce mouvement dialectique traduit l'angoisse qui précède la chute en soi[76].

Une fois que le défi de la solitude et de la mort a été accepté (de gré ou de force), la chambre se métamorphose en un lieu fantastique; elle perd d'un coup son caractère banal et familier[77]. Elle n'est plus le cadre concret du drame mais la projection matérielle de ce drame même et de l'âme qui en est la proie. Le temps se fige dans les ténèbres ou encore dans une lumière étrange, également baignées d'un silence surhumain. Le monde extérieur, par rapport auquel la chambre et le personnage continuent de se définir, se charge d'irréel et s'éclipse au profit de l'univers intérieur "comme vu au travers de l'eau":

---

76 Germaine (Soleil, p. 75), Donissan (Ibid., p. 145), Cénabre (Imp., p. 327 et 331, Joie, p. 714-15), Chevance (Imp., p. 523), Chantal (Joie, p. 677, 679 et 680-81), Steeny (Ouine, p. 1363, 1406 et 1462).

77 Ce caractère banal est souligné chaque fois. Voir en particulier: Mme Dargent, p. 5, Soleil, p. 74, 83, 144, 266 et 286-87, Imp., p. 315 et 331, Joie, p. 556 et 716, Crime, p. 842, Ouine, p. 1362, 1417 et 1420, Journal, p. 1041 et 1170.

A travers la buée des vitres, l'horizon sous le ciel n'offrait qu'un contour vague, presque obscur et tout le jour d'hiver, au contraire, était dans la petite chambre une clarté laiteuse, immobile, pleine de silence, comme vue au travers de l'eau[78].

Le silence, qui n'est plus celui de la terre, que les bruits extérieurs traversent sans le rompre, monte autour d'eux, de la terre profonde. Il monte, comme une invisible buée, et déjà se défont et se délient les formes vivantes, vues au travers[79].

La chambre tout entière venait d'émerger d'une brume bleue, pareille à une eau impalpable, aérienne[80].

En dépit des fenêtres closes, (...) elle entendait à présent la voix (...), comme si ces bruits fussent venus d'une autre rive, à travers une immense étendue d'eau murmurante[81].

(Elle) écouta de nouveau à travers la fenêtre toujours close, avec la crainte absurde de ne plus rien entendre, comme s'il eût été possible que le petit univers, qu'elle n'avait pas réussi à sauver, se fût englouti d'emblée, perdu dans l'oubli[82].

(...) Philippe croyait sentir, non sans un vague effroi, le même silence se reformer autour d'eux, silence qui paraît n'absorber que la part la plus grossière du bruit, donne l'illusion d'une espèce de transparence sonore. Car c'est bien, en effet, à la magie limpide de l'eau, à ses souples enveloppements, au miracle éternel de l'eau, que rêve Philippe[83].

---

78 Soleil, p. 145.

79 Ibid., p. 265.

80 Imp., p. 523.

81 Joie, p. 679.

82 Ibid., p. 680-81.

83 Ouine, p. 1367.

Le silence et la clarté liquides de la chambre se conjuguent aux ténèbres, ils s'opposent au bruit comme à la lumière venus du dehors. Le protagoniste glisse vers l'abîme. Cette chute, que Bernanos traduit par des images nautiques (navire, naufrage, noyade, houle...) se passe dans un état second[84]; elle s'effectue par étapes successives, conformément à un schéma constant[85] qui s'organise autour de trois éléments essentiels du décor intérieur: le lit[86], le miroir[87] et la croix[88].

---

84 Le personnage a toujours l'impression de rêver ou de frôler la folie.

85 Ce schéma, rigoureusement respecté dans les trois premiers romans, disparaît dans Un Crime et Un Mauvais rêve pour reparaître ensuite, modifié, dans les trois derniers romans.

86 Tous les lits bernanosiens s'apparentent au "lit d'agonie" qu'évoque Bernanos dans Le Crépuscule des vieux: "Il y a toujours une aventure que vous courrez malgré vous (...) Mais oui, la mort, votre mort, la vôtre bien à vous, - particulière. Un lit d'agonie n'est qu'un lit comme les autres tant que le moribond garde le dernier contact avec les vivants: je veux dire ce coeur infatigable qui résistera jusqu'à la fin. Mais sitôt que la pauvre poitrine exténuée s'est remplie d'un solennel silence, le lit le plus vulgaire m'apparaît comme un miraculeux petit navire qui chasse tout à coup sur ses ancres, et s'en va... Ainsi commence la grande aventure" (p. 53).

87 Le miroir est lié à la découverte de soi, il marque la tentation du dédoublement et de la haine de soi. Ne pas dépasser le stade du miroir, c'est se murer dans une solitude infernale qui n'a d'autre issue que le suicide.

88 La croix marque le défi essentiel, celui de l'acceptation de soi; ce sacrifice débouche sur la solitude divine, rançon de la communion des saints.

Madame Dargent

La nouvelle intitulée Madame Dargent[89] est aussi bien le récit du crime de Charles Dargent[90] que celui de l'agonie de son épouse. Toute l'action se déroule donc dans un décor unique: "la chambre de l'agonie et du crime[91]". Selon le niveau de lecture auquel on se situe, on peut voir dans les deux protagonistes des personnages distincts ou les deux faces d'un même être[92]. En tuant sa femme, Charles effectue une parodie de suicide, puisqu'il étouffe la seule part encore vivante de son âme, défigurée par le mauvais rêve. Aussi est-ce pour "l'illustre écrivain" que la chambre revêt un caractère décisif et terrifiant. En projetant son propre aveuglement sur la mourante - "elle ne se verra pas mourir[93]" -, Charles cède au désir inavoué d'échapper au déchirement intérieur et de poursuivre impunément sa carrière de mort-vivant.

---

89 La description de l'agonie de Mme Dargent me servira de point de départ pour l'analyse du symbolisme de la chambre et me permettra de dégager les grandes lignes du schéma dont j'ai parlé plus haut.

90 C'est un aspect que, à ma connaissance, la critique n'a pas encore relevé.

91 Mme Dargent, p. 14.

92 Mme Dargent se voit mourir et l'agonie lui sert de miroir, mais elle-même est le miroir de son mari: "je suis toi-même, entends-tu, toi-même!" (p. 8).

93 Ibid., p. 5.

L'agonisante le somme de la regarder mourir, c'est-à-dire d'assumer le meurtre de sa propre âme; il refuse de se reconnaître en elle et l'étouffe comme il a déjà étouffé la voix de sa propre conscience. C'est lui, d'ailleurs, qui pose le geste, si important, de pénétrer dans la chambre[94] à la rencontre de la mort. Minuit sonne, Charles hésite sur le seuil:

> Alors il fit un pas vers sa chambre à coucher, et deux pas vers la chambre de l'agonisante... Ces deux pas le portèrent, d'un coup, bien plus loin qu'il n'avait jamais rêvé d'aller[95].

Si l'on conjugue les réactions des deux protagonistes dont Bernanos adopte tour à tour le point de vue, le récit préfigure les crises que traverseront les héros - sataniques

---

94 Il est significatif que Mme Dargent agonise dans le bureau de son mari plutôt que dans sa propre chambre. La création littéraire inauthentique est la véritable cause de sa mort et donc de la mort de l'écrivain lui-même; c'est cette vérité que Charles doit maintenant découvrir. De même la chambre de l'hagiographe imposteur se confondra avec sa bibliothèque (L'Imposture).

95 Ibid., p. 5. D'abord paisible et rassurante, la chambre se transformera sous le regard de l'écrivain devenu meurtrier; il la verra soudain "immense, infinie, déserte, pareille à une steppe de cauchemar" (p. 14). Entre ces deux moments, Charles s'est "trouvé face à face avec une créature de chair et de sang qui ressemble comme une soeur à ces rêves dont s'amuse, avec le lecteur complice, une élégante perversité..." (p. 14). La mort de Mme Dargent consomme la rupture entre les deux faces d'une même conscience.

ou saints - des romans du premier cycle[96]. Charles se trouve d'abord confronté avec un regard qui le cloue sur place; "pour la première fois de sa vie", il se sent acculé à la solitude. Etonnement, solitude et vertige[97]: telles sont les premières impressions de la découverte de soi; elles précèdent la plongée dans les ténèbres ou dans l'eau - deux symboles isomorphes - et suscitent un mouvement de défense:

> Littéralement, il s'assoupit d'inquiétude, de pitié, d'un lourd et indéfinissable ennui. (...) Le voilà debout, retenant son souffle, les yeux fixés vers la porte...[98]

Mais la conscience, déjà prisonnière du vertige, n'échappera plus à la révélation de son propre néant:

> Il y a dans ma tête un vide effrayant: toute ma vie se reforme là, dit Mme Dargent (...) A chaque seconde, un nouveau souvenir, le plus secret, le plus ancien, le mieux dissous dans le passé, remonte comme une bulle d'air et vient crever à la surface...[99]

---

96 Voici les principales étapes de ce schéma: abolition du monde extérieur et confrontation avec soi; remontée du passé (boue) et clôture de l'avenir (nuit); projection hors du temps (dédoublement, vertige); lutte entre deux appels contradictoires (désordre, folie, rêve); chute dans la mort ou dans l'extase.

97 "Au-dedans et au-dehors il n'y a que du vide - oui! tout est vide et flottant, hors de cette affreuse tête de plomb", dit Mme Dargent (p. 6).

98 Ibid., p. 7.

99 Ibid., loc. cit.

La panique atteint au paroxysme, et l'être superficiel (Charles) s'accroche à son masque, prétextant l'hallucination, le rêve ou la folie. Mais il sait déjà qu'il a perdu tout contrôle sur les forces du subconscient enfin libérées. "Tu mens", dit l'écrivain à sa femme, ce qui ne le libère pas de la "sensation de descendre au creux de la vague, au milieu d'une rumeur immense[100]". Il est désormais emporté par un mouvement irrésistible dont il n'est plus maître: l'horreur et la curiosité le tiennent[101] jusqu'au "geste fatal, plus rapide qu'une pensée[102]".

Le dédoublement de la personnalité[103] ainsi que la convergence de deux destins demeureront des composantes essentielles du drame qui se déroule dans la chambre. Néanmoins, sauf dans Monsieur Ouine[104], un personnage unique traversera les étapes que Bernanos partage ici entre deux protagonistes; en outre, deux héros mystérieusement liés l'un à l'autre vivront parallèlement - mais à des moments et dans

---

100 Ibid., p. 11.

101 Ibid., p. 12.

102 Ibid., p. 14.

103 Ce dédoublement s'opère ici à deux niveaux: Mme Dargent, se voit mourir et elle est le miroir symbolique de la mort de son époux.

104 On retrouve dans Monsieur Ouine - comme dans Mme Dargent, mais chargée d'une signification différente - la superposition de deux aventures.

des lieux distincts - des crises à la fois superposables et inverses[105].

L'entrée dans la chambre équivaut au passage de l'extérieur à l'intérieur, du contingent à l'essentiel, de la durée à l'instant. En pénétrant dans la chambre et en refermant la porte, le héros bernanosien pose un geste définitif dont il connaît ou pressent le caractère déterminant. Il abolit les barrières que le monde extérieur interpose entre la durée et le destin. A cette claustration volontaire et impérative correspond la volonté d'échapper aux sollicitations dispersantes du monde et d'effectuer une plongée verticale en soi. Cette chute dans l'intemporel s'accompagne d'un désordre intense provoqué par la lutte dans le même être de deux personnalités distinctes, dont la scission mène à la folie ou au suicide et l'unification à l'extase ou à la mort rédemptrice. Toutefois, la coupure entre les deux cycles romanesques de Bernanos se vérifie à nouveau ici. Dans les romans du premier cycle, le débat dans la chambre occupe une place de choix et se conforme à un schéma rigoureux. Son importance est relativement réduite dans les romans du deuxième cycle, et le schéma se charge de multiples variations. Le dernier chapitre de Monsieur Ouine marque pourtant - trois ans après la Nouvelle

---

105 Le cas est clair dans Sous le soleil de Satan, dans L'Imposture et dans La Joie.

histoire de Mouchette - une résurgence du motif dont il conduit l'expression à son ultime aboutissement. Par delà les romans du premier cycle, Bernanos semble effectuer un retour à l'inspiration de Madame Dargent.

Germaine, Donissan, Cénabre, Chevance et Chantal appartiennent aux romans de la première manière. Ce sont des êtres entiers et violents, dans l'amour ou dans la haine. Le caractère gratuit et démesuré de leur engagement leur sert de rempart contre l'ennui léthargique de leur milieu en même temps qu'il les introduit à une forme plus inflexible du même mal. D'emblée, ils échappent à la durée; dès qu'ils referment derrière eux la porte de leur chambre, ils se sentent projetés hors de leur univers familier et s'engagent dans l'aventure qui les entraînera aux confins du rêve ou de la folie - dans le néant ou l'extase. Pour eux, la chambre est un espace ambigu où cohabitent Dieu et Satan, où s'affrontent le miroir et la croix.

Germaine Malorthy

Chez Germaine, la prise de conscience de l'ennui est progressive. L'adolescente rejette d'abord le passé et se tourne vers l'avenir. Pendant les deux heures d'agitation qui précèdent sa fuite dans la nuit, Germaine ne songe qu'à éluder l'angoisse de sa "future solitude"; elle croit encore à l'a-

venir[106]. Elle n'est pas prête à affronter son regard dans la glace. Il lui faut d'abord connaître le dédoublement horizontal, inscrit dans la durée: celui qui oppose un passé morne et un avenir ouvert. Mais il s'agit de l'étape préliminaire; le cadre est déjà posé pour la grande aventure: la chambre-cage, la porte close, la fenêtre entr'ouverte et le "lit d'enfant bien clair" associé à l'idée de destin et, implicitement, à celle d'aventure et de mort[107].

Quelques mois plus tard, Germaine devra rentrer dans sa chambre après avoir subi la révélation de son néant. La lucidité ambiguë de Donissan - mélange de pitié surnaturelle et de mépris satanique - prélude à la rencontre de soi avec soi. Le passé remonte et crève à la surface de sa conscience:

> Cherche! Remue ton limon: le vice dont tu te fais honneur y a pourri depuis longtemps, à chaque heure du jour ton coeur crevait de dégoût[108].

> A un mot, à un nom soudain prononcé, ainsi qu'à la surface une bulle de boue, quelque chose remontait du passé au présent[109].

Terrifiée, Germaine fuit Donissan comme on s'écarte d'un miroir; elle court se barricader à nouveau dans sa chambre. Le décor est le même, mais cette fois la vitre de la fenêtre

---

106 Soleil, p. 75 et 76.

107 Ibid., p. 74.

108 Ibid., p. 203.

109 Ibid., p. 205.

ne découvre plus le monde extérieur: Mouchette est confrontée avec son propre regard.

> Elle grimpa l'escalier quatre à quatre, poussa le verrou, se jeta en travers de son lit, puis se redressa aussitôt comme mordue, se jeta vers la fenêtre, ouvrit les rideaux et, découvrant son regard dans la glace, fit en arrière un bond de bête surprise[110].

Le passé, le sien et celui de sa race confondus en une même boue, remonte à la surface. Agitée par la "houle d'angoisse[111]", Mouchette livre contre elle-même et contre la folie une lutte épuisante. Pendant deux heures encore, elle oscille entre la rage convulsive et la prostration, alors que chaque image surgie du passé fait "frémir ses sens et sa raison, ainsi qu'un frêle navire dans le vent[112]". Qu'elle se tourne vers le passé ou vers l'avenir, elle se heurte toujours aux mêmes ténèbres:

> (...) elle crut vraiment perdre la raison, descendre une à une les marches noires. Son destin se retraçait ligne par ligne: elle en parcourait les étapes[113].

Mais le refuge de la folie lui est interdit - "elle redevenait par degrés spectatrice de sa propre folie" - et la houle d'angoisse se mue en un calme plus terrible:

---

110 Ibid., p. 207.

111 Ibid., p. 210.

112 Ibid., p. 211.

113 Ibid., loc. cit.

> (...) ainsi qu'au retour d'un grand rêve, un calme affreux rétabli dans son âme, sa déception fut totale, absolue. C'était comme la chute brusque du vent, sur une mer démontée, dans une nuit noire[114].

Désormais coupée d'elle-même et du monde, Mouchette - comme plus tard le curé d'Ambricourt - est acculée à un mur de ténèbres dans la vacuité de l'intemporel: "La minute présente était toute angoisse. Le passé un trou noir. L'avenir un autre trou noir[115]". Elle touche le point extrême du vertige, d'où l'on tombe dans le vide du néant ou de l'extase. Sa chute, guidée par le "cruel seigneur", aboutira à une "paix muette, solitaire, glacée, comparable à la délectation du néant[116]". Cette chute se double d'un don: Mouchette consomme l'offrande mystique en se tranchant la gorge, "face à la glace[117]" qui, deux heures plus tôt, lui découvrait son "nouveau regard"[118].

---

114 Ibid., p. 212.

115 Ibid., loc. cit.

116 Ibid., p. 213.

117 Ibid., p. 214.

118 Ibid., p. 207. Donissan la portera ensuite à l'église, c'est-à-dire au pied de la croix.

Donissan

Donissan connaît trois crises à peu près superposables[119]. La première se déroule entièrement entre les quatre murs de sa chambre, elle introduit le jeune vicaire dans un monde inconnu où il se débattra jusqu'à la mort. Comme pour Germaine, la chambre joue ici le double rôle de refuge et de prison. Donissan s'enfuit dans sa chambre après un pénible entretien avec Menou-Segrais. Il espère y trouver un point d'appui contre le trouble intérieur[120], mais la chambre se transformera bientôt en une geôle. Son désordre matériel reflète le désarroi du prêtre qui se sent pris au piège[121]. Donissan s'efforce de voir clair en lui-même mais le regard qui scrute sa conscience déforme le passé et ferme toute issue vers l'avenir:

---

119 Le parallélisme entre les deux premières est évident, bien que la seconde "nuit" de Donissan se déroule dans un espace ouvert (les ténèbres confèrent néanmoins un caractère de clôture à la plaine). Dans les deux cas, Donissan subit le vertige du dédoublement, il est sollicité par la nuit et le silence, harcelé par Satan et pris au piège de la haine de soi. Chaque fois, l'espace subit la métamorphose de l'hallucination et Donissan se réveille de la crise avec le sentiment d'avoir rêvé. Devenu le saint de Lumbres, le prêtre affronte à nouveau Satan et la mort dans une chambre close: la scène du faux-miracle reproduit le schéma des deux premières "nuits".

120 Soleil, p. 142.

121 Ibid., p. 144.

> Jamais ce malheureux ne s'est vu lui-même (il le croit) aussi clair, aussi net. Ignorant, craintif, ridicule (...) La semence étouffée ne lèvera plus. Elle a été jetée pourtant. Mille souvenirs lui reviennent de son enfance si étrangement unie à Dieu (...) Chaque pas l'enfonce plus avant dans la terre d'exil (...)
>
> J'aurais pu... j'aurais dû... mots effroyables[122]!

Acculé aux ténèbres, Donissan se détourne pourtant de la seule source de lumière: il n'ose pas regarder la croix. Il se laisse emporter par la vague qui le rejette dans le silence, perçu comme un vide délicieux, une paix et une attente. Une joie importune, semblable à l'intrusion d'une présence, le projette hors de lui-même et hors du temps. "Le plus haut degré gravi", Donissan voit s'ouvrir un avenir illimité: c'est la première amorce d'une aventure, la première rupture:

> Ce lien brisé, où le flot l'entraînerait-il?... Parfois ce lien se relâche, et, comme un navire qui chasse sur ses ancres, son être est ébranlé jusqu'au fond...[123]

Mais la lucidité le paralyse. Au dédoublement mystique de la joie succède une brusque retombée dans le vide et, à ce moment précis, Donissan découvre "dans la glace, son visage pâle et contracté". Le doute et la haine de soi l'emportent enfin:

---

122 Ibid., p. 142-43. Cette angoisse coïncide avec la suspension en lui de "quelque chose de plus intime que la vie même" (p. 142).

123 Ibid., p. 146.

"Mais il frappait et frappait encore dans ces nouvelles ténèbres, il eût frappé jusqu'à mourir[124]". Au sortir de cette "affreuse lutte" comme au sortir d'"un rêve", le prêtre reprend peu à peu contact avec le monde extérieur: "le soleil remplissait la chambre, il entendit sonner les cloches dans le ciel limpide[125]". Calme, "inexprimablement détaché du passé", il se heurte de nouveau à sa propre image reflétée dans la glace, "une image de cauchemar...". Il quitte alors la chambre, s'engage résolument vers son destin: à l'église il osera enfin regarder la croix[126].

Cénabre

Contrairement au satanisme passionné de Germaine, celui de Cénabre est tout intellectuel[127]. Dans l'esprit de Bernanos, le personnage devait offrir "un des rares, et peut-être le seul exemple d'un refus absolu[128]". L'Imposture ana-

---

124 Ibid., p. 149.

125 Ibid., p. 151.

126 Ibid., p. 153.

127 Il existe néanmoins une parenté certaine entre les deux personnages. Dans son "prière d'insérer" pour L'Imposture, Bernanos reprend textuellement une phrase de Sous le soleil de Satan: "l'Enfer aussi a ses cloîtres" (Soleil, p. 213 et "prière d'insérer" cité par M. Estève, Oeuvres, p. 1767).

128 Imp., p. 443.

lyse "la dernière étape de sa lente et presque méthodique séparation d'entre les hommes[129]", ses conséquences et ses répercussions. Le roman, entièrement placé sous le signe des ténèbres, se déroule hors de l'espace large, dans des lieux clos[130] dont la chambre de Cénabre est le prototype[131]. Cette chambre est scellée comme la conscience de l'imposteur: la porte et la fenêtre n'ouvrent pas sur le monde mais sur la nuit et sur les méandres d'une ville ténébreuse. Seule l'intrusion d'un étranger dans la chambre permet d'établir une dialectique entre l'ouvert et le fermé, entre Cénabre et le monde. La brèche que représente le passage de Chevance dans la chambre du renégat débouchera sur l'univers torride et lumineux de La Joie: Chantal, en rentrant dans sa propre cham-

---

129 Ibid., p. 442.

130 La troisième partie fait exception: on y voit Cénabre déambuler dans le labyrinthe obscur des rues de Paris, où il rencontre pourtant son double grotesque.

131 Un relevé statistique du cadre où se déroulent les quatre parties du roman nous en convainc: 37% des scènes se situent à l'extérieur et 63% à l'intérieur. Première partie (crise de rupture): chambre de Cénabre: p. 311 à 378, rues de Paris: p. 378 à 382. Deuxième partie ("exécution" de Pernichon): salon de Guérou: p. 383 à 414 et 420 à 424, rues de Paris: p. 414 à 420. Troisième partie (Cénabre devant le "miroir"): rues de Paris (nuit): p. 441 à 479, chambre de Cénabre: p. 479 à 481. Quatrième partie (agonie de Chevance): cadre réel, chambre de Chevance: p. 482 à 530 (avec 5 pages se déroulant chez les Clergerie, p. 495 à 500); hallucination de Chevance: rues de Paris: p. 505 à 518; chambre de Cénabre: p. 519 à 522.

bre, épousera la solitude de Cénabre après avoir assumé la présence du monde[132].

A l'encontre des autres chambres bernanosiennes, celle de Cénabre est spacieuse, propre et ordonnée; en outre - détail significatif -, elle fait corps avec la bibliothèque où le prêtre exerce son métier d'hagiographe érudit et subtil. Bernanos ne décrit jamais la chambre proprement dite; il peint par contre, de façon réaliste et symbolique à la fois, la "librairie" de Cénabre. Par ce procédé, le romancier révèle le double caractère de l'imposture de son personnage: d'une part, celui-ci refuse d'habiter sa chambre, c'est-à-dire sa conscience (refus de se regarder en face), d'autre part, il s'efforce de coller à son rôle d'hagiographe (mensonge à soi-même) tout en masquant d'ascétisme son dilettantisme intellectuel. La bibliothèque de Cénabre imite sur le mode parodique la cellule du saint de Lumbres:

---

132 L'extase et la mort de Chantal se superposent à l'agonie de Chevance, qui reproduit la crise de Cénabre.

> Pour agrandir son bureau - sa librairie, disait-il - l'abbé Cénabre avait fait abattre la cloison, et découvert à cette place un cabinet de débarras, aux murs blanchis à la chaux, pavé de grands carreaux rouges. C'était comme si la Pauvreté, tant haïe, eût tout à coup fait irruption, la frêle muraille éventrée, dans la célèbre bibliothèque dont le luxe sévère a pour l'amateur seulement des détails exquis. Le contraste parut précieux au génie de l'abbé Cénabre. Il meubla sommairement ce coin désolé d'une mauvaise table, de chaises à la paille dorée par l'usage, et d'une simple étagère, mais où l'homme de goût peut admirer la plus jolie collection, et la plus rare, de ces missels aux reliures naïves, reliques à travers les âges de la piété paysanne. Au mur nu pend une Croix. Et, par un raffinement suprême, c'est la seule dans la maison[133].

La crise s'amorce dans cette pièce au moment où le regard implacable du prêtre découvre en Pernichon, comme en un miroir, "la part déshonorée de (lui)-même[134]". Avant de rejeter brusquement la pièce dans les ténèbres, Cénabre défie "la croix nue pendue au mur[135]". Il se réfugie ensuite dans sa chambre (où il n'y a pas de croix), mais il n'a pas encore le courage de descendre en lui-même. Le monde extérieur, qu'il a toujours ignoré, lui apparaît alors comme un asile:

---

133 Imp., p. 314-5. Cette description sera complétée et corrigée par la vision de Chevance agonisant: "Les pièces étaient nues, absolument nues, retentissantes. Chaque pas y soulevait un peu de poussière, vite retombée" (p. 518).

134 Ibid., p. 317.

135 Ibid., p. 324.

> L'abbé Cénabre s'était insensiblement rapproché de la fenêtre, comme si, dans cette chambre obscure, le reflet douteux de la rue à travers les vitres lui eût été un asile[136].

Il a atteint le "terme d'une étape", et la "rumeur triste du dehors" ne suffit plus à le retenir sur le seuil "d'une autre route, terrible à suivre, inconnue". Puisque Cénabre refuse encore de "se voir en face[137]", le romancier évoque lui-même le passé du personnage, jusqu'à ce qu'enfin celui-ci se "voi(e) nu"[138]. Cénabre s'écarte alors de la fenêtre "avec dégoût" et s'efforce de remonter à la surface de sa conscience vers les habitudes de sa vie quotidienne:

> Il se contemplait une dernière fois dans le décor des apparences familières, il s'attachait à ce lambeau de vie ainsi qu'un équipage à la dérive fixe la rive immobile et décroissante, et déjà la pensée chassait sur ses ancres[139].

Pourtant, comme Donissan ou Germaine, il dresse le bilan de sa vie passée. Les mots surgissent malgré lui "des profondeurs de l'être": il revoit le monotone et vain écoulement de sa vie. Paradoxalement, Cénabre n'éprouve pas la sensation de sa propre chute; c'est sa pensée qui choit "hors de lui, une chose étrangère, une pierre qui tombe (...) hors de toute atteinte, glisse à travers les ténèbres ainsi que le poids

---

136 Ibid., p. 327.

137 Ibid., p. 328.

138 Ibid., p. 330.

139 Ibid., p. 331.

d'une sonde[140]". De même, ce ne sont pas des souvenirs mais une vérité soigneusement refoulée qui remonte du fond de sa conscience. Cette révélation coïncide avec l'entrée dans le silence, l'affrontement du miroir, la tentation de fuir et l'abolition du monde extérieur:

> — Dieu! dit-il.
> Mais alors... un coup asséné n'arrive pas plus prompt... à peine effacée dans l'air la parole inconsistante, un silence inouï, formidable, tomba sur lui comme une masse de plomb. Telle fut la brusquerie de l'attaque, et si totale cette soudaine défaillance de l'âme, qu'il se jeta hors de son lit, s'échappa... La chambre vivait encore alentour sa pâle vie lumineuse, chaque objet à sa place ordinaire, et il voyait dans la glace son regard béant... mais il semblait que les choses eussent perdu chacune leur sens particulier, ne répondissent plus à leur nom, fussent muettes. Le regard lui-même exprimait à présent moins la terreur qu'une surprise absolue...[141].

Projection hors du temps face au miroir, dédoublement complet et rupture absolue: Cénabre ne devrait pas survivre à une telle expérience. Il a atteint d'emblée le point où le néant lui-même n'est plus éprouvé comme un vide: "La place n'est pas vide, il n'y a pas de place du tout; il n'y a rien". Le passé ne peut "crever à la surface" puisque Cénabre n'a littéralement pas de passé:

---

140 Ibid., p. 332-33.

141 Ibid., p. 333. Le fait de se jeter hors de son lit ne traduit-il pas ici le besoin instinctif de fuir l'aventure surnaturelle?

> Par la brèche mystérieuse, le passé tout entier avait glissé comme une eau, et il ne demeurait plus, sous le regard inaltérable de la conscience, que des gestes plus vains que des songes[142].

Comme à ses autres personnages néanmoins, Bernanos accorde à celui-ci la grâce d'un débat et la possibilité de rompre le "silence surnaturel (qui semble) scellé sur lui, pour toujours[143]". Aussi le point culminant de la crise est-il suivi d'une longue lutte, qui débouche sur la calme et lucide acceptation du néant. Lutte dérisoire et caricaturale pourtant, car elle est déclenchée par l'orgueil. En effet, c'est d'abord au miroir que Cénabre fait appel, poussé par le double besoin de consommer le dédoublement et d'en maîtriser le mécanisme:

> Et pourtant, la glace lui renvoyait l'image intolérable d'un visage transformé par la peur, d'un misérable corps en déroute. (...) dans le désordre où il était comme englouti, le féroce mépris de lui-même donnait au moins l'illusion d'un reste de lucidité. Son désir fut d'ailleurs si vif de voir jusqu'au fond de sa honte qu'il fixa la glace à la hauteur de ses yeux, chercha son regard.
>
> Il le vit, et en même temps cessa de se défendre, se livra[144].

Le miroir lui révèle "l'inanité, la simulation de sa détresse". L'orgueil est rompu et, avec lui, "le dernier lien du passé au

---

142 Ibid., p. 334.

143 Ibid., p. 335.

144 Ibid., p. 334.

présent": "Il se retrouvait à cet instant comme s'il n'avait jamais vécu[145]". C'est alors que remontent des "eaux dormantes et pourries de l'âme" non pas, comme pour les autres personnages, des bribes du passé, mais des sentiments refoulés qui se cristallisent autour du "plus fort d'entre eux", la haine. Cénabre est vaincu, "il regagn(e) misérablement son lit". A la solitude, rendue intolérable par la menace d'une dissolution totale de son être, il répond non par la fuite mais par un appel. Ce n'est pas encore Satan toutefois qu'il invoque.

En faisant pénétrer un témoin dans la chambre, l'imposteur a percé une brèche qu'il ne pourra plus refermer. C'est pourquoi il ne songe plus qu'à fermer son âme à Chevance après lui avoir ouvert sa porte: il s'applique à ne livrer de lui-même qu'une façade trompeuse. Cet effort se traduit, au plan de l'écriture, par la disparition du cadre spatial que rappelle pourtant son équivalent métaphorique, le cercle:

---

145 Ibid., p. 335.

> Dans quel rêve, dans quel cauchemar frénétique s'agite-t-on ainsi pour voir se rétrécir autour de soi l'espace libre, se fermer toutes les issues[146]?
>
> (...) il semblait que rien ne pût dépasser le cercle enchanté. Il était comme un homme qui crie au bord de la mer[147].

Cénabre s'est enfermé dans un double cercle: celui de la grâce, que son recours à Chevance a appelée sur lui, et celui de son orgueil qui l'enclôt dans une "incompréhensible solitude".

Le renégat refuse la chance suprême[148]; il expulse le témoin gênant et se croit libre ensuite de se recomposer une image de lui-même. Mais cette image ne peut se fixer dans la chambre, trop intimement liée à son être profond. Cénabre décide donc de "passer dans la bibliothèque le reste de la nuit[149]". Il espère rétablir ainsi l'équilibre et s'insérer à nouveau dans son rôle d'écrivain: "sa hâte était grande de s'y retrouver devant la feuille de papier blanc,

---

146 Ibid., p. 345. La disparition du cadre physique (qui se limite dans la plupart des autres cas à une métamorphose) coïncide avec la transposition du débat sur le plan surnaturel: "ils s'étreignaient dans le ciel" (p. 348). De même, le curé d'Ambricourt éprouvera au cours de sa lutte contre l'âme de la comtesse l'impression que la pièce est vide (Journal, p. 1161).

147 Ibid., p. 346.

148 Ce refus marque la résurgence du "rêve hideux" et, en même temps, la victoire de la lucidité stérilisante, que ponctue un bref regard dans la glace (p. 349).

149 Ibid., p. 357.

assisté de ses livres chéris". Mais il ne pourra éluder le rire involontaire, surgi des profondeurs de son âme, dont la chambre a été le premier témoin[150]. Une brève description de la pièce traduit métaphoriquement la transformation que vient de subir le prêtre:

> Ce fut alors qu'il se dirigea obliquement vers la porte, et en passant souffla la lampe. Le faux jour livide hésita d'abord, rampa le long des hauts rideaux, puis ainsi qu'une bête sournoise, se couchant sur le sol au pied de la fenêtre froide et blafarde, refusa d'aller plus loin[151].

Avant de franchir le seuil, l'imposteur subit un nouvel assaut du "ricanement convulsif, involontaire, déclenché bizarrement, méconnaissable[152]" - signe tangible de sa dualité. Ce rire éclate à nouveau au moment où surgit, mêlée de pitié, l'image de Chevance[153].

Cénabre refuse de se reconnaître dans ce nouveau miroir et qualifie le phénomène d'"hallucination de l'ouïe".

---

150 Cénabre a subi son premier accès de rire face à Pernichon (donc dans la bibliothèque), mais c'est dans la chambre que le rire révèle toute son ampleur et que Cénabre prend conscience de son étrangeté: "et parfois il riait d'un rire étrange" (p. 357); "entrecoupé du même rire incompréhensible"; "Mais qu'ai-je à rire?" se dit-il tout à coup. Et à cette minute, bien qu'encore obscurément, l'accent de son rire l'étonna" (p. 358).

151 Ibid., p. 358.

152 Ibid., p. 359.

153 Ibid., p. 360. Palliant ici encore l'impuissance de son héros, Bernanos analyse lui-même les causes de la crise en remontant jusqu'à l'enfance de Cénabre (p. 362 à 366).

Il quitte "brusquement la chambre[154]" afin de poursuivre en toute sécurité sa fausse lutte contre lui-même. Mais il n'échappera pas aux forces déchaînées du subconscient. La bibliothèque n'est plus un asile. C'est là en effet que, seul face à la Croix[155] dans le silence et la nuit dont il éprouve la pression intolérable, il assume enfin son rire. La lutte se défait dans la chute irrémédiable ("comme une pierre"). Au cours d'une "scène intolérable", qui glisse lentement "du réel au cauchemar, et du cauchemar à une surnaturelle ignominie[156]", Cénabre a consommé, par rapport au passé, une rupture qui se parfait dans la dissipation de l'avenir:

> Le passé qu'il avait renié, dont il s'était senti sauvé - décidément aboli - le laissait en présence d'un avenir non moins creux, non moins vide, d'un nouveau mensonge à assumer, aussi fastidieux... Libre de quoi[157]?

Au moment même où il se sent expulsé de sa propre durée, enfin libre, Cénabre connaît la chute du désir: "Il ne veut rien[158]". Comme Germaine ou Donissan, il perçoit la nécessité de réintégrer le temps. Pour lui aussi la tentation diabolique revêt le masque de l'ennui; il est pris au piège

---

154 Ibid., p. 366.

155 Ibid., p. 367.

156 Ibid., p. 368.

157 Ibid., p. 370.

158 Ibid., p. 371.

de son propre mensonge. Le seul geste qu'il puisse encore poser est celui qui l'arrachera à cette chute accélérée et verticale en le précipitant vers le point final. Pourtant, ce geste lui-même lui est volé, d'abord par un "miracle" puis par la lucidité. Deux forces antagonistes se disputent son âme pendant qu'il cède à un "hideux déliement de tout l'être[159]". Après un ultime regard dans la glace[160], Cénabre appelle une dernière fois "dans la chambre close la mort ou la démence" avant de rentrer dans sa chambre pour s'enfuir aussitôt[161].

Nous retrouvons Cénabre chez lui après la course démentielle dans les rues de Paris où il a poursuivi un vagabond (nouveau miroir). Cette fois, rien ne permet de reconstituer le décor, et la distinction - si nette dans la première partie - entre la chambre et la bibliothèque s'estompe complètement[162]. Cénabre s'assoit à son bureau et contemple son pistolet, témoin de la crise précédente, mais il se croit devenu invulné-

---

159 Ibid., p. 374.

160 Ibid., p. 376.

161 Ibid., p. 377. Une réflexion du maire de Fenouille donnera dans un autre roman (Monsieur Ouine) la clé d'un tel geste: "Un fou, à mon avis, c'est un homme qui sort de sa maison, ferme la porte derrière lui et jette la clé dans la citerne, vlan!" (p. 1521).

162 Cénabre entre dans son bureau et s'endort sans avoir changé de pièce.

rable - "Il n'était plus dupe du décor, d'aucun décor" - et il défie "la médiocrité du minuscule univers où il avait voulu enfermer sa vie[163]". Néanmoins, il ne rentre pas dans sa chambre; un autre a pris son âme en charge. Tant que le renégat n'aura pas accepté de rentrer en lui-même et de "tout quitter", Chevance demeurera prisonnier de la chambre de Cénabre. Et c'est à Chevance agonisant que l'on doit de voir l'imposteur rentrer à nouveau en lui-même - démarche toute symbolique que l'hallucination du moribond transpose en images concrètes:

> Les pièces étaient nues, absolument nues, retentissantes. Chaque pas y soulevait un peu de poussière, vite retombée. A la dernière, l'abbé Cénabre, s'adossant au mur, se tint longtemps immobile en silence. Puis il dit tout à coup, d'une voix égale et triste: - Si vous le désirez, je vous montrerai la place même où je vous ai jeté à terre, l'autre nuit. Je la connais[164].

A mesure que Chevance reprend conscience, la chambre onirique recouvre peu à peu les dimensions de la chambre funèbre jusqu'à ce que les deux se confondent:

---

163 Ibid., p. 481.

164 Ibid., p. 518.

> De la silhouette noire, il ne voyait plus qu'une ombre vague et décroissante, à peine distincte de la pâle lumière qui allait s'élargissant au mur. Puis cette ombre même se dédoubla, et il referma un instant les yeux pour ne pas suivre son cheminement bizarre à travers la pièce où s'éveillait peu à peu le murmure de la vie.
> (...)
> La chambre tout entière venait d'émerger d'une brume bleue, pareille à une eau impalpable, aérienne, dont le regard atténué du moribond recueillit toute la fraîcheur avant de se poser, à regret, sur les choses familières, et il retourna aussitôt, avec une plainte déchirante, vers le gouffre limpide de la fenêtre grande ouverte[165].

De moins en moins capable de vivre avec lui-même, Cénabre a quitté définitivement le décor auquel s'attachait le souvenir harcelant de sa crise, c'est-à-dire de la scène où, humiliant Chevance, il s'était humilié lui-même. Il a pourtant accepté de sortir de son refuge solitaire - "une bicoque aux tuiles vernies, cachées dans les palmes, à l'entrée d'un hameau de six feux[166]" - afin de se rendre au château des Clergerie où, d'ailleurs, il s'enfermera à nouveau dans une chambre. Néanmoins, le lecteur ne l'accompagne jamais dans ce lieu, sauf à la toute fin du roman. Cénabre ayant déserté sa propre conscience, sa vie intérieure est aussi vide, immobile et ténébreuse que la chambre symbolique entrevue par Chevance. Il se croit invulnérable, sûr de sa solitude et de

---

165 Ibid., p. 522 et 523.

166 Ibid., p. 634.

son silence, mais il ne pourra soutenir jusqu'au bout le défi du néant. Reprenant en sens inverse la démarche qui l'avait perdu lors de la mémorable nuit, Cénabre pénètre dans la chambre de Chantal[167]. Lorsque celle-ci ouvre la fenêtre toute grande, la partie est jouée: le destin de l'un et de l'autre est déjà scellé. Ils peuvent rentrer dans le temps des hommes[168].

Cénabre cherchera une fois encore le refuge de la solitude[169]. Sa chambre semble alors vivre d'une vie autonome sur laquelle il n'a aucun contrôle et qui exerce sur lui une étrange fascination:

> Un moment il réussit à s'éloigner de la fenêtre, se jeta sur son lit, ferma les yeux. Mais la tête au creux de l'oreiller, ruisselant de sueur, il n'y put tenir, et revint s'accouder à la barre d'appui, en frissonnant[170].

---

167 La chambre de Chantal en extase se superpose à celle de Chevance agonisant (voir Joie, p. 678-79). Cénabre lui-même confirme d'ailleurs cette identité des lieux: "Chevance..., bégaya-t-il, eh! oui, Chevance... Je l'ai vu... je l'ai vu... Il montrait le sol de sa main grande ouverte, il semblait caresser de la paume, avec lenteur, une vision trop fragile, déjà prête à s'effacer" (p. 701).

168 Ibid., p. 704. Une défaillance de la jeune fille oblige néanmoins Cénabre à la ramener sur son lit - ce même lit qui tout à l'heure était "vide" et que l'extase de Chantal confondait avec le lit d'agonie de Chevance. Ce geste symbolique, que parfait la jeune fille en baisant la main de l'imposteur, préfigure l'acte final.

169 Ibid., p. 711.

170 Ibid., p. 713-14.

Il a beau fermer la fenêtre pour "jouir du sentiment retrouvé de sa solitude", il n'est plus seul. Un choc subit le pousse encore à chercher la délivrance du dehors: "Il courut à la fenêtre, l'ouvrit de nouveau, plongea son regard dans la nuit. A peine résista-t-il à la tentation de s'y jeter[171]". Mais la force qui le domine émane d'un autre lieu: "le coup avait été porté du dehors".

> Car il avait beau promener son regard sur les humbles témoins de sa singulière aventure, la cretonne fleurie des murailles, le lit massif, il n'y découvrait aucun des fantômes dont il eût souhaité la présence[172].

Pour échapper à cette dépossession totale, il s'engage dans le jardin et tourne le dos à la maison. Un événement inattendu le ramènera de force à ce qu'il avait fui: la chambre de Chantal, source de la lumière mystérieuse dont il est rempli:

> (...) la porte ouverte de nouveau, la lumière vint frapper ce visage pétrifié par une anxiété plus qu'humaine (...)
>
> Le prêtre restait debout, sous la lumière dure. Aucune sagesse humaine, ni même le génie de la compassion, n'eût rien trouvé à lire sur les traits immobiles qu'une volonté prodigieuse, à l'agonie, sculptait du dedans, marquait du signe de l'éternel. Une minute, une longue minute, la balance oscilla entre la morte toujours vivante, et ce vivant déjà mort[173].

---

171 Ibid., p. 715.

172 Ibid., p. 716.

173 Ibid., p. 722-23.

Chevance

L'agonie de Chevance ne s'insère pas exactement dans le schéma décrit plus haut. Les étapes que traverse le vieux prêtre avant de mourir présentent néanmoins de nombreuses analogies avec celles qui marquent la chute dans le vide des autres héros bernanosiens. En outre, la quatrième partie de L'Imposture sert de charnière entre ce roman et La Joie, entre la crise démoniaque de Cénabre et l'extase mystique de Chantal.

Chevance agonise dans un "hideux garni" où il s'est temporairement installé[174]. Mais sa réclusion volontaire ne répond pas au besoin de voir clair en soi, il a dépassé le stade de l'introspection. Il veut seulement "consommer en secret" sa misère physique. Il s'agit donc d'une "solitude héroïque" commandée par l'amour et par le désir de se prodiguer à nouveau dans un avenir imminent. Solitude nécessaire aussi en ce qu'elle introduit le vieux prêtre au désespoir; celui-ci mesure son impuissance à vaincre "l'indifférence stupide" du pécheur. Il a en effet maintenu un lien dérisoire avec le

---

174 Imp., p. 493. Ce détail est révélateur et bien accordé à la personnalité du vieux prêtre qui ne possède plus rien et dont l'âme est ouverte à tous.

monde: Mme de la Follette, "hideuse compagne" de son agonie, apparaît comme un rappel du mensonge et de l'imposture de Cénabre[175].

Avant de sombrer dans le coma, Chevance a interrogé le miroir pour découvrir et accepter en même temps le spectacle de sa propre misère[176]. Il ne connaît pas la tentation de la haine de soi que symbolise habituellement le miroir. Aucun intervalle ne sépare l'instant où il se voit et celui où il s'accepte: "(il) aperçut son propre visage dans la glace, et sourit[177]". L'angoisse du vieux prêtre naîtra de son impuissance à rejoindre Cénabre, auquel il se sait lié pour l'éternité: "L'évidence de leur commune solitude l'écrasait[178]". Le récit de son hallucination reproduit toute-

---

175 Au besoin d'une "présence amie", celle de Chantal, répond ironiquement celle de la "hideuse compagne". Chantal connaît la même déception avant de tomber en Dieu: le lit de Chevance lui apparaît, mais vide. Elle aussi doit se heurter à la solitude absolue et supporter la médiocrité des hommes. Le parallélisme entre les deux expériences mystiques est d'autant plus frappant que Bernanos emploie les mêmes termes pour les décrire: "il tentait de forcer son indifférence stupide, prodiguant dans cette folle entreprise, jetant à pleines mains les puissances sacrées de son être, sa flamme insigne, tout le génie de sa charité. Ainsi achevait-il de se vider de son sang mystique" (Imp., p. 494), et: "parmi ces visages hostiles ou clos, elle donnait, elle prodiguait, elle jetait à pleines mains, ainsi qu'une chose de rien, son espérance sublime. Et tel était alors le bienheureux épuisement de sa charité, sa suave détresse, qu'elle courait se réfugier dans sa chambre (...) elle tombait en Dieu" (Joie, p. 568).

176 Imp., p. 488 et 505.

177 Ibid., p. 505.

178 Ibid., p. 517.

fois les mouvements que nous avons déjà reconnus dans la crise de Germaine, de Donissan et de Cénabre: appel du silence et de la nuit contre le désordre et le bruit intérieurs; remontée de souvenirs anciens; quête angoissée et impuissante; silence, écoulement de la vie; découverte d'une évidence enfin[179], qui abolit le passé sans entamer le présent.

> Il restait le présent - mais libre, intact, aussi frais et neuf que s'il n'eût jamais reposé jadis dans le trouble et douteux avenir - et ce présent, c'était en somme le seul Cénabre[180].

Et ce présent même se confond avec les ténèbres[181].

Prisonnier avec Cénabre de la chambre noire et nue, Chevance sait que leur commune aventure doit se dénouer hors de cet espace clos: "sortons d'ici. Allons ailleurs, n'importe où, que vous puissiez au moins me voir mourir". Mais la "silhouette noire" de Cénabre s'estompe, abandonnant Chevance à son impuissance. Peu à peu la pièce surgit des ténèbres, éclairée par "le gouffre limpide de la grande fenêtre ouverte[182]" dont Chevance se détourne pourtant. Mais en se tournant à nouveau vers la lumière, il rencontre le regard ami de Chantal; il s'y accroche comme tout à l'heure au souvenir de Cénabre,

---

179 Ibid., p. 514: "Il allait chez l'abbé Cénabre", souligné dans le texte.

180 Ibid., p. 517.

181 Ibid., p. 520.

182 Ibid., p. 523.

"ainsi qu'au seul point fixe dans l'universel écoulement[183]", entre le jour et la nuit. La situation est doublement renversée: Chevance s'est substitué à Cénabre et c'est lui maintenant qui se trouve prisonnier du cercle de ténèbres alors que Chantal lui demande, comme lui-même naguère à Cénabre, de la bénir. Chantal se substitue également à l'imposteur: elle voit mourir le saint qui aurait voulu lui épargner cette épreuve, utile au seul Cénabre: "Il ne vous est pas bon de me regarder mourir (...) Allez-vous-en[184]!". Par ce double échange, la jeune fille se charge à la fois du désespoir de Cénabre et de la mission de Chevance. Il faudra que Cénabre voie mourir Chantal pour que l'équilibre soit rétabli.

Chantal de Clergerie

Pour Chantal, l'acte de se "réfugier dans sa chambre" est un fait coutumier, il se produit chaque fois que le sentiment de son impuissance se confond en elle avec le "bienheureux épuisement de sa charité[185]". Par le silence et la con-

---

183 Ibid., loc. cit.

184 Ibid., p. 528.

185 Joie, p. 568. L'emploi de l'imparfait - "elle courait se réfugier..." - souligne le caractère habituel de ce geste. Chantal se distingue par là de Chevance, dont la réclusion est exceptionnelle, ainsi que des autres personnages, qui s'enferment à des moments de crise.

templation mystique, la jeune fille prend sur elle la médiocrité des siens et la rachète:

> (...) n'osant quitter des yeux son crucifix, elle croyait glisser lentement, puis tomber tout à coup dans le sommeil... Seulement elle tombait en Dieu[186].

Trop simple pour s'interroger sur la nature de ce "sommeil", elle doit pourtant surmonter le désespoir afin d'accomplir sa mission. C'est pourquoi elle subira l'effraction d'un regard curieux avant d'affronter, dans la glace, une image inconnue d'elle-même. Après l'intrusion de Fiodor dans sa chambre, le doute s'insinue en elle. Elle connaît la tentation du dédoublement, l'impression de cauchemar et la peur de la folie familières aux héros bernanosiens enfermés dans la chambre et confrontés au miroir:

> (...) elle avait vu dans la glace ses yeux immenses, obscurs, méconnaissables. Ses yeux? N'était-ce pas plutôt un autre regard, qu'elle connaissait trop, (...) la fixité ténébreuse, où flotte un rêve informe (...), un cadavre de rêve, un rêve décomposé? (...) Mais oui! c'était les yeux de sa grand-mère, de Mama, ses yeux mêmes! (...) elle ne fut sensible qu'à l'accablante, l'énorme vraisemblance d'un cauchemar dont elle voyait encore dans la glace le signe tragique[187].

Le miroir lui découvre une image d'elle-même qui l'identifie à l'imposture et à la démence des siens, et qui s'oppose en

---

186 Ibid., loc. cit.

187 Ibid., p. 570. Cet épisode correspond à la remontée du passé en elle, mais ce passé n'est pas le sien bien qu'elle en demeure solidaire.

apparence à la tentation du "sacrifice total, ô chimère!" éprouvée auprès de Chevance[188]. Comme le vieux prêtre, mais après un moment d'angoisse nécessaire, elle accepte la honte et le doute:

> (...) la pauvre enfant crut comprendre qu'elle était perdue, si elle ne rompait aussitôt le cercle enchanté. Elle s'approcha plus près de la glace, (...) sourit à son image livide[189].

En sortant de la chambre, elle s'engage à puiser sa joie à même une "tristesse pleine d'amour". Elle descend l'escalier, affirmant ainsi son désir de rentrer dans le monde, source de lumière et de ténèbres:

> (...) elle ne souhaitait que reprendre sa tâche quotidienne (...) Mais tandis qu'elle descendait vers les lumières et les voix, l'idée de la solitude où elle allait s'enfoncer malgré elle, où sans doute elle devrait mourir, lui revint avec une telle force qu'elle s'arrêta naïvement, comme si son misérable destin eût dépendu de ce pas[190].

Ce mouvement n'exprime donc pas le passage de l'intériorité à l'extériorité. La décision de "fuir vers les lumières et les voix" suppose au contraire un engagement total et la pleine acceptation de soi. Aussi est-ce dans un espace ouvert[191] que

---

188 Ibid., p. 571.

189 Ibid., p. 572.

190 Ibid., p. 574.

191 Le fait que Chantal subisse dans un espace ouvert la crise habituellement réservée à un espace clos me paraît significatif: Chantal n'a pas besoin de rentrer en elle-même; sa mission est de transformer en plénitude la vie creuse des pécheurs qui ont déserté leur âme.

Chantal connaîtra les étapes successives que traversent les héros enfermés dans leur chambre: claustration[192]; surgissement du passé[193]; silence équivoque et chute du désir[194]; lutte violente et sensation de paix[195]; et enfin, après une dernière tentation devant le miroir ténébreux[196], la victoire finale[197].

Une seconde confrontation avec le monde - le mensonge, l'égoïsme et la médiocrité que Mama et La Pérouse symbolisent -

---

192 Ibid., p. 604: "Elle osait à peine (...) fixer son regard sur les lignes nettes et dures des collines, qu'elle craignait tout à coup de voir se refermer sur elle".

193 Ibid., p. 609. C'est Mama qui joue ici le rôle du miroir, "minuscule silhouette noire, au centre du paysage hostile, comme au centre de sa propre tentation": "elle eût cru toucher, sentir (...) l'humble et tragique secret, englouti depuis tant d'années, remonté tout à coup à la surface des ténèbres".

194 Ibid., p. 610-11: "elle ne sentait à présent ni colère ni dégoût. Il semblait plutôt qu'un surnaturel silence se fût fait tout à coup dans son coeur (...) Mais elle ne désirait rien".

195 Ibid., p. 613: "La violence même de son trouble lui donnait l'illusion d'un calme intérieur absolu, d'une paix profonde, surnaturelle".

196 Ibid., p. 614: "(elle) s'emporta contre les rêves ténébreux qu'elle sentait monter, un par un, du fond de sa conscience, ainsi que des bulles de boue"; et p. 614-15: "car elle n'arrivait pas encore à détacher ses yeux de la tête ennemie" où elle lit "l'histoire même de sa race"; elle s'y reconnaît: "En un éclair, elle revoit sa propre image".

197 Ibid., p. 616: "L'atroce soleil brûlait sa nuque et ses mains, (...) mais elle sentait qu'aucun soleil au monde ne pourrait désormais tarir sa joie".

ramènera Chantal épuisée au seuil de sa chambre[198]. La lassitude et la tentation de "capituler" poussent la jeune fille vers son refuge habituel. Partagée entre la "crainte", le "dégoût" et le désir de "disparaître" dans le silence, elle pressent la "chute inévitable"[199].

> Elle chiffonnait du bout des doigts le rideau de tulle, elle voyait grandir son pâle visage dans la vitre. "Que suis-je venue chercher ici? Voilà maintenant que j'ai l'air d'un rat pris au piège, je mords les barreaux de ma cage, c'est honteux[200]!

Son hésitation sur le seuil marque le terme de sa lutte contre l'inéluctable, après quoi elle se laissera entraîner dans une aventure qui la dépasse:

> Elle alla d'un trait jusqu'à la porte, l'ouvrit, recula, revint encore, resta tremblante sur le seuil, un long moment... (...) elle referma la porte doucement, minutieusement, et rentra vaincue dans la chambre[201].

Chantal a déjà surmonté - à l'extérieur - l'épreuve du dédoublement et la tentation de la fuite. Les étapes se précipitent donc dès qu'elle referme la porte sur le monde: "la nuit, le vide, la chute, ce glissement rapide et doux[202]". Une première vision "monte des ténèbres" aussitôt; Chantal

---

198 Cette scène capitale s'ouvre sur le souvenir de Chevance (p. 675).

199 Ibid., p. 676.

200 Ibid., p. 677.

201 Ibid., loc. cit.

202 Ibid., p. 678.

voit le lit vide de Chevance: un "minuscule navire, encore mollement secoué sur son ancre à la surface de la nuit", qui semblait tout à l'heure "balancé d'une houle invisible"[203]. Symbole polyvalent, le lit associe l'extase de Chantal et l'agonie de son vieux maître; il préfigure aussi la mort prochaine de la jeune fille. Celle-ci se sent d'ailleurs embarquée sur ce "minuscule navire"; elle perçoit, comme "venus d'une autre rive, à travers une immense étendue d'eau murmurante", les bruits familiers de son univers quotidien, dont elle se sait coupée à jamais. Elle subit alors la tentation suprême:

> Alors le "trop tard", les deux mots inconsolés où tient tout le malheur de notre espèce, vint aux lèvres de Mlle de Clergerie (...) "J'aurais pu, j'aurais dû..."[204]

Un dernier effort pour s'accrocher au monde et l'idée de la "solitude sans recours, éternelle" où elle abandonne les siens rompent le dernier lien qui la retenait dans sa chute. Elle "coule à pic".

> Elle leva vers le Christ pendu au mur un regard avide, (...) elle glissa sur les genoux, se jeta dans la prière (...) comme on tombe, comme on meurt[205].

Au fond de cette "eau profonde" refermée sur elle, Chantal découvre la "lumière" où se dissolvent les limites de son être:

---

203 Ibid., p. 679 et 678.

204 Ibid., p. 680.

205 Ibid., p. 681.

> "S'Il voulait, je pourrais mourir". (...) la certitude surhumaine d'un anéantissement si profond qu'elle ne pouvait non plus vivre que mourir (...) Et dans la même minute, le Silence qu'elle appelait roula sur elle, la recouvrit[206].

Elle épouse la souffrance du Dieu trahi. En même temps, le "gibet colossal" qui veille aux portes de l'enfer se métamorphose en un olivier qui, peu à peu, reprend vie et se confond avec la silhouette de Cénabre.

> Puis elle vit frémir la pointe extrême des branches, et la vibration s'en transmit de feuille en feuille jusqu'à ce que la tête monstrueuse, déchirant lentement sa carapace de mousse et d'écorce, se mît à tourner sur elle-même, avec une gravité hideuse... (...) Elle mesura des yeux, une dernière fois, l'obstacle, et marcha dessus[207].

L'entretien de Chantal et de Cénabre reproduit celui que l'imposteur avait eu avec Chevance. Le prêtre renégat libère Chantal en lui faisant prendre conscience de son vide et de sa solitude et en la chargeant "miraculeusement" de son propre secret. Elle peut se tourner de nouveau vers le monde: "Elle gagna lentement la fenêtre, l'ouvrit toute grande[208]". Ils sortent de la chambre, mais l'échange surnaturel ne sera consommé qu'au moment où Cénabre y ramènera Chantal évanouie et l'étendra sur son lit[209].

---

206 Ibid., p. 682.

207 Ibid., p. 686.

208 Ibid., p. 704.

209 Voir note 170.

Ouine et Steeny

Dans Un Crime et Un Mauvais rêve[210], le motif du meurtre au château éclipse celui de la chambre, qui resurgit ensuite dans Monsieur Ouine[211]. Le motif est lié, dans Monsieur Ouine comme dans les trois premiers romans, au thème de la mort et de l'aventure intérieure; il se charge cependant d'une complexité et d'une ambivalence nouvelles.

La chambre de Ouine sert de cadre à deux aventures antinomiques et complémentaires: l'initiation de l'enfant à la mort et la fausse mort du vieillard. Certes, Ouine s'identifie à sa chambre et la description qu'en fait le romancier constitue la meilleure approche du caractère de son hôte énig-

---

210 Dans ces deux romans, la chambre est le lieu du suicide ou du meurtre et non pas de l'aventure intérieure. Il est significatif que le roman intitulé "Un Mauvais rêve" soit précisément le seul (avec Un Crime) où Bernanos n'ait pas recours au symbolisme de la chambre. C'est aussi dans ces romans que le motif du meurtre au château se précise pour la première fois. N'est-ce pas le signe que le "mauvais rêve" s'incarne dans le "meurtre au château" alors que son exorcisme s'effectue dans la chambre? Celle-ci n'est donc pas le lieu de l'ennui, mais celui de l'éclatement de l'ennui, de sa dissolution dans l'être ou le néant.

211 La chambre occupe 49 des 213 pages du roman (23%). Le récit s'ouvre sur le départ de Steeny vers le château et sur sa première rencontre avec Ouine, dans la chambre de celui-ci (p. 1361 à 1375); il se referme sur le dernier dialogue des deux protagonistes dans la même chambre (p. 1527 à 1531 et 1540 à 1562). Entre ces deux moments, une courte scène a ramené l'enfant dans la chambre vide de son maître (p. 1417 à 1425).

matique[212]. "C'est dans sa petite chambre de Néréis qu'il faut le voir - tu dirais une chambre de bonne - avec ses quatre murs nus[213]", confie Steeny à Guillaume.

La description de cette "chambre de bonne" d'une banalité et d'une grossièreté voulues ouvre - procédé rare chez Bernanos - le chapitre consacré à la rencontre de l'enfant et du vieillard:

> La chambre de M. Ouine est tapissée de papier rose un peu fané, mais propre, et il a lui-même blanchi le plafond à la chaux. Malheureusement la crasse séculaire reparaît sous les badigeons, y dessine des caps, des golfes, des îles, toute une géographie mystérieuse. L'étroite fenêtre ne laisse passer qu'une lumière pauvre, encore assombrie par les sapins proches, trois arbres demi-morts, à la cime noire et dont l'épaisse membrure craque sans cesse[214].

Tout y rappelle la présence discrète et enveloppante de la mort. Et cette mort est à l'image de M. Ouine lui-même: un état intermédiaire entre l'être et le néant, ni lumière ni ténèbres. Le rêve entaché de dégoût que cultive Ouine absorbe et défait tous les mouvements de l'âme, l'élan comme la peur, l'amour comme la haine. Et bien que celui-ci compare sa cham-

---

212 Le jeu des images renforce cette identification: Ouine compare sa chambre à un "petit navire" (p. 1362) et il en aime le dénuement favorable au rêve; au moment de mourir, il confiera à Steeny qu'il "s'ouvre au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer" (p. 1537).

213 Ouine, p. 1386.

214 Ibid., p. 1361-62.

bre à "un petit navire battu par la mer", la mort elle-même perd ici son caractère d'aventure tragique et vertigineuse. Elle s'identifie à la disponibilité passive - un "demi-sommeil riche en rêves" - et à l'aptitude à se "laisser remplir par l'heure qui passe[215]". Le passé et l'avenir se confondent dans un présent humide et visqueux: "comme ces gelées vivantes, au fond de la mer, je flotte et j'absorbe", confie Ouine à Steeny. Le vieil homme échappe au temps comme à l'espace; on peut l'imaginer partout, dans n'importe quelle conjoncture[216], mais il n'existe réellement que dans la petite chambre façonnée à son image où il a effacé, au prix d'efforts obstinés, les traces du passé:

---

215 Ibid., p. 1368.

216 Ibid., p. 1384.

> Oui, des jours et des jours, cette chambre que vous voyez là, si niaise avec son lit de bonne, sa cuvette et son pot, a été comme un petit navire battu par la mer. C'est moi qui ai voulu son dénuement, sa pauvreté grossière si favorable à un demi-sommeil riche en rêves. Que de fois ai-je dû frotter, cirer, polir les carreaux rouges avant que se dissipât cette odeur de moisissure et d'eau morte (...) J'ai dû curer les joints, pavé par pavé, les imbiber de chlore comme autant de petites plaies (...) la boue ainsi mordue par l'acide, la boue d'un siècle ou deux, tirée de sa longue sécheresse, n'en finissait pas de sortir petit à petit sous mes doigts, d'y éclater en grosses bulles grises. Je me couchais exténué, avec encore dans l'oreille ce claquement mou, horrible. Le passé est diablement tenace, mon garçon[217].

La chambre ne saurait donc représenter pour Ouine un lieu de rupture ou de découverte de soi; elle favorise seulement la contemplation de la mort dans la vacuité de la conscience. "Si ma modeste petite chambre, dans sa nudité, vous paraît si douce, c'est justement qu'elle (la mort) y est présente[218]", confie-t-il à son jeune disciple. Car Ouine se voudrait le maître et l'amant de la mort dans l'espoir d'échapper à la rupture comme au pourrissement. Néanmoins il ne

---

217 Ibid., p. 1362-63. L'image des "bulles de boue" est généralement associée au surgissement du passé à la surface de la conscience. Mais il s'agit ici d'un passé auquel le personnage se sent complètement étranger: ce n'est pas le sien ni celui de sa race. Ouine n'en est cependant pas le maître: la première description de la chambre, faite par le regard plus objectif de Steeny, corrige la sienne: "la crasse séculaire y reparaît sous les badigeons" et forme une "géographie mystérieuse" de caps, de golfes et d'îles. La chambre représente donc le navire pour Ouine et la mer pour Steeny.

218 Ibid., p. 1365.

peut se soustraire à son action corrosive: le châtelain Anthelme se décompose littéralement sous ses pieds dans une chambre homologue de la sienne[219]. La contemplation néantisante de Ouine - cause du pourrissement d'Anthelme - se retourne contre lui-même. La gangrène diabétique de l'un semble une excroissance de la tuberculose pulmonaire de l'autre. Quant à la rupture, c'est Steeny qui en fera d'abord l'expérience. En pénétrant dans la chambre de Ouine, il coupe les liens qui le rattachaient au passé: "C'est dans cette chambre de bonne qu'il a senti se briser sa vie[220]".

Steeny a rompu le "cercle sans cesse élargi" de sa propre vie quotidienne[221], mais son passage dans la chambre de Ouine provoque une autre rupture: le vieil homme sent s'ébranler l'équilibre précaire dans lequel il s'était installé:

---

219 Chez Ouine, ce n'est pas le corps mais le souffle vital qui se corrompt et se liquéfie. La chambre d'Anthelme se superpose à celle de Ouine: après sa première nuit dans la chambre de son maître, Steeny passera par celle du châtelain agonisant, et c'est d'abord à la chambre vide d'Anthelme que Jambe-de-Laine le ramènera avant de lui ouvrir celle de Ouine, également vide. En outre, la chambre d'Anthelme - apparentée à celle de Ouine par l'emprise de la crasse séculaire dont l'eau "ne ferait que gonfler la semence" (p. 1418) - s'identifie à celle de Steeny lui-même, "parfaitement inoffensive, banale même" (loc. cit.).

220 Ibid., p. 1420.

221 Ibid., p. 1419.

> Il a fallu cette conjoncture imprévisible, l'extravagance d'une maniaque pour que nous nous rencontrions face à face, ici même, où je n'aurais jamais espéré de vous voir, dans cette chambre que vous n'oublierez plus[222].

La confrontation du vieillard et de l'enfant dans la chambre obscure équivaut, pour l'un et l'autre, à la découverte de soi dans le miroir: pour Ouine, en qui la présence de Steeny suscite le regret stérile de l'enfance, et pour Steeny, qui croit reconnaître en Ouine le maître attendu[223]. Mais l'enfant ne découvrira que plus tard la parenté secrète qui existe entre une part ignorée de lui-même et le maître qu'il s'est donné, et ce sera encore dans la chambre de celui-ci, vide cette fois, que Jambe-de-Laine[224] lui présentera une photo de Ouine enfant:

> L'image est si fripée, si jaunie, qu'on y distingue à peine un collégien court de manches, court de culottes et déjà trop gras. Que diable Philippe peut-il avoir de commun avec ce ridicule garçon? Le regard sans doute... (...) Mes yeux! pense-t-il, juste mes yeux[225]!

---

222 Ibid., p. 1370.

223 Ibid., p. 1369.

224 Jambe-de-Laine joue un rôle de catalyseur: elle amène Steeny à Ouine; on l'entend pleurer derrière la porte au cours du premier entretien des deux amis; elle est là quand Anthelme dévoile à l'enfant le secret de la disparition de son père; c'est elle enfin qui révèle à Steeny sa ressemblance avec Ouine.

225 Ibid., p. 1422.

Double jeu de miroir, puisque Ouine avait déjà perçu cette ressemblance:

> La première fois qu'il vous a rencontré, voici longtemps - des années peut-être... (les années passent vite ici) (...) "Je viens de me revoir moi-même, dit-il, comme un mort regarde dans le passé... Le petit garçon que j'étais, je l'ai vu, j'aurais pu le toucher, l'entendre..." (...) depuis ce jour-là nous ne l'avons jamais vu rire[226].

Aussi la première rencontre de Steeny et de Ouine ne peut-elle, ni pour l'un ni pour l'autre, se conformer au schéma habituel de la découverte de soi dans la solitude. Ils ne s'affrontent pas encore d'égal à égal. Ouine a depuis longtemps subi le choc du miroir, il est le prisonnier volontaire de son néant. Pour sa part, Steeny ne s'est pas encore reconnu en Ouine[227], il vient à peine de sortir du cercle de solitude qu'il associe à l'enfance et à la maison "maternelle". Paradoxalement, c'est lui qui subit l'ascendant de Ouine alors

---

226 Ibid., p. 1422-23. La dernière remarque de Jambe-de-Laine éclaire d'un jour nouveau le rire qui émane de Ouine lorsqu'il meurt.

227 "Le temps d'un éclair" pourtant, Steeny pressent son identité avec celui en qui il découvre le "compagnon prédestiné de sa vie"; "il croit sentir sa propre poitrine se creuser du même feu sournois qui dévore celle-ci sous la pauvre vareuse de laine". Cette révélation s'accompagne d'un "sanglot dérisoire" vite réprimé par la volonté d'affronter le "défi porté par cette maison même et ses puissances secrètes, servantes diligentes de la plus secrète de toutes, la Mort" (p. 1363).

que celui-ci soupire: "Plût à Dieu que je fusse seulement votre égal[228]!".

Pour l'instant, leurs positions demeurent irréductibles: Steeny rêve de suivre son maître au bout du monde, et celui-ci sait qu'il "n'y a pas de bout du monde (...) mais (que) chacun de nous peut aller jusqu'au bout de soi-même[229]". Le vieillard est fixé dans une "immobilité effrayante" qu'actualise et amplifie la parole qu'il vient de prononcer, comme si elle "l'avait lui-même cloué sur place": l'immobilité de celui qui, au terme de sa chute, est pris de vertige face à la liberté encore intacte d'autrui. L'adolescent lui-même éprouve la menace de la fixité, il se fige dans l'attente d'une révélation imminente et inéluctable:

---

228 Ibid., p. 1363. Toute cette scène sert également de miroir à l'expérience primordiale de Ouine, dont elle est la réplique inverse: l'enfant Ouine, dans un décor qui n'est pas sans rappeler la petite chambre de Wambescourt, avait été initié au vice et au dégoût de soi par un vieux professeur: "L'autre - un gros paysan narquois (...) - caresse doucement sa joue, lui fait signe de le suivre, le pousse hors de l'étude dans l'escalier noir, frais comme une cave, jusqu'à sa chambre, où il l'assoit sur ses genoux, paternellement... Nulle autre lumière que le pâle reflet dans les vitres du bec de gaz qui brûle nuit et jour sous le préau. Les livres épars font de grandes piles contre le mur, et, derrière un rideau de serge rouge, on voit le lit défait, la table de bois blanc, la cuvette pleine d'une eau grise" (p. 1473).

229 Ibid., p. 1371.

> Il a tourné la tête d'instinct vers la fenêtre, le jour. Peine perdue. Le regard triste qu'il sent peser sur lui l'écarte déjà peu à peu, comme d'une pression mystérieuse, le ramène au lit dont le drap blême s'efface dans l'ombre[230].

Son aventure intérieure s'amorce par une chute dans le silence: "A quelle profondeur descendrait-il, vers quel abîme de paix[231]?". La première rupture avec l'enfance haïe débouche paradoxalement sur le monde du rêve ambigu "de la paresse et du songe qui avait jadis englouti le faible aïeul[232]". Steeny croit tourner le dos au passé; il renoue en fait avec un passé plus ancien et plus néfaste, celui de l'aïeul mort d'ennui. S'il se sent désormais capable de "vivre entre tant de fantômes", c'est que Ouine a fait dévier son élan vers l'avenir en lui dévoilant les prestiges du rêve immobile. Steeny s'endort, il est vrai, en pensant à "sa Route, (...) la route ouverte infinie, gueule béante...", mais il est dans le lit de Ouine - signe qu'il a épousé la route de celui-ci[233].

L'enfant se sent désormais lié à son maître par un sentiment obscur, "surgi du fond le plus obscur, la part demi-morte et croupissante de l'âme, où veille une pitié difforme, élémentaire, aussi vorace que la haine". Or ce sentiment, il

---

230 Ibid., p. 1363.

231 Ibid., p. 1365.

232 Ibid., p. 1366.

233 Ibid., p. 1375.

l'éprouve comme la "joie déchirante" d'une victoire sur le dégoût: "Il prend la grosse main molle, la presse doucement sur sa poitrine, puis sur ses lèvres, et il éclate en sanglots[234]". Si une volonté extérieure a introduit Steeny dans la chambre, il choisit lui-même d'y demeurer - "Je ne rentrerai pas ce soir[235]" - et de coucher dans le lit de son nouveau maître: "Je ne suis pas libre, hurla Philippe. Je-ne-veux-pas l'être[236]". En abdiquant sa liberté, l'enfant accepte de vivre une aventure où il s'est d'abord laissé passivement entraîner. Son premier passage dans la chambre lui a permis de franchir le pas qui sépare l'attente de l'avenir, mais il a pressenti en même temps le caractère dérisoire de toute affirmation de soi:

---

234 Ibid., p. 1370. Cette pitié empoisonnée à la source par l'expérience du dégoût, M. Ouine avait souhaité à l'adolescent de ne jamais la connaître (p. 1362) et c'est précisément grâce à lui que Steeny l'éprouve maintenant. C'est pourquoi le geste de celui-ci provoque en Ouine une surprise lentement épuisée, "terreur ou joie".

235 Ibid., p. 1365.

236 Ibid., p. 1372, souligné dans le texte. Dans le brouillon, Bernanos avait ajouté quelques phrases explicitant la nature de la force qui retient l'enfant auprès de Ouine: "le bonheur de se jeter dans l'absurde"; "tomber n'importe où (...) plutôt qu'en Dieu". "Tomber en Dieu, ce doit être une terrible aventure" (Oeuvres, notes et variantes, p. 1886).

> Chaque chose à sa place dans la merveilleuse aventure et le lieu même est celui qu'il eût choisi, la minuscule petite chambre, si parfaitement semblable à une chambre de bonne avec son lit de fer, sa lumière avare, l'ombre du sapin sur le mur. C'est dans cette chambre de bonne qu'il a senti se briser sa vie, ou ce qu'il appelait naïvement de ce nom - car il sait désormais que le passé n'était que l'abri provisoire, pareil à la coquille de l'oeuf, où mûrissait sa joie. (...) Et le temps d'un éclair, Philippe entrevoit qu'il (Ouine) correspond d'une manière merveilleuse à ce qu'il connaît le moins en lui-même, une part de lui-même si secrète qu'il ne saurait dire encore si elle est force ou faiblesse, principe de vie ou principe de mort. Du moins sent-il confusément qu'elle le distingue des autres hommes, qu'elle fait de lui un solitaire. Et justement M. Ouine est le premier qui soit entré dans cette solitude sans la briser[237].

L'adolescent est prêt à franchir les étapes[238] qui lui permettront d'affronter son maître "d'égal à égal". A la fin du roman, Steeny retrouve le vieil homme dans la chambre obscure où celui-ci est retourné après avoir manqué "sa dernière chance" de rompre "le cercle enchanté, rétréci chaque jour"[239], au centre duquel il tombe maintenant pour toujours.

---

237 Ibid., p. 1420. La phrase que je souligne rappelle la réflexion de Steeny à Ouine: "Comme la vie est belle et profonde! Jamais la mort ne m'a fait moins peur que ce soir" (p. 1365).

238 Les deux rencontres de Steeny et de Ouine ouvrent et ferment le roman. Entre les deux, l'enfant a appris la vérité sur son père, dit adieu à son âme, découvert sa ressemblance avec Ouine, compris sa solitude, affronté Miss ("un frère") et assumé son identité avec son père. Maintenant, il devient une sorte de double de Ouine.

239 Ibid., p. 1470.

> Je suis tombé en elle (son âme), jeune homme, de la manière dont les élus tombent en Dieu. (...) De n'importe quelle autre geôle, je pourrais m'échapper, ne fût-ce que par le désir. (...) Je rentre en moi-même pour toujours, mon enfant[240].

C'est cette chute qu'analyse l'ultime entretien des deux amis, unis maintenant dans l'égalité d'une même solitude. Dans le silence funèbre de la petite chambre, Steeny règle d'abord son souffle sur celui de son maître et se demande si "leurs deux coeurs aussi" ne sont pas accordés au même rythme[241]. Quelques moments plus tard, sa voix se confond avec celle de Ouine:

> Et malgré lui, peu à peu, il sentait sa propre voix s'accorder à celle de son maître, si étroitement que l'une et l'autre ne semblaient plus en faire qu'une. Ils parlaient ainsi, dans l'ombre, d'égal à égal, ainsi que deux vagabonds au détour d'une route inconnue, dans une solitude parfaite[242].

L'agonie de M. Ouine commande une double interprétation symbolique. L'identité qui s'établit entre les deux protagonistes n'est pas sans rappeler celle qui liait Mme Dargent et son mari. Pour Ouine, la mort marque le passage dérisoire du non-être au néant, mais cette agonie apparaît également comme la projection objective de la chute de Steeny dans le vide.

---

240 Ibid., p. 1560.

241 Ibid., p. 1545. Michelle avait éprouvé la même sensation à la mort de son père alors qu'elle épousait l'ennui de l'agonisant (p. 1353).

242 Ibid., p. 1556.

Celui-ci est à la fois acteur et spectateur. Et même sur ce plan, le symbole demeure ambivalent: on peut se demander si Ouine n'emporte pas dans la mort tout ce que l'enfance de Steeny comportait d'inauthentique[243].

L'ultime rencontre de l'adolescent et de son maître s'ouvre, comme la première, sur une description métaphorique de la chambre: "La chambre est déjà pleine de l'écoeurante odeur de pétrole et la petite flamme tapie au fond du verre de lampe bat doucement, prête à s'éteindre[244]". Tout concourt à créer une impression de fixité et d'ennui. Les efforts de Ouine pour s'immobiliser sur son étroit lit de fer et l'application avec laquelle il a rangé "comme d'habitude" ses vêtements grossiers sur le fauteuil reflètent son désir de nier à la mort toute valeur d'aventure. Le paysage extérieur lui-même s'accorde à la fixité funèbre de la chambre:

---

243 L'approche de la mort confère au visage de Ouine "un air de jeunesse et comme une enfance sinistre" (p. 1528); lui-même parle de "l'enfant que je fus, que je suis resté" (p. 1546). Ouine tente deux fois de prendre la main de Steeny qui la retire brusquement chaque fois; dans les deux cas, Ouine avait accompagné son geste d'un appel à l'enfance (p. 1546 et 1551). Une troisième fois enfin, Ouine répète: "Toute... une... enfance..." et Steeny pose sa main sur la nuque du moribond (p. 1554).

244 Ibid., p. 1527.

> Le grand pin noir est toujours debout, en face de la fenêtre, et l'extrême pointe d'une de ses branches grince imperceptiblement contre la vitre. Mais le soleil pèse de tout son poids sur la campagne, un soleil terne, noyé de brume, et M. Ouine ne semble pas le voir[245].

Ensorcelé par le silence de la petite chambre, sa pénombre et son odeur étrange, l'enfant subit l'ascendant d'une force mystérieuse:

> Il a faim, il a sommeil, il s'ennuie. L'idée de fuir, pourtant, ne lui vient pas. (...) la maison solitaire l'enveloppe d'ombre et de silence, ainsi que d'un frais linceul. Il a maintenant renoncé à comprendre quelle force l'y retient, quel charme, quel dieu secret[246].

La situation est symétriquement inverse par rapport à la première scène[247]: Steeny se sent à l'aise dans la petite chambre dont son maître ne peut plus supporter l'atmosphère, celui-ci réclame de l'air et de la lumière, mais l'enfant souffle la lampe et ferme la fenêtre. Il l'ouvrira un peu plus tard, à la suggestion de Mme Marchal, mais il sera alors immunisé contre les prestiges du dehors: "Qu'importe!". Le cadre extérieur est néanmoins lourd d'un sens caché: "le jardin re-

---

245 Ibid., p. 1528.

246 Ibid., p. 1529. L'attitude de Steeny, paralysé par l'ennui et par un autre sentiment obscur, rappelle celle de Charles Dargent qui s'ennuie auprès de sa femme agonisante sans avoir la force de s'en aller: "Littéralement, il s'assoupit d'inquiétude, de pitié, d'un lourd et indéfinissable ennui" (Mme Dargent, p. 7).

247 Ibid., p. 1528 et 1363.

devenu sauvage", "l'herbe brûlée des allées" et le "vol circulaire d'un oiseau de proie"[248] semblent autant de présages du drame qui va se jouer maintenant. Tout s'efface pourtant dans le silence de la petite chambre où Steeny épouse la conscience de Ouine.

Celui qui disait "qu'on meurt toujours d'un rêve" s'ouvre maintenant "au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer[249]". La conscience de Ouine n'est pas envahie par les souvenirs mais par des lambeaux de rêves qui remontent, "de plus en plus nombreux - innombrables - des profondeurs de sa mémoire[250]". Sa pensée se désagrège et son visage revêt la consistance molle de ces rêves pourris[251]. Au terme du "sacré moment" au cours duquel Ouine a effectué un retour à son magma originel, son visage se fige, prenant peu à peu "la couleur de l'argile" durci à l'air[252]. Le "tourbillon d'images errantes, affolées[253]" se fixe pour toujours dans l'immobilité du néant.

---

248 Ibid., p. 1544.

249 Ibid., p. 1537.

250 Ibid., p. 1530.

251 Ibid., p. 1540. Rêve et boue sont isomorphes ici, or Ouine a été associé à la boue depuis le début du roman.

252 Ibid., p. 1562.

253 Ibid., p. 1530.

Comme pour mieux souligner le caractère onirique de l'entretien qui accompagne le passage de Ouine du non-être au néant, Bernanos réduit le décor au lit qui attire et repousse Steeny comme un objet de tentation:

> Il marche à travers la pièce étroite, jusqu'à ce que la tête lui tourne. Le lit de M. Ouine l'attire et le repousse tour à tour, il s'y heurte sans cesse. Ce lit est-il vide aussi[254]?

Cette fascination du "lit vide" rappelle la vision de Chantal au seuil de l'extase agonique, fixée sur le "lit vide" de Chevance. Un tel rapprochement confirme le caractère initiatique et spirituel de l'expérience de Steeny face à la mort de Ouine. Peut-être Ouine meurt-il, en effet, sans se voir mourir, alors que Steeny épouse cette mort en la voyant de l'intérieur. Impossible de dire, néanmoins, s'il s'agit d'une expérience mystique à rebours entraînant Steeny dans le même néant, ou si elle marque au contraire la libération de l'enfant et sa victoire sur la partie trouble de son âme à laquelle Ouine correspondait.

---

254 Ibid., p. 1549. Ouine se lève, va à la fenêtre et revient à son lit (p. 1552-53); il retourne à la fenêtre (p. 1553) pour revenir à son lit, où il demeure assis jusqu'à la fin. W. Bush, pour qui l'agonie de Ouine représente l'agonie de la civilisation moderne, commente le texte en ces termes: "(Bernanos) voit que la civilisation ne va pas mourir tout de suite - elle survit. Il revient donc à la civilisation chrétienne qui constitue le lit où naquit la civilisation moderne et sur lequel elle gît aujourd'hui (...) mais la place où se trouve le maître, celle où la tentation est couchée est comme vide et Bernanos hésite devant ce néant" (L'Angoisse du mystère. Essai sur Bernanos et M. Ouine, Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 180).

Steeny s'est d'abord défendu deux fois contre l'emprise de Ouine[255] et quand il pose enfin sa "paume fraîche" sur la nuque lisse du moribond[256], son geste marque la victoire de la compassion sur la "curiosité presque féroce" qui l'avait jusqu'ici lié à son maître. A partir de ce moment, Steeny est prisonnier de Ouine comme de lui-même. Il le demeurera tant que celui-ci appellera, contre l'aspiration du vide, un impossible salut. Dès que Ouine avoue sa défaite et rentre en lui-même, l'enfant se sent libre à nouveau. Trois textes parallèles jalonnent ce dialogue:

> Les fortes épaules couvraient Steeny de leur ombre, elles avaient la forme d'un arc surbaissé, d'une voûte puissante, exactement calculée, inébranlable. Elles donnaient à l'enfant une impression presque écrasante de durée sans changement ni fin, d'éternité, d'équilibre éternel[257].

> Au-dessus de Steeny l'ombre des épaules dessinait toujours sa courbe trapue, solide, et cette image donnait aux dernières paroles de M. Ouine un sens sinistre[258].

> En même temps l'ombre des larges épaules cessa de peser au-dessus de lui et il se retrouva debout, libre[259].

---

255 Ibid., p. 1546: "lâchez ma main", et p. 1551: "il desserre les gros doigts noués aux siens".

256 Ibid., p. 1554.

257 Ibid., loc. cit.

258 Ibid., p. 1555.

259 Ibid., p. 1560.

Il semble bien que l'enfant ait recouvré la liberté de mouvement que le moribond ne pouvait plus supporter. Quelques moments plus tôt, celui-ci priait Steeny de cesser de bouger:

> (...) tenez-vous en repos un moment, rien qu'un petit moment, ... heu! heu!... c'est une grâce que je vous demande. Tout ce qui bouge m'échappe désormais à l'instant même, comme si cela sautait brusquement de mon monde dans le vôtre[260].

Philippe s'est délivré - après l'avoir partagée - de l'immobilité ouinienne, cette immobilité que prolonge, après la libération de l'enfant, le rire inintelligible du mort:

> Le petit bruit de son rire s'élevait à peine au-dessus du silence (...) Qu'il sortît de ce corps pesant, affaissé sous ses hardes, dans la blancheur livide du lit bouleversé, n'étonnait même pas Steeny. Et d'ailleurs cela ne s'élevait pas, cela coulait de l'ombre ainsi qu'un mince filet limoneux, insaisissable, intarissable, c'était sans commencement ni fin[261].

Brusquement ramené au monde réel par la présence du médecin et de Mme Marchal dans la chambre mortuaire, Philippe emporte de son maître le souvenir d'un visage figé, couleur d'argile, et dont le nez, au centre, paraît le "reste vivant d'une vie désormais sans cause et sans but, ainsi qu'une petite bête malfaisante[262]". L'oeuvre romanesque de Bernanos se clôt sur

---

260 Ibid., p. 1552.

261 Ibid., p. 1560-61.

262 Ibid., p. 1562.

cette image ambiguë de vie et de mort dont on ne saurait dire si elle est exorcisme ou libération.

Le curé d'Ambricourt

Dans le Journal d'un curé de campagne, le motif de la chambre disparaît en tant que symbole explicite. D'une part, le jeune curé est presque toujours sur la route, et d'autre part, étant le narrateur de sa propre histoire, il ne s'attarde guère à décrire le cadre de ses réflexions et de ses nuits d'insomnie. Sans doute est-ce dans sa chambre que, le plus souvent, il ouvre son petit cahier d'écolier pour y noter "les insignifiants secrets d'une vie d'ailleurs sans mystère[263]". Grâce au journal qu'il s'astreint à rédiger quotidiennement, il mesure et transcende sa propre solitude. Le journal accapare donc la double fonction de la chambre: il est refuge et miroir. Le curé d'Ambricourt aborde la page blanche comme d'autres personnages le seuil de leur chambre. Comme eux, il est tenté de la fuir tout en sachant qu'il n'y échappera pas:

> Au 25 novembre prochain, je mettrai ces feuilles au feu, je tâcherai de les oublier. Cette résolution prise après la messe ne m'a rassuré qu'un moment[264].

---

263 Journal, p. 1036. A la limite, on pourrait dire que la chambre est le seul cadre réel du roman, puisque c'est probablement là que s'accomplit l'activité qui lui donne naissance.

264 Ibid., p. 1035. Voir aussi p. 1223.

L'introspection, ou plutôt l'examen de conscience, se transforme en une chute vertigineuse en soi:

> Il semblait glisser à la surface d'une autre conscience jusqu'alors inconnue de moi, d'un miroir trouble où j'ai craint tout à coup de voir surgir un visage - quel visage: le mien peut-être?... Un visage retrouvé, oublié (...) Et au premier effort pour se saisir, d'où viennent cette pitié, cette tendresse, ce relâchement de toutes les fibres de l'âme et cette envie de pleurer[265]?

Dans cette exploration trouble, le visage oublié de l'enfance, surgi des profondeurs de la conscience, se confond avec la tentation de la honte et du dégoût:

> Tandis que je griffonne sous la lampe ces pages que personne ne lira jamais, j'ai le sentiment d'une présence invisible qui n'est sûrement pas celle de Dieu - plutôt d'un ami fait à mon image, bien que distinct de moi, d'une autre essence... Hier soir, cette présence m'est devenue tout à coup si sensible que je me suis surpris à pencher la tête vers je ne sais quel auditeur imaginaire, avec une soudaine envie de pleurer qui m'a fait honte[266].

Le journal permet toutefois au curé d'échapper au "demi-sommeil qui trouble toutes les perspectives du souvenir, fait de chacune de (ses) journées écoulées un paysage de brumes, sans repères, sans routes[267]", et de maintenir le contact avec au-

---

265 Ibid., p. 1036.

266 Ibid., p. 1049. La "présence" ambiguë dont parle ici le curé n'est pas sans rappeler celle qui angoissait Donissan (Soleil, p. 145 et 146). Elle deviendra salutaire et amie au moment où le curé aura accepté sa faiblesse; le visage "oublié" semble bien être celui de sa propre jeunesse qu'il découvre et avec laquelle il se réconcilie au moment de mourir (Journal, p. 1254).

267 Ibid., p. 1171.

trui. Il lui permet aussi de prendre conscience de sa "profonde, de (son) inexplicable impuissance à bien faire, de (sa) maladresse surnaturelle[268]". C'est précisément la lente et difficile acceptation d'une telle impuissance qui fait l'objet du roman. Au terme d'une longue marche dans la "nuit", le curé d'Ambricourt pourra rentrer dans la mort après s'être réconcilié avec ce "visage oublié" dont le journal a provoqué la première révélation.

Il n'ose pourtant pas confier au papier le secret de la "plénière angoisse" dont la chambre a été le témoin[269] et que traduisent les nombreuses ratures dont son journal garde la trace:

> Résolu que je suis à ne pas détruire ce journal, mais ayant cru devoir faire disparaître ces pages écrites dans un véritable délire, je veux néanmoins porter contre moi ce témoignage que ma dure épreuve - la plus grande déception de ma pauvre vie, car je ne saurais rien imaginer de pis - m'a trouvé un moment sans résignation, sans courage, et que la tentation m'est venue de...[270]

Le curé d'Ambricourt se distingue des premiers héros bernanosiens en ce qu'il ne traverse pas une, deux, ni même trois crises aiguës dans la chambre. La tentation du désespoir le guette quotidiennement. Les multiples allusions à

---

268 Ibid., p. 1177.

269 Ibid., p. 1131.

270 Ibid., p. 1184-85.

des nuits "affreuses" permettent au lecteur de suivre les étapes qui mènent le héros de la tristesse à la tentation du suicide. Pas à pas, péniblement, il avance chaque jour plus avant dans l'interminable nuit qui l'entraîne au fond de la solitude. Le lecteur éprouve avec lui une impression de stagnation et de piétinement. Cela commence par une tristesse indéfinissable, "une véritable hémorragie de l'âme" qu'il compare déjà à une "agonie"[271]. Cette tristesse, dans laquelle il reconnaîtra l'annonce du "péché contre l'espérance", "le plus riche des élixirs du démon, son ambroisie[272]", le pousse à chercher la compassion humaine: "J'ai pensé courir jusqu'à Torcy. (...) je n'aurais pu revenir à temps[273]". L'impression se précise au cours d'une autre "mauvaise nuit", dont il ne calme l'angoisse qu'en se rendant à l'église. Cette fois, le besoin de "courir jusqu'à Torcy" lui apparaît comme une "tentation", un vain et stérile retour sur le passé: "A quoi bon parler de passé? L'avenir seul m'importe, et je ne me sens pas encore capable de le regarder en face[274]".

---

271 Ibid., p. 1099 et 1100.

272 Ibid., p. 1117.

273 Ibid., p. 1100.

274 Ibid., p. 1103.

Enfin, après s'être détourné du passé sans oser regarder l'avenir en face, il entre de plain-pied dans la solitude et le silence de Dieu.

> Encore une nuit affreuse (...) Il pleuvait si fort que je n'ai pas osé aller jusqu'à l'église. Jamais je ne me suis tant efforcé de prier (...) Rien[275].

Comme Germaine et comme Donissan, il est propulsé hors du temps, coupé du réel, acculé à un mur.

> Derrière moi, ce n'était plus la vie quotidienne, familière, à laquelle on vient d'échapper d'un élan, tout en gardant de soi-même la certitude d'y entrer dès qu'on le voudra. Derrière moi il n'y avait rien. Et devant moi un mur, un mur noir[276].

Il connaît la solitude absolue, le silence, le vide:

> Rien. Dieu! je respire, j'aspire la nuit, la nuit entre en moi par je ne sais quelle inconcevable, quelle inimaginable brèche de l'âme. Je suis moi-même nuit[277].

L'humiliation et l'impuissance côtoient la haine de soi et débouchent sur la suspension du désir et de la vie elle-même:

> Ma solitude est parfaite, et je la hais. Nulle pitié de moi-même.
> Si j'allais ne plus aimer!
> Je me suis étendu au pied de mon lit, face contre terre. (...) J'étais couché au bord du vide, du néant, (...) j'ai eu honte de ce mensonge. Car je n'attendais rien[278].

---

275 Ibid., p. 1111.

276 Ibid., loc. cit.

277 Ibid., p. 1113.

278 Ibid., loc. cit.

Le silence de l'âme se fait de plus en plus compact:

> (.... Tumulte d'idées, d'images, de paroles. L'âme se tait, Dieu se tait. Silence.)
> Impression que cela n'est rien encore, que la véritable tentation - celle que j'attends - est loin derrière (...) Et ma pauvre âme l'attend aussi. Elle se tait. Fascination du corps et de l'âme[279].

Et la tentation de courir vers Torcy se révèle alors comme une menace pour le salut: "il me semble que j'entrerais dans le silence éternel[280]".

Au silence de l'âme succéderont des épreuves multiples, dont chacune marque une étape dans le dépouillement intérieur. Ce sont les rencontres avec Chantal, avec la comtesse, avec le curé de Torcy enfin. Ce dernier dévoile en effet à son jeune ami le sens de ce calvaire:

> Notre-Seigneur m'a fait cette grâce de me révéler aujourd'hui, par la bouche de mon vieux maître, que rien ne m'arracherait à la place choisie pour moi de toute éternité, que j'étais prisonnier de la Sainte Agonie[281].

Le curé parcourt lui aussi le chemin du calvaire: il tombe dans les ténèbres et la boue, il est découvert et secouru par une enfant misérable (Séraphita Dumouchel) et il reçoit la grâce d'une vision consolatrice: la Vierge semble le guider jusqu'au bout de la nuit. Il peut ensuite affronter la der-

---

279 Ibid., p. 1129.

280 Ibid., p. 1130.

281 Ibid., p. 1187.

nière étape de sa passion et mourir loin des siens et de tout ce qu'il aime, mais réconcilié avec sa jeunesse, avec la vie et la joie.

C'est dans une chambre étrangère - hideuse - qu'il consommera le sacrifice. Sa mort abandonnée dans un décor sordide confère un sens à sa propre misère comme à celle de tous les malheureux dont il se sent solidaire:

> Je suis content de commencer le premier jour de mon épreuve ici, dans cette chambre. Ca n'est d'ailleurs pas une chambre, on m'a dressé un lit dans un petit corridor (...) Un bec de gaz (...) siffle et crache au-dessus de ma tête. Il me semble que je me blottis dans cette laideur, cette misère. Elle m'aurait inspiré, jadis, du dégoût. Je suis content qu'elle accueille aujourd'hui mon malheur[282].

Après un bref moment de révolte - "Je ne veux pas mourir ici" -, il aboutit au "tout est grâce" par lequel la misère et l'ennui sont sublimés.

Mouchette

Le dernier roman de Bernanos présente un univers complètement déstructuré, "décomposé", ne laissant aucune place pour la conscience individuelle. Mouchette ne possède pas de chambre: elle est violée jusqu'au plus intime de son être, puisque la solitude même lui est refusée, qui lui permettrait

---

282 Ibid., p. 1246.

de comprendre et de surmonter son destin[283]. Le viol physique a pour fonction d'actualiser une douleur latente, il déclenche en Mouchette l'angoisse salvatrice. Sans cette blessure, la fillette se serait enlisée dans la résignation. C'est pourquoi, lorsque, à l'issue de la nuit, dans l'unique pièce de la maison, elle assistera à la mort de sa mère, sera-t-elle alors mise en face de l'être qu'elle-même était appelée à devenir et dont le poupon au visage déjà bouffi d'ennui est aussi la figure. Scène capitale où Mouchette, confrontée avec ces deux images d'elle-même et de son destin, porte en elle le souvenir aigu de la dépossession dont elle vient d'être victime: "(...) tout ce grand espoir n'était donc que le pressentiment d'une humiliation pire que les autres, bien que de la même espèce[284]".

D'emblée, la "souillure ineffaçable[285]" plonge l'enfant dans une angoisse spirituelle dont elle ignore le sens. Dans cette chambre dérisoire qui n'est ni une prison ni un refuge, Mouchette traverse les mêmes étapes que Germaine, Donissan ou

---

283 Voir Mouchette, p. 1282: "La réflexion lui est si peu familière qu'elle n'a aucune conscience de l'effort qu'elle fait pour comprendre. S'il lui arrive de s'échapper souvent d'elle-même, grâce au rêve, elle a perdu depuis longtemps le secret de ces routes mystérieuses par lesquelles on rentre en soi".

284 Ibid., p. 1304.

285 Ibid., p. 1305.

Cénabre. Submergée par une détresse "informe", elle "fait un effort absurde" pour comprendre son aventure:

> Elle ne réussit qu'à précipiter le cours des images hagardes qui lui donnent l'impression de ces cauchemars interminables, d'une affreuse monotonie dans l'horreur (...) cela n'arrive pas à faire une véritable histoire, cela n'a ni commencement ni fin[286].

Elle éprouve, comme les autres personnages que nous avons étudiés, le besoin de se voir dans la glace, de "voir son visage, ses yeux".

> Il lui semble qu'elle reprendrait courage si le morceau de glace brisée, seul miroir dont elle dispose, lui donnait la preuve que rien, comme d'habitude, ne peut se lire sur son front têtu[287].

Cette certitude ne la délivre d'ailleurs pas, elle l'entraîne au contraire au fond de la solitude: "Nulle confidence future ne saurait la délivrer de ce secret-là". Le mensonge ne la libèrera pas davantage de la haine de soi ni du poids d'un avenir clos: "elle se hait trop. (...) Elle préférerait n'importe quoi aux jours médiocres qui l'attendent[288]".

Cette image du futur, l'enfant la retrouve précisément dans les traits déformés de sa mère agonisante, qui meurt sans s'être "sentie mourir[289]". Mouchette, au contraire, se sentira

---

286 Ibid., p. 1301.

287 Ibid., p. 1304.

288 Ibid., p. 1305.

289 Ibid., p. 1318.

mourir lorsqu'elle se "perdra" dans le vaste silence qui accompagne sa descente dans l'eau claire et froide d'une mare solitaire. Ce n'est pas par hasard que la fillette se noie[290]. Cet épisode fait pendant à la dernière scène de Monsieur Ouine; il accomplit dans toute son ambiguïté l'image qui caractérisait chacune des chutes dans les ténèbres au sein de la chambre close[291].

Mes conclusions sur le cadre supra-individuel se vérifient donc par l'étude du cadre intime. A mesure que le milieu historico-social se désagrège, l'espace matériel tend à coïncider avec l'espace mental. La corrélation entre les deux demeure cependant une constante. Les romans du premier cycle utilisent le cadre supra-individuel dans la mesure où celui-ci permet de situer une action atemporelle: un destin personnel se joue parmi des valeurs sclérosées, en opposition avec elles, et ce destin s'accomplit au coeur de la chambre secrète d'une maison triste. Les romans du deuxième cycle présentent un caractère plus complexe. Le cadre supra-individuel

---

290 Le seul autre suicide par noyade dans l'oeuvre de Bernanos est celui du petit André Gaspard, clergeon de Mégère, mais l'auteur ne le décrit pas.

291 L'image de la croix, disparue du décor de la chambre dans les romans du deuxième cycle, reparaît ici, mais dans le paysage extérieur qui sert de décor à la noyade de l'enfant (p. 1330).

y participe, par sa dislocation et son effritement mêmes, à l'aventure spirituelle des personnages, sans pour autant priver le cadre intime de sa valeur ésotérique. La chambre, lieu matériel de la crise mystique, se confond de plus en plus avec la conscience même du personnage, jusqu'à disparaître complètement. Si l'héroïne du dernier roman de Bernanos ne possède pas de chambre et vit dans un taudis, c'est qu'elle appartient à un monde qui ignore et refuse l'aventure intérieure. C'est pourquoi l'enfant doit recourir à l'élément primordial pour renaître.

# CHAPITRE V

## UNE GEOMETRIE METAPHYSIQUE DE L'ENNUI

### 1. Le cercle et l'ennui: fixité et dynamisme.

> Le cercle, où qu'il apparaisse, sera toujours le symbole de la totalité temporelle et du recommencement[1].
>
> Car c'est être immobile que de tourner en rond[2].

Vécus dans leur dimension horizontale, le temps et l'espace débouchent toujours sur une impasse. Cette clôture de l'univers spatio-temporel se traduit par le schème du cercle, dont nous avons reconnu la constance dans la structure même de l'espace romanesque. On le trouve également dans l'expression d'un temps morne, toujours recommencé. Le personnage bernanosien semble donc voué à la fixité d'un monde circulaire.

Signe de fermeture et d'immobilisme, le cercle est aussi le point de rencontre de la dimension verticale et de la

---

1 Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 348.

2 Liberté?, p. 251.

dimension horizontale[3]. Empêché de fuir en surface, l'être encerclé se trouve forcé de plonger en lui-même. Cette chute dans le gouffre d'être ou de néant représente, pour Bernanos, la justification de toute vie humaine et, partant, l'objet de son oeuvre.

> Certes, notre propre nature nous est partiellement donnée; nous nous connaissons sans doute un peu plus clairement qu'autrui, mais chacun doit descendre en soi-même et à mesure qu'il descend les ténèbres s'épaississent jusqu'au tuf obscur, au moi profond, où s'agitent les ombres des ancêtres, où mugit l'instinct, ainsi qu'une eau sous la terre[4].

Dans un article sur "La dimension verticale de l'imagination romanesque de Georges Bernanos", Pierre Gille souligne l'importance du schème du cercle dans l'oeuvre de Bernanos: il y voit un signe de fermeture, de vertige ou de maléfice, ainsi que le seuil de la dimension verticale. Il résume sa pensée en ces termes:

> Il est rare que le cercle s'ouvre. D'ordinaire même il se resserre. Bernanos l'utilise indifféremment pour exprimer toutes les paniques de l'instinct, toutes les faillites de la destinée[5].

---

3 "Il pensait à la fuite circulaire de toute vie humaine, au chemin vainement parcouru, au suprême faux-pas" (Soleil, p. 287).

4 Soleil, p. 188.

5 Pierre Gille, "Note sur la dimension verticale de l'imagination romanesque de Bernanos", dans E.B., n° 10, p. 179; il ajoute: "Les figures du cercle et de la spirale n'ont cette sécheresse toute géométrique que pour traduire avec plus d'intensité soit le vertige devant l'infini -

C'est trop réduire un symbole qui permet d'exprimer aussi bien l'expérience mystique que le drame de la finitude. Pour ma part, je n'hésiterais pas à y voir un schème fondamental, structure sous-jacente de la pensée et de l'oeuvre tout entière. Certes, l'emploi littéral du terme est plutôt rare, si on le compare à celui d'autres images familières au lecteur de Bernanos (telles l'eau, la nuit ou le silence). Néanmoins, il me paraît significatif que la dimension verticale trouve son expression privilégiée dans la figure du cercle et que chacune des images habituellement associées au thème de la plongée dans le "gouffre" soit toujours exprimée en des termes qui traduisent l'encerclement (l'eau, les ténèbres, le silence, la solitude se referment sur le protagoniste mais aussi, et le plus souvent, autour de lui). L'image du cercle sert de médiateur entre les divers niveaux de signification de l'oeuvre: durée vécue (temporalité), durée intérieure (psychologie), atemporalité (surnaturel divin ou satanique).

---

infini d'être ou de néant - soit le malaise de la finitude humaine" (p. 180). D'autres critiques ont souligné la récurrence de ce schème, mais ils en limitent également la portée à la double fonction que j'ai signalée plus haut. Brian Fitch en parle assez longuement dans son livre, Dimensions et structures chez Bernanos (Paris, Lettres Modernes, 1969). Pour lui, le cercle, parfois associé à l'idée d'habitude et de routine, est d'abord "le symbole, par excellence, du repliement sur soi"; lié à l'introspection, il "représente ce compartiment étanche de la conscience qui refuse de s'ouvrir soit en s'offrant à autrui soit en se laissant pénétrer par le surnaturel" (p. 112, voir aussi p. 201).

Or cette ambivalence du symbole, qu'il est impossible de réduire à un schéma rigoureusement logique, rejoint l'ambivalence de la notion même d'ennui. Dans l'un et l'autre cas, on se heurte au même paradoxe. Comme l'ennui, le cercle est d'abord le signe de la fermeture et de l'immobilité d'un univers "rond comme une pelote" et d'un temps morne. Sous cet aspect, sa valeur est négative. Il faut rompre ce premier cercle pour échapper à l'ennui passif et inconscient. Sinon on s'y laissera dissoudre, comme M. de Clergerie[6]. La rupture initiale correspond au départ ou à la fuite loin de l'univers familier. Mais la route qui entraîne le héros dans l'inconnu ne mène nulle part, elle ramène - en apparence du moins - au point de départ ou à un ailleurs qui en est l'équivalent. Ce retour marque pourtant le passage à un autre niveau de la spire. Le cercle cesse d'être une prison imposée de l'extérieur; il est un piège dans lequel le héros entre délibérément, le piège de la lucidité et de la contemplation narcissique. Déjà coupé du temps et de l'espace, le moi devra alors rompre ce nouveau cercle pour accéder au dernier degré de la spire, celui qui permet de plonger dans le centre.

A ces trois niveaux de signification du symbole correspondent les trois aspects de l'ennui: ennui-inconscience,

---

6 Joie, p. 627 et 630.

ennui-fuite-désespoir, ennui-vide. Le paradoxe réside dans la nécessité de rompre l'ennui (cercle) et le fait que cette rupture débouche sur un ennui (cercle) de plus en plus rigide. Néanmoins le parallélisme qui semble exister entre la notion d'ennui et le symbole du cercle nous éclaire sur la nature même du mal que décrit et dénonce Bernanos. En effet, le cercle bernanosien rejoint l'archétype religieux: il est le signe d'une expérience spirituelle. Figure parfaite et symbole de l'un et de l'absolu, le cercle traduit sur le plan formel le processus d'individuation qui permet à l'homme d'accéder à la sphère spirituelle et de chercher son unité comme son identité hors du temps. Dévié de sa source, ce processus aboutit au cercle infernal et maléfique des rites magiques, celui qui se referme sur les personnages sataniques.

Le symbolisme du cercle permet donc à Bernanos de transcender la dimension horizontale de l'espace et du temps; il situe l'oeuvre sous le signe de l'atemporel et hausse le drame au plan surnaturel. En même temps, il sert de joint entre les deux aspects antinomiques et complémentaires de l'aventure spirituelle. Aussi est-il permis d'y voir l'expression de toute la dialectique de l'ennui chez Bernanos. A la tentation de l'"à quoi bon" face à la monotonie de la vie répond la tentation de se retrancher en soi et de fuir

l'univers quotidien. Une fois épuisées les délices de l'orgueil, la solitude pose à nouveau, mais avec plus d'urgence, la même question. Toutes issues fermées, il reste à assumer la banalité, seule voie vers l'unité intérieure.

> La grande affaire du genre humain, écrit Bernanos, depuis un siècle ou deux, semble avoir été de sortir à tout prix, comme on dit, de la banalité. Les sociétés s'y emploient non moins que les individus, et avec une ardeur étonnante. Chacun veut être exceptionnel, fait exprès, unique[7].

> Seulement, il n'est pas si facile d'être banal! N'est pas banal qui veut! Au milieu de gens qui se travaillent pour être originaux, et aboutissent ainsi à la même grimace douloureuse qui témoigne de leur effort épuisant, le plus sûr moyen de ne ressembler à personne est d'être naïvement ce qu'on est, de dire naïvement ce qu'on pense[8].

Ceux qui refusent l'ultime acceptation de soi se condamnent à demeurer coupés du réel et d'autrui[9]; ils sont voués à tourner en rond sans jamais parvenir à la fixité du centre. Seul M. Ouine dépasse ce stade. Parodiant la chute mystique qui est fusion et dispersion, il rentre en lui-même, c'est-à-dire dans le vide, mais il ne peut réussir ce tour de force qu'en se retournant "comme un gant" après avoir vainement tenté de se rejoindre.

---

7 Vieux, p. 23.

8 Ibid., p. 25.

9 Cette solitude, à la fois volontaire et subie, n'est-elle pas une des formes les plus aiguës de l'ennui?

Aussi la même image sert-elle à exprimer l'expérience mystique et l'expérience infernale, après avoir figuré le sommeil de l'égoïsme ou de l'inconscience. L'aventure spirituelle répond, pour le mystique comme pour le révolté, au besoin de se saisir et de se connaître. Mais alors que le satanique, cédant à la tentation luciférienne, devient la proie des ténèbres, le saint connaît et surmonte la tentation de la fuite, de la contemplation stérile et du désespoir, il s'abandonne à une force supérieure dont il se constitue la proie. Le saint échappe donc à la déviation que comporte l'étape intermédiaire, celle d'affirmer sa propre unité contre le monde. Abandonnant tout égocentrisme, il accepte d'être le prisonnier de la Sainte Agonie: semblable à un "grain de poussière", il participe à la fois du centre et de la dispersion cosmique.

## 2. Les images du cercle.

> (...) la maison cernée par les pins, avec (...) au-delà, le village minuscule, et la mince route blonde, enroulée sur elle-même comme une vipère, et qui ne mène nulle part[10].

Si l'emploi littéral du mot cercle ou de ses équivalents (spire, spirale) est relativement rare chez Bernanos, la présence du symbole est suggérée par de nombreuses images, tirées pour la plupart du cadre spatial. L'horizon, d'abord, est conçu comme un espace clos: l'univers est "rond comme une pelote[11]" et les routes ne mènent nulle part. Il arrive également que l'horizon cerne et oppresse un personnage, le saint de Lumbres et Chantal de Clergerie par exemple:

> La grande vague ténébreuse roulait autour avec un bruit surhumain. Des quatre coins de l'horizon accouraient vers lui les champs et les bois invisibles...[12]

> Elle osait à peine ouvrir les yeux, fixer son regard sur les lignes nettes et dures des collines, qu'elle craignait tout à coup de voir se refermer sur elle[13].

---

10 Ouine, p. 1356.

11 Soleil, p. 70.

12 Ibid., p. 233.

13 Joie, p. 604.

> (...) elle était là, (...) dans ce champ désert, (...) prise dans les rets de flamme du paysage, comme une petite mouche au centre d'une toile éblouissante...[14]

La route, associée à l'horizon, est également circulaire. Elle est "la route du retour[15]", "enroulée sur elle-même comme une vipère"; elle ne peut jamais conduire vers l'aventure puisque l'homme "en a tracé d'avance l'itinéraire inflexible[16]". Le village offre le même caractère hermétique. Tantôt il se referme sur le personnage pour le digérer[17] et tantôt il s'ouvre au contraire pour mieux cerner sa proie[18]. Il arrive enfin que la communauté tout entière soit emportée dans un mouvement giratoire qui marque le retour au chaos[19]. Le cadre particulier -

---

14 Ibid., p. 611.

15 Soleil, p. 70.

16 Ouine, p. 1409. Se reporter également à mon étude de la route.

17 Soleil, p. 94: "L'obscure petite ville (...) l'avait reprise, se refermait sur elle, la digérait".

18 Mouchette, p. 1321: "C'est comme si le village déjà, secrètement ennemi, s'ouvrait devant ses pas, élargissait sournoisement autour d'elle la zone de silence traîtresse".

19 Ouine, p. 1538: "Le village ressemble à une énorme toupie folle, ça tourne, ça ronfle, ça jetterait bas les murs".

maison[20], jardin[21] et chambre[22] - exerce la même pression circulaire sur les protagonistes.

Dans tous les cas néanmoins, le cercle trouve son expression privilégiée dans le motif de la nuit, substance enveloppante par excellence et qui exprime tout à la fois l'angoisse physique, psychologique ou spirituelle. Les ténèbres président à l'aventure de Donissan[23]: la nuit se fait "autour de lui, en lui[24]", elle "l'enveloppe, au dehors et au dedans[25]". C'est encore la nuit qui isole Cénabre au moment où il opte pour la solitude infernale: "Et jamais la nuit ne fut autour de lui si dense et si muette, à peine repoussée au-delà du cercle lumineux[26]". Elle est l'élément de Germaine

---

20 Ibid., p. 1529.

21 Mme Dargent, p. 7, Soleil, p. 83, Ouine, p. 1356 et 1419.

22 Soleil, p. 144.

23 Ibid., p. 164: "il avançait (...) enveloppé, pressé dans cette nuit noire qui s'ouvrait et se fermait derrière lui".

24 Ibid., p. 184.

25 Ibid., p. 171. La même nuit l'oppresse au terme de sa vie: "la grande vague ténébreuse roulait autour de lui avec un bruit surhumain" (p. 233).

26 Imp., p. 367.

Malorthy comme du curé d'Ambricourt ou de la deuxième Mouchette; leur angoisse s'exprime en des termes analogues:

> La minute présente était toute angoisse. Le passé un trou noir. L'avenir un autre trou noir[27].
>
> Derrière moi il n'y avait rien. Et devant moi un mur, un mur noir[28].
>
> La nuit est si épaisse qu'elle s'y sent comme derrière un mur[29].

Souvent associée au silence, la nuit se referme toujours sur le héros prisonnier de l'angoisse, tel le curé d'Ambricourt qui confie à son journal: "La nuit m'a paru soudain plus noire et plus compacte (...) (Le silence) s'est refermé sur moi[30]".

---

27 Soleil, p. 212.

28 Journal, p. 1111.

29 Mouchette, p. 1306.

30 Journal, p. 1199. A la nuit, on pourrait ajouter divers éléments de l'espace romanesque qui revêtent la même valeur: la forêt, la pluie, le vent, la boue et la poussière, ainsi que le vol circulaire des oiseaux de proie.

### 3. Le cercle, symbole de la destinée humaine: prise de conscience et affranchissement du moi.

> Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retours, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin.
>
> Et quelle spirale que l'être de l'homme! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent! On ne sait plus tout de suite si l'on court au centre ou si l'on s'évade. (...)
>
> Ainsi, l'être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre[31].

Symbole de la destinée humaine, le cercle s'applique dans le même sens à la vie individuelle et à la vie collective. Qu'il parle de la "fuite circulaire de toute vie humaine[32]" ou du "cercle infernal" du progrès moderne, Bernanos évoque toujours la poursuite hallucinée du mal qui débouche sur le vide. L'homme se contente souvent d'un voyage autour de son inconscience:

---

31 Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 193, souligné dans le texte.

32 Soleil, p. 287.

> (...) l'expérience n'est pour la plupart des hommes, au soir d'une longue vie, que le terme d'un long voyage autour de leur néant[33].

> Quelle autre souffrance que celle du corps ne finirait par céder au lent et monotone retour des félicités quotidiennes, - le travail, le repas, la couche[34].

Quelques-uns - les "héros" - s'éveillent pourtant à d'autres réalités, mais ils confondent trop souvent l'orgueil ou l'évasion avec l'aventure. Leur quête se solde toujours par le même ennui ou le même vertige. Germaine Malorthy se retrouve inchangée après la chute de son premier rêve,

> Hélas! comme un enfant, parti le matin pour découvrir un nouveau monde, fait le tour du potager et se retrouve auprès du puits, ayant vu périr son premier rêve[35].

M. Ouine, dont la démarche semble fort éloignée de celle de l'enfant révoltée, connaît pourtant, au seuil de l'agonie, la même déception devant son propre vide,

> comme (d')un homme, qui les derniers pas faits vers la crête longtemps immobile au-dessus de lui, découvre l'espace immense et les horizons s'engendrant les uns les autres si vite que son regard ne peut suivre le déroulement multiplié de la spire vertigineuse[36].

---

33 Ibid., p. 197-98.

34 Ouine, p. 1438.

35 Soleil, p. 85.

36 Ouine, p. 1559.

Pour Bernanos, la véritable cause du désespoir, ou de l'ennui, ne réside pas dans la monotonie et le perpétuel recommencement mais dans la volonté aveugle d'y échapper à tout prix[37]. La civilisation des machines, que fustige le polémiste, reproduit à l'échelle collective la démarche individuelle:

> Je répète que la civilisation moderne n'est qu'une colossale entreprise en vue de distraire à tout prix, par des inventions mécaniques, une humanité trop récemment amputée pour ne pas souffrir de l'organe qu'elle a perdu. Sa machinerie la distrait - distrahare (sic) La distraction devenue nécessité la pousse à multiplier la machinerie, cercle infernal que rien ne semble devoir rompre, que rien ne rompra jusqu'à ce que soit définitivement tarie cette vie intérieure, qui faisait de l'homme un animal religieux[38].

La même image sert à condamner l'espoir naïf et orgueilleux d'enrayer l'injustice sociale:

> La société, qui n'oserait plus l'utiliser pour le bien d'un petit nombre, s'est ainsi condamnée à poursuivre la destruction d'un mal qu'elle porte en elle, qui, chassé des lois, reparaît presque aussitôt dans les moeurs pour commencer, à rebours, inlassablement, le même infernal circuit[39].

---

37 Français..., p. 362, note 3 de la p. 203.

38 Ibid., p. 275. Dans un texte écrit en 1948 à l'intention d'un groupe de grands malades, Bernanos reprend encore l'image du cercle pour exprimer la même idée: "Ce monde va vite, mais il ne va encore nulle part, et ils (les malades) le verront donc revenir bientôt sifflant, crachant, fumant de tous les joints de son moteur surcompressé, n'ayant rien fait de plus que tourner en rond comme un manège, à moins que ce ne soit sur lui-même comme une toupie" (inédit publié dans Le Monde, 4 juin 1971, p. 21).

39 Journal, p. 1056.

L'homme anémié spirituellement n'a même plus la force de faire le mal, et l'individu comme la société sont condamnés à ne féconder que des intentions vides:

> Nous sommes condamnés à ne connaître que les intentions, et les intentions n'aboutissent qu'à la vaine fécondité d'intentions nouvelles qui se perdent elles-mêmes dans le vide[40].

Cette réflexion que lui suggère l'oeuvre de Proust, Bernanos l'applique également à l'écrivain Guérou, personnage volontairement coupé du réel qui vit dans un décor déshumanisé:

> Il semble que l'auteur dédaigne déjà cette part encore trop positive de sa vie (les vices). Il nous condamne à n'en connaître que les intentions, et ces intentions n'aboutissent qu'à la vaine fécondation d'intentions nouvelles, qui se perdent elles-mêmes dans le vide[41].

De cette monotonie, fruit et source de l'ennui, les enfants ont une intuition fulgurante; c'est pourquoi ils se révoltent contre le cadre et les habitudes de leur milieu. Si Bernanos compare l'enfance à un "cercle magique" et l'associe toujours à l'image de la maison cernée d'un jardin clos, c'est parce que le monde moderne étouffe l'esprit d'enfance. D'où, pour retrouver l'authenticité, la nécessité de s'affranchir d'une enfance privée d'amour. Aussi le cercle est-il d'abord le symbole d'un passé mort avec lequel il faut rompre à tout prix.

---

40 Vieux, p. 32.

41 Imp., p. 427.

L'héroïne de Dialogue d'ombres est prisonnière d'un orgueil héréditaire mais coupé de sa source surnaturelle. Elle a reçu de son père, comme "seul bienfait", une "incrédulité paisible[42]" bientôt transformée en un "goût hideux d'une perfection impossible[43]". Elle ne pourra "franchir le cercle magique[44]" tant qu'elle n'aura pas liquidé le passé:

> Vous êtes dans l'ombre d'une aile immense qui va se refermer sur nous, lui dit son amant. On fait sa part à l'ennui, au vice, au désespoir même: on ne fait pas à l'orgueil sa part[45].

De même, le désir d'échapper à la perspective d'une vie sans amour motivera Germaine et Steeny, l'une à s'engager sur la "route droite, inflexible, qui s'écarte toujours, et dont nul ne revient[46]", l'autre à rompre "l'inflexible spire" de l'enfance[47] en répondant au "signe d'une main étrangère[48]".

Le cas de Steeny mérite qu'on s'y arrête un instant. Il déclare que la vie doit être "une proie. Et pas une seule, des milliers et des milliers de proies, autant que d'heures[49]";

---

42 Ombres, p. 44.

43 Ibid., p. 50.

44 Ibid., p. 52.

45 Ibid., p. 48.

46 Soleil, p. 70.

47 Ouine, p. 1360.

48 Ibid., p. 1419.

49 Ibid., p. 1386.

mais avant sa première fuite vers l'aventure, il a déjà subi la contagion de l'ennui. C'est ce que Miss lui rappelle quand elle lui prédit qu'il sautera la "barrière" au moment où il n'en aura plus envie:

> Rappelez-vous. Pas une bêtise que vous n'ayez faite ainsi, par entêtement, lorsque vous étiez sûr de n'en plus rien tirer que de l'ennui. La merveille, d'ailleurs, c'est qu'on se lasse autant de les prévoir que vous de les rêver, en sorte que nous les accueillons les uns et les autres avec le même ennui[50].

L'ennui commande également l'attitude de Steeny face à Jambe-de-Laine:

> Il la trouve à présent laide, presque hideuse. Et c'est justement pourquoi il n'hésite plus. A de tels moments il se ferme toute issue, s'acharne contre lui-même avec une clairvoyance horrible. Ainsi passera-t-il sa vie à rêver d'admirables folies jusqu'à la satiété, jusqu'à l'écoeurement, pour accepter à bout de forces, par pur défi, un risque sans grandeur dont l'absurdité l'enivre[51].

La révolte, corrompue par le dégoût, demeure impuissante à entamer la douceur fade dans laquelle sa mère l'a enclos[52]:

> Depuis des semaines et des semaines, des semaines beaucoup plus longues que les années de l'âge mûr, déjà libre bien qu'à son insu, il continuait de tracer par habitude, autour de la maison sans âme, le même cercle chaque jour élargi. Pour le rompre, il n'a fallu que le signe d'une main étrangère, et sans doute eût-il fallu moins encore[53].

---

50 Ibid., p. 1448.

51 Ibid., p. 1426.

52 Ibid., p. 1356.

53 Ibid., p. 1419.

En répondant à ce signe, Steeny a conscience de céder à une force mystérieuse qu'il est impossible de rattacher à une expérience antérieure: "Et il ne l'a pas suivie non plus par ennui, désoeuvrement, ainsi qu'il a déjà fait tant de sottises restées secrètes[54]". Cette force était en lui, mais seule une main étrangère pouvait la dévoiler. L'enfant pénètre alors dans un autre univers:

> D'où vient que ces humbles conjonctures si peu distinctes, en somme, de tant d'autres incidents de l'existence quotidienne lui paraissent appartenir à un système ignoré de sensations, d'images, et comme à un autre univers? A quelle minute, par quel miracle s'est rompue l'inflexible spire, est-il sorti de l'enfance, presque à son insu[55]?

Or cet autre univers, il en éprouve l'exaltante nouveauté en termes de mouvement. Entraîné au "rythme accéléré, farouche" d'un rêve "insensé", il découvre le temps et l'instant, par opposition à la durée fixe qu'il a connue jusqu'ici. Il se trouve subitement projeté dans l'avenir:

> (...) demain, demain qui n'était jusqu'alors que la pâle image d'hier encore au-dessous de l'horizon, le demain attendu d'un coeur tranquille, retrouvé chaque matin sans surprise, n'est plus. O merveille! La vie vient de s'échapper de lui tout à coup, ainsi que la pierre d'une fronde[56]!

---

54 Ibid., p. 1360.

55 Ibid., loc. cit.

56 Ibid., loc. cit.

Néanmoins, l'enfant demeure passif: il a été arraché "par surprise" et la course effrénée de la jument apocalyptique le mène au royaume de la mort. Au contact de Ouine, son élan vers l'avenir paraît s'altérer; l'image du cercle remplace celle de la trajectoire rectiligne et l'idée de la mort sous-tend celle de la vie: "Comme cela s'est élargi brusquement autour de moi! Comme la vie est belle et profonde! Jamais la mort ne m'a fait moins peur que ce soir[57]". Si Steeny décide lui-même de ne pas rentrer à la maison, c'est qu'il est déjà prisonnier d'un nouveau cercle: le "merveilleux silence de la petite chambre[58]" qui émane de Ouine - "Quelle sérénité autour de ce bonhomme épais, au front livide[59]" - l'enveloppe peu à peu[60]. Le temps se fige dans une éternité stérile.

Mais Ouine lui a révélé la part intacte de son enfance, il l'a libéré du monde visqueux de la maison aux charmilles. Ainsi purifié, l'enfant devient la proie que convoite l'amant de la mort:

---

57 Ibid., p. 1364-65.

58 Ibid., p. 1365.

59 Ibid., p. 1366.

60 Ibid., p. 1367 et 1369.

> (...) ah! c'était bien là l'image que j'ai caressée tant d'années, une vie, une jeune vie humaine, tout ignorance et tout audace (...) Quand tout s'altère, se corrompt, retourne à la boue originelle, la jeunesse seule peut mourir, connaît la mort[61].

Désormais, Philippe n'est plus libre de répondre à l'appel de la route - "brèche fabuleuse, déroulement sans fin[62]" - puisque celle-ci appartient précisément à la force mystérieuse qui l'a entraîné vers Wambescourt. Au moment même où il se laisse griser par l'idée d'une "vie toute neuve, toute brillante, intacte - intacte, immaculée", à laquelle se mêle l'image "radieuse" de la mort, "d'une mort aussi différente que possible de celle qu'il avait jadis rêvée[63]", Jambe-de-Laine surgit dans une atmosphère de cauchemar:

> L'espèce d'hallucination où il était plongé refermait sur lui le cercle d'une protection mystérieuse: il croyait la sentir se déplacer avec lui, lumière palpable, pareille au cocon de soie où mûrit la nymphe. Le temps d'un éclair, le paysage même ne fut plus qu'un brouillard bizarrement coloré, une palpitation de formes et de couleurs, d'où se détacha soudain, avec une précision cruelle, la jument vibrante, seule et nue, tête droite[64].

A nouveau, la châtelaine le conduit à "la maison ténébreuse" et il a l'impression de vivre un rêve[65]. Le retour au point

---

61 Ibid., p. 1369.

62 Ibid., p. 1408.

63 Ibid., p. 1409-10.

64 Ibid., p. 1410.

65 Ibid., p. 1411.

de départ, renforcé par l'idée qu'il pourrait rentrer "sans regret" dans la maison maternelle, marque la fin de l'aventure de Steeny. Le premier "cercle magique" rompu, l'enfant pénètre dans une solitude nouvelle. L'expérience de Steeny se confondra désormais avec celle de Ouine, dont il est le double et l'envers (ce que lui révèle Jambe-de-Laine peu de temps après lui être apparue dans les ténèbres de la maison solitaire, "juste au centre du halo de lumière[66]").

Le mouvement excentrique appartient donc en propre aux adolescents volontaires pour qui la vie doit être une proie. Ceux-ci s'opposent aux médiocres, ces adolescents perpétuels, des "moignons d'hommes" qui, tels le comte de Clergerie, n'ont jamais eu le courage de l'espoir ou de l'amour. Condamné à voir "se rétrécir peu à peu le cercle où il a lui-même rêvé d'enfermer son destin[67]", l'imbécile récolte pour tout fruit de sa peur un vide absurde et l'ennui:

> Ce qui descend lentement sur le pauvre homme,
> ainsi qu'un brouillard du glacial novembre,
> ainsi que l'oubli sur un mort, c'est l'ennui. Il
> ennuie[68].

---

66 Ibid., p. 1421.

67 Joie, p. 627.

68 Ibid., p. 630.

## 4. Le cercle, prison et refuge: l'aventure intérieure.

J'ai déjà souligné à propos du thème de la route que la fuite horizontale se conforme en réalité à un mouvement dialectique. Car s'il importe de rompre avec un passé inauthentique qui "peut tout corrompre[69]", on ne s'en libère qu'en le vivant et en le transfigurant de l'intérieur[70]. Le véritable défi réside dans la confrontation de soi face à la mort. C'est donc au second niveau de la spire que s'amorce l'aventure qui débouchera sur l'expérience mystique:

> Vous sauterez la barrière, dit Miss à Steeny. Sauter la barrière n'est rien. Que de poneys tels que vous ont été ainsi du premier coup jusqu'aux Indes! Partir n'est rien. Rentrer seul compte[71].

---

69 Ombres, p. 47.

70 De nombreux personnages échappent d'ailleurs, complètement ou en partie, à cette première exigence - soit parce qu'ils se situent d'emblée hors de l'enfance et s'identifient à leur passé mort (Cénabre, Simone et Ouine), soit parce qu'ils n'ont pas besoin de rompre avec leur enfance (Donissan, Chantal, Chevance et le curé d'Ambricourt), soit enfin parce qu'ils sont incapables de prendre conscience de leur misère (Mouchette). Il est significatif que Bernanos présente les premiers, murés dans le silence et la solitude, comme un centre d'où rayonnent le froid, le silence et la solitude, alors qu'il place les autres au centre d'un réseau tissé par la haine et la médiocrité dont ils sont la proie.

71 Ouine, p. 1448.

Cercle et tentation du moi: les sataniques

En s'affranchissant du cercle spatio-temporel, l'adolescent bernanosien croyait satisfaire son besoin d'absolu, mais il a tôt fait d'épuiser une liberté dérisoire qui n'offre aucune prise sur le réel. Au bout de sa route, il se retrouve inchangé dans un univers immuable. Comme Germaine et comme Ouine (qui l'enseignera à Steeny), il comprend qu'"il n'y a pas de bout du monde". Impossible de posséder ou de dominer la vie avant d'avoir appréhendé son propre moi. Néanmoins, la prise de conscience de la finitude et de la vanité du monde met au jour la liberté fondamentale de s'abstraire du monde et de le dominer par le mépris. Au mouvement centrifuge succède donc un mouvement centripète; les deux démarches symétriquement inverses procèdent du même besoin d'échapper à la durée. Déçu mais fort de la découverte de sa propre puissance intérieure, le héros rentre de plein gré dans le cercle qu'il avait fui: la prison devient refuge.

Par la rupture du contact avec le réel, certains prétendent satisfaire leur volonté de puissance: ils s'affirment <u>contre le monde</u>. Très jeune, Michelle a appris qu'il "s'agit seulement de fermer son coeur, rompre le contact" et de s'enfermer dans un cercle protecteur de silence[72]. C'est également

---

72 <u>Ibid.</u>, p. 1353.

ce que Cénabre pratique avec application: "Il avait rompu le contact, et de telle manière que le retour fût impossible[73]". Pour ceux-là et leurs pareils, le silence est à la fois la forme la plus subtile de la volonté de puissance en même temps que la plus sournoise des prisons. C'est le cas de Madame Dargent, de Germaine Malorthy et de Cénabre:

> Je me suis tue d'abord, confie Mme Dargent à son mari, et puis j'ai senti que je me tairais toujours. (...) J'étais scellée vive, dans un béton inexorable...
> (...) Alors je compris vers quelle part je pouvais étendre la main, du fond de la bassesse et du silence[74].

> (Germaine) avait dû reprendre sa place dans la maison (...) et, plus humble et plus silencieuse que jamais sous les regards de l'intolérable pitié, tramer autour d'elle le mensonge, fil à fil[75].

> Autour de la courte et épaisse silhouette (Cénabre) (...) la solitude resta parfaite, le silence absolu[76].

---

73 Imp., p. 443. Tous les êtres solitaires subissent la même tentation; Bernanos lui-même s'interroge sur la nature de sa propre solitude en des termes qui rappellent l'expérience de ses personnages: "je me demande si j'ai vraiment dépassé la marge de solitude après quoi tout retour est fermé" (Enfants, p. 75).

74 Mme Dargent, p. 8 et 9.

75 Soleil, p. 94.

76 Imp., p. 324.

> Mais le silence surnaturel semblait scellé sur lui, pour toujours[77].

Simone Alfieri s'entoure du même silence protecteur:

> Quel silence autour de cette personne (...), quelle protection invisible[78]!
>
> Solitude et silence, silence et solitude, je ne serai jamais sortie de ce cercle enchanté...[79]

Pour Michelle, comme pour Simone mais de façon plus sournoise encore, le silence est une forme d'action; il lui a permis de se soustraire aux exigences de l'amour: "Le silence se fit autour de l'homme avide, l'ingénieuse douceur recommença de filer ses toiles[80]". Evangéline, soeur de Simone et de Michelle, avoue pour sa part avoir aimé le silence et le mensonge[81]. Quant à Ouine, il n'a pas besoin de se retrancher derrière le mensonge; de lui émane une paix glacée et envoûtante. Le silence qui habite sa chambre est le piège auquel Steeny ne résistera pas:

---

77 Ibid., p. 335. Voir aussi p. 371 et p. 516: "(Chevance) avait attendu, patiemment d'abord, puis avec angoisse, luttant contre le silence qu'il sentait se reformer autour du révolté, ainsi qu'une malédiction chaque jour plus pesante".

78 Rêve, p. 876.

79 Ibid., p. 919.

80 Ouine, p. 1454.

81 Crime, p. 861 et 863.

> Le merveilleux silence de la petite chambre paraît seulement s'ébranler, virer doucement autour d'un axe invisible[82].
>
> (...) Philippe croyait sentir, non sans un vague effroi, le même silence se reformer autour d'eux[83].
>
> (...) la maison solitaire l'enveloppe d'ombre et de silence, ainsi que d'un frais linceul[84].

Mouchette enfin est à la fois victime de son propre silence et de celui que trame autour d'elle l'indifférence collective:

> La susceptibilité ombrageuse (...) l'enferme dans le silence[85].
>
> C'est comme si le village déjà, secrètement ennemi, s'ouvrait devant ses pas, élargissait sournoisement autour d'elle la zone de silence traîtresse[86].
>
> Un moment, Mouchette essaie de lutter contre ce silence, (...), il monte, il l'enveloppe, elle a l'impression que la nappe invisible recouvre ses épaules, son front. (...)
>
> Le silence monte de nouveau, mais cette fois Mouchette ne lui oppose aucune résistance, au contraire[87].

Le silence est à la fois l'instrument et la sanction du mensonge avec lequel il se confond: l'instrument parce

---

82 Ouine, p. 1365.

83 Ibid., p. 1367. Voir aussi p. 1369.

84 Ibid., p. 1529.

85 Mouchette, p. 1302.

86 Ibid., p. 1321. Voir aussi p. 1326.

87 Ibid., p. 1329-30.

qu'il protège contre la curiosité et la pitié d'autrui; la sanction parce que la pensée, "sans issue vers le dehors[88]", tourne sur elle-même dans une "giration diabolique" et finit par se dissoudre dans le vide:

> Voilà le même vertige qui l'emporte dans sa giration diabolique (...) Rien ne pourrait mieux exprimer la violence aveugle et le désordre de sa pensée qu'un cri sauvage et pourtant le silence est solennel. De seconde en seconde, ce silence se fait plus compact, plus immobile, autour de son désespoir[89].

---

88 Imp., p. 441.

89 Ibid., p. 371.

> Et, en même temps, les images à peine délirantes, à mi-chemin du délire et du rêve, qui étaient comme les fantômes de ses propres méditations, reprenaient sous ses yeux leur ronde étrange et transparente, leur morne glissement silencieux[90].

La vie intérieure, coupée de son axe, se métamorphose en un rêve d'autant plus néfaste qu'il absorbe la réalité. C'est ce qu'explique le juge Frescheville, dans un contexte différent: "la chose se gâte, si bêtes de jour et bêtes de nuit se laissent tomber pêle-mêle et commencent leur ronde[91]".

En s'installant comme Cénabre "au centre de ses propres contradictions" pour en épuiser la "malfaisance" avec une

---

90 Ibid., p. 713. Un phénomène analogue caractérise le vieux Devandomme, prisonnier de l'orgueil: "sa pensée tourne en rond, de plus en plus vite, ainsi qu'une grosse mouche" (Ouine, p. 1455); sa pensée s'identifie si bien à ses rêves orgueilleux que, ailleurs, ce n'est plus elle mais les fantômes eux-mêmes qui le cernent: "Les morts. A ceux-là non plus il ne pense guère, mais dès que la fatalité nous tient, ils accourent de toutes parts, serrés autant qu'un vol de corneilles" (p. 1430), "Sacrés fantômes! (...) Les voilà qui le cernent de leur vol noir, sacrées corneilles!" (p. 1432). Son gendre et sa fille participent au même silence et connaissent comme lui ce tourbillon intérieur; la pensée d'Eugène "tourne sur elle-même ainsi qu'un rat dans une trappe" (p. 1478) tandis qu'Hélène s'efforce de résister aussi longtemps que possible au vertige: "Une minute, qu'elle tienne seulement une minute encore, dans ce tournoiement frénétique, traversé de gerbes d'éclairs" (p. 1430). Monsieur Ouine enfin n'échappe pas à la malédiction: à l'approche de la mort, le regard dont il a "tiré trop de jouissance (...) tourne maintenant sur lui-même, ainsi qu'une délicate petite machine devenue folle" (p. 1547). Cette giration, issue du pouvoir maléfique du silence, a déjà contaminé le village tout entier, comparé à une "énorme toupie folle" (p. 1538).

91 Crime, p. 841.

"admirable cruauté[92]", le personnage satanique croit maintenir un lien avec l'extérieur, mais un lien à sens unique. Il pose donc sur le monde un regard glacé et néantisant, qui suscite ou défait à volonté l'existence d'autrui. Néanmoins, l'exercice démiurgique de la curiosité s'avère aussi illusoire que la fuite. A mesure que s'émousse l'exaltation de puissance, l'imposteur se découvre prisonnier de son mensonge. C'est le cas de Germaine, de Simone ou d'Evangéline. Germaine trame fil à fil le mensonge qui la protège mais qui bientôt, "par une amère dérision", devient son asile et sa prison. Loin de délivrer, le mensonge est une nouvelle source d'ennui[93]. Plus lucide et plus cynique, Simone connaît pourtant le même échec: "Mais elle s'avisait tout à coup qu'elle ne sortirait plus de ce mensonge, que ce mensonge n'avait pas d'issue[94]". Quant à Evangéline, elle avoue que le silence et le mensonge, aimés de façon gratuite et absolue, finissent par tuer:

> Il m'a donné la seule liberté dont je pouvais jouir sans contrainte, car si la vérité délivre, elle met à notre délivrance des conditions trop dures à mon orgueil, et le mensonge n'en impose aucune. Seulement il finit par tuer. Il me tue[95].

---

92 Imp., p. 441.

93 Soleil, p. 94.

94 Rêve, p. 987.

95 Crime, p. 863.

La curiosité, le mensonge et l'orgueil sont autant de couloirs sans issue. Partout le regard muré se heurte au reflet de son propre néant. Réduit à se dévorer lui-même, le héros satanique éprouve alors l'impression d'une fixité pire que celle des médiocres dont il avait voulu se distinguer, et qui se traduit tantôt par l'image de la ronde diabolique, tantôt par celle d'un cercle qui se referme ou s'élargit, mais percé de nulle brèche[96].

> Jamais (Cénabre) ne sentait mieux qu'alors sa solitude, jamais il ne souhaitait plus ardemment d'y échapper, de rompre le cercle enchanté à n'importe quel prix, de se rendre à discrétion, corps et âme[97].

> Le cercle se trouvait trop étroitement fermé autour du prêtre impitoyable pour qu'il eût désormais à chercher sa route[98].

> La nuit où (Simone) allait entrer, d'un coeur résolu et calme, n'avait pas d'issue vers le jour. Pour la première fois, la prodigieuse vie intérieure, toujours repliée sur elle-même et qui, selon un mot ignoble du vieux Ganse, cuisait depuis dix ans dans son jus, cette vie mystérieuse partagée tour à tour entre le désespoir et l'exaltation, traversée de figures de cauchemar ainsi qu'un carrefour suspect, ce flot souterrain allait rompre l'obstacle sous lequel il creusait ses tourbillons, paraître au jour...[99]

---

96 Imp., p. 346: "Prières, menaces, mensonges, cris de fureur ou de désespoir, il semblait que rien ne pût dépasser le cercle enchanté. (Cénabre) était comme un homme qui crie au bord de la mer".

97 Ibid., p. 464.

98 Joie, p. 718.

99 Rêve, p. 984-85.

> (...) tandis que de nouveau cette impression de solitude, ce cercle autour d'elle (Simone) encore élargi, ce vide...[100]

> Le cercle enchanté, rétréci chaque jour, ne se laisserait plus rompre[101].

A partir de ce moment, le personnage est définitivement "hors de jeu", tels ces damnés qu'évoque le curé d'Ambricourt:

> Ne plus aimer, ne plus comprendre, vivre quand même, ô prodige! L'erreur commune à tous est d'attribuer à ces créatures abandonnées quelque chose encore de nous, de notre perpétuelle mobilité alors qu'elles sont hors du temps, hors du mouvement, fixées pour toujours[102].

Pour Bernanos, toutes les manifestations de l'orgueil, de la curiosité ou du mensonge recouvrent la haine et le mépris de soi pour lesquels il n'est pas de pardon: "Qui méprise, commence par se mépriser lui-même, se met ainsi hors de jeu[103]". C'est bien le cas de Cénabre, de Simone, de Ganse et même de Ouine qui, tous, s'avouent hors de jeu:

> Son aveuglement (de Cénabre) était celui d'un homme hors de péril, déjà perdu[104].

---

100 Ibid., p. 999. Voir aussi le texte déjà cité de la page 919.

101 Ouine, p. 1470.

102 Journal, p. 1157.

103 Enfants, p. 215.

104 Joie, p. 718.

> Nous sommes malheureux, toi et moi, dit Simone à Olivier, nous sommes hors de ce monde[105].
>
> Nous sommes tous démodés (dit Ganse), hors de ce monde. Hors du monde[106].
>
> (...) je suis hors d'atteinte, avoue Ouine - tel est probablement le véritable sens du mot perdu. Non pas absous ni condamné, notez bien: perdu - oui, perdu, égaré, hors d'atteinte, hors de cause[107].

Ils sont prêts pour la chute dans le vide, à moins que leur ultime effort pour y échapper ne perce l'abîme de ténèbres[108]. Hors de jeu et retranchés du monde, ils ont atteint le seuil de l'aventure indicible: par là, ils rejoignent, à leur manière, les saints.

Tous, hormis M. Ouine, s'arrêtent cependant au seuil de cette expérience; leur volonté est incapable à elle seule de percer la "brèche" qui permettrait d'ouvrir le cercle par le centre. Germaine se suicide devant son miroir. Cénabre n'échappe au suicide et à la damnation que grâce à la double

---

105 Rêve, p. 964.

106 Ibid., p. 907.

107 Ouine, p. 1557.

108 Le besoin de percer une brèche les pousse à se délivrer de leur secret (Mme Dargent, Germaine, Cénabre, Evangéline, Simone et Ouine) ou à commettre un crime. C'est cela qui explique l'appel de la mort auquel ils ne résistent pas toujours.

passion de Chevance et de Chantal[109]. Simone enfin, que le crime enferme dans un "cercle infernal, dérision[110]", n'aurait trouvé d'autre issue que le suicide sans la rencontre fortuite d'un "prêtre fantastique, surgi deux fois des ténèbres[111]".

Cercle et tentation du moi: le saint et la victime

Avant de connaître la plénitude mystique, le saint (ou l'enfant authentique) vit une expérience comparable à celle des imposteurs, avec cette différence toutefois qu'il n'est pas lui-même l'artisan du cercle de solitude qui l'enclôt. Victime de l'indifférence, de la curiosité ou de la haine, il est captif non pas d'un cercle mais d'un "filet" tramé sournoisement autour de lui. Cette image du filet, lorsque Bernanos la préfère à celle du cercle, réunit dans une même vision le saint ou l'enfant et le misérable.

Quelques personnages, à la fois victimes d'eux-mêmes et d'autrui, assurent un pont entre l'enfant et le misérable:

---

109 Chevance a percé dans le silence du renégat "la brèche où pût peser de son poids immense la formidable pitié divine" (Imp., p. 347); par "cette invisible fissure dans la muraille, ce pâle reflet du jour dans la tombe où il avait enfermé sa vie" (Joie, p. 690) pénètre une lumière inconnue venue de l'extérieur (p. 716): "comment était-elle entrée dans sa poitrine, par quelle brèche?" (p. 719).

110 Rêve, p. 1021.

111 Ibid., p. 1027. La lampe que le prêtre tient à la main "enveloppe toute la scène et lui-même d'un halo livide".

Arsène, Steeny et Mouchette sont emprisonnés dans un filet tissé fil à fil par une force extérieure mais dont ils sont en partie responsables. Arsène est prisonnier de son vice[112], mais s'il ne parvient pas à en sortir, c'est parce que les siens, indifférents et sourds à son aveu, refusent leur part de responsabilité. L'attitude du docteur Malépine figure cette indifférence collective dont le maire de Fenouille finira par mourir: "Hélas! voilà des semaines que l'effroyable sollicitude du docteur Malépine tisse autour de lui ses fils magiques[113]". Steeny, pour sa part, subit le poids de sa propre avidité; mais celle-ci naît du besoin d'échapper à l'atmosphère pernicieuse de la maison où la douceur de sa mère avait jadis "tissé ses toiles[114]" autour d'un homme aujourd'hui "englouti". Nouvelle victime de cette douceur froide, l'enfant cherche le salut auprès de Ouine. Le silence et la douceur de celui-ci l'enfermeront pourtant dans la même solitude[115]. Mouchette, enfin, est d'abord prisonnière de l'"orgueil diabolique[116]"

---

112 L'impureté et le mensonge lui collent "à l'âme comme à la peau" (Ouine, p. 1497).

113 Ouine, p. 1396.

114 Ibid., p. 1354.

115 Ibid., p. 1410: "L'espèce d'hallucination où il était plongé refermait sur lui le cercle d'une protection mystérieuse (...) pareille au cocon de soie où mûrit la nymphe".

116 Mouchette, p. 1317.

qui lui permet de défier le village, mais elle devient bientôt la victime de ce même village, dont le silence enveloppant et sournois[117] préfigure la douceur mortelle de la veilleuse de morts.

> Elle ne fera pourtant aucun effort pour échapper à l'étrange douceur dont elle est en ce moment la proie, et qui paraît tisser autour d'elle, diligente, patiente, les fils d'une trame invisible[118].

De tous les "saints" bernanosiens, Donissan est celui qui participe le plus étroitement de l'ambiguïté. Avant de devenir le "saint de Lumbres" et de mourir pour les pécheurs, il a vécu sous le joug du désespoir, sanction de sa volonté de puissance - qui s'exerce, il est vrai, contre le mal. Sa haine du péché l'a fait communier au mal. Aussi n'est-ce pas avant la fin du roman que Bernanos le présente comme la proie d'une force extérieure, dont il se constitue enfin la victime[119]. Le personnage de Chantal de Clergerie, par contre, représente l'enfance authentique. Et l'image du "filet" magique - appliqué pour la première fois à une proie pure de toute tache - ponctue, à la manière d'un leitmotiv, la progression de la jeune fille dans la voie du sacrifice conscient:

---

117 Ibid., p. 1321.

118 Ibid., p. 1331.

119 Soleil, p. 274-75.

> Elle sentait se resserrer autour d'elle un réseau tissé prudemment fil à fil - et non pas autour d'elle seulement, car elle avait vaguement conscience que de plus faibles étaient déjà dans le même filet[120].
>
> L'invisible filet se refermait sur la belle proie[121].
>
> (...) je vous vois resserrer le cercle autour de ma modeste personne, je ne vous échapperai plus...[122]

Paradoxalement Chantal n'est pas la seule victime du réseau invisible, elle entraîne avec elle ceux-là même qui en sont les artisans:

> Chacun de nous s'agite en vain, constate Fiodor, se débat; nous sommes pris entre les mailles d'un filet qui nous emporte pêle-mêle où nous ne voulons pas aller[123].

Car ce "filet" n'est en réalité que l'image obscure de la "toile éblouissante" que Dieu permet à Satan de tramer autour de l'innocente victime:

---

120 Joie, p. 567.

121 Ibid., p. 635.

122 Ibid., p. 666. Voir aussi les paroles de Clergerie, p. 707.

123 Ibid., p. 625. Voir aussi p. 567 (passage cité, note 120).

> Depuis une heure peut-être, depuis trop longtemps enfin, elle était là, on ne sait pourquoi, dans ce champ désert, humiliée par d'insaisissables fantômes, dupe d'images familières, devenues ennemies, prise dans les rets de flamme du paysage, comme une petite mouche au centre d'une toile éblouissante...[124]

En acceptant de "faire face", Chantal se constitue prisonnière de cette toile éblouissante; elle convertit la tentation satanique en instrument de salut. C'est Dieu, finalement, qui l'emportera dans ses serres[125].

Le saint connaît donc une solitude comparable à celle du damné, avec cette différence toutefois que son isolement n'est pas le fruit de la curiosité ni du mensonge; il naît au contraire de son impuissance à percer et à réduire la haine et le mensonge du pécheur. Comme celui-ci pourtant, le saint éprouve le silence et le vide.

C'est le cas de Donissan: une "joie furtive, insaisissable, comme venue du dehors[126]", le tire d'abord "du fond de l'abîme où il s'était à jamais cru scellé", mais il n'échappera pas à la "conscience engourdie qui lentement s'éveille[127]", introduisant au coeur même de l'extase la présence de l'"Adver-

---

124 Ibid., p. 611.

125 Ibid., p. 683.

126 Soleil, p. 145.

127 Ibid., p. 146.

saire". Cette présence se substitue à celle de Dieu au moment précis où le prêtre découvre "dans la glace, son visage pâle et contracté[128]". C'est alors que Donissan décide de "déraciner cette joie[129]". Satan s'est emparé de son âme, il a "mis sur (lui) sa serre[130]". L'emprise de Satan sur l'âme de celui qui a défié l'abîme "avec un coeur pur" se confirme et se fixe au cours de l'odyssée nocturne vers Etaples. Avant, pendant et après la rencontre démoniaque, Donissan est cerné par les ténèbres[131]. Tout en conservant l'illusion de suivre une route "droite et facile", le jeune vicaire tourne en rond. Il est, à la lettre, prisonnier du "cercle infernal":

> Vingt fois il tenta de rompre le cercle, vainement. A quelque distance toute trace cessait (...) Il remarqua aussi que dans un rayon de quelques mètres le sol était littéralement piétiné[132].

Il tente obstinément d'échapper au sortilège,

---

128 Ibid., loc. cit.

129 Ibid., p. 148.

130 Ibid., p. 153.

131 La nuit "s'ouvre et se referme" (p. 164); elle "l'enveloppe, au dehors et au dedans" (p. 171); elle se fait "autour de lui, en lui" (p. 184).

132 Ibid., p. 166.

> (...) ridicule fantôme, si drôlement actif et gesticulant, à travers les choses immobiles. Tête basse, il s'écroule enfin sur une muraille molle et froide, que ses mains pressent; il glisse doucement sur le côté, dans la boue, en fermant les yeux. Et, avant de les ouvrir, il sait déjà qu'il est revenu[133].

Vaincu, il se relève pour "refaire, à rebours, son long voyage"; il rencontre alors celui qui se présente comme un sauveur et comme un guide: "Un autre que moi, par une nuit pareille, tournerait en rond jusqu'au matin. Mais ce pays-ci m'est connu[134]". En s'abandonnant au "regard ami" et en pressant sur son coeur la "main tendue", Donissan provoque la chute "sans cesse accélérée, perpendiculaire". Et cette chute s'accompagne d'un vertige que Bernanos traduit, une fois encore, par l'image du cercle: "Le vertige ceignait sa tête d'une couronne souple, et pourtant, resserrée peu à peu, inflexible[135]". La simplicité et la volonté de Donissan ont raison de l'astuce de Satan. Alors que celui-ci lui "vole son souffle" dans un baiser, la terreur du prêtre atteint un point de perfection tel que "le mouvement même de la vie s'en trouv(e) suspendu[136]". Mais au moment précis où Satan semble l'emporter sur sa piteuse

---

133 Ibid., p. 167, le mot "revenu" est souligné dans le texte.

134 Ibid., p. 169.

135 Ibid., p. 172.

136 Ibid., p. 174.

proie, c'est lui qui, face à l'immobilité de sa victime, paraît "agité d'un grand frisson, comme s'il eût plongé lentement dans une eau profonde et glacée[137]", lui qui demande grâce et se sent pris dans un filet: "Tout à coup l'étrange marcheur s'arrêta net, comme s'il eût, dans ses gesticulations, resserré d'invisibles liens, tel qu'un taureau garrotté[138]".

Le renversement complet de la situation, que suggère le retournement des images, traduit tout à la fois la dialectique rigoureuse dont Donissan est l'enjeu et le caractère ambigu du maquignon - dont on ne saurait nier l'existence et qui pourtant se conforme dans ses actes comme dans son apparence même à l'attitude du prêtre devant la tentation. La "dépouille" gisant aux pieds de Donissan ne s'anime-t-elle pas à nouveau au premier signe de curiosité? Elle revêt alors le caractère hallucinant du double:

---

137 Ibid., p. 175.

138 Ibid., p. 176.

> Au même instant, ce qui se tenait devant lui s'effaça, ou plutôt les lignes et contours s'en confondirent dans une vibration mystérieuse, ainsi que les rayons d'une roue qui tourne à toute vitesse. Puis ces traits se reformèrent lentement.
>
> Et le vicaire de campagne vit soudain devant lui son double, une ressemblance si parfaite, si subtile, que cela se fût comparé moins à l'image reflétée dans un miroir qu'à la singulière, à l'unique et profonde pensée que chacun nourrit de soi-même[139].

Donissan trouve la force de repousser la tentation de la connaissance de soi, mais il n'échappera jamais complètement au piège que recèle le don de clairvoyance. Il sera toujours partagé entre la haine et la pitié. Les quarante années de vie que Bernanos passe sous silence culminent dans une dernière nuit où le saint de Lumbres "va succomber" à la "tentation suprême": "L'ennemi plein de ruse le roule dans cette lassitude désespérée, comme dans un suaire[140]". Une fois de plus la nuit - "il ne voit rien au-dedans de lui" - préside à son désir de "l'évanouissement d'une chute éternelle, dans les ténèbres refermées". Il a rejoint les damnés, ou du moins il connaît comme eux le sentiment d'être hors de jeu:

---

139 Ibid., p. 180. Cette "vibration mystérieuse" rappelle la "giration diabolique" de la pensée caractéristique des personnages murés dans le silence et l'orgueil; on peut la rapprocher également de l'image qu'emploiera Satan quelques instants plus tard pour désigner la pensée de Dieu "(Ah! quand je t'ai pressé tout à l'heure, sa pensée s'est fixée sur toi et ton ange lui-même tremblait dans la giration de l'éclair!) Cependant, tes yeux de boue n'ont rien vu" (p. 183).

140 Ibid., p. 237.

> Il ne souffre presque plus, il est fixé pour toujours. Il ne désire rien; il est vaincu. Par la brèche ouverte, l'orgueil rentre à flots dans son coeur...[141]

La chute du désir coïncide avec la montée de "ce délire de connaissance qui perdit la mère des hommes" et que Bernanos traduit à nouveau par l'image du cercle infernal:

> Connaître pour détruire, et renouveler dans la destruction sa connaissance et son désir - ô soleil de Satan! - désir du néant recherché pour lui-même, abominable effusion du coeur[142]!

Un appel extérieur délivre enfin le vieux prêtre:

> Il n'y a de silence absolu que de l'autre côté de la vie; par la plus mince fissure, le réel glisse et rejaillit, reprend son niveau[143].

La permanence de la "fissure" est assurée en Donissan par sa disponibilité envers le pécheur et le malheureux. Le secret de la vie du saint de Lumbres n'est pas le soleil de Satan, mais un autre cercle, que forment autour de lui les innombrables pécheurs dont il est la proie et la victime: "Mais un remous de la foule l'avait déjà porté au but; elle se refermait sur lui. Encore un coup, il était leur proie[144]". Son dernier affrontement spectaculaire avec Satan lui a finalement dévoilé le véritable visage de son ennemi:

---

141 Ibid., p. 236.

142 Ibid., p. 237.

143 Ibid., p. 238-39.

144 Ibid., p. 274-75.

> Il écoute un murmure bientôt plus distinct... monotone... inexorable. Il le reconnaît... Ce sont eux. Un par un, hommes et femmes, les voilà tous, dont il sent le souffle monter vers lui, moins détestable que leur parole impure, mornes litanies du péché, mots souillés depuis des siècles, ignoblement ternis par l'usage (...) Elle monte, cette parole; elle recouvre peu à peu le saint de Lumbres encore debout[145].

En définitive, c'est l'ennui du péché qu'assume et expie le prêtre: "Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid facient[146]!"

Après Sous le soleil de Satan, Bernanos épure sa notion de l'héroïsme surnaturel, il la dépouille du caractère spectaculaire qui faisait du "saint" un thaumaturge et un lutteur forcené. La haine de Satan s'estompe au profit de l'amour et de la pitié. La tentation du désespoir ne se nourrit plus de haine mais de tristesse. Certes, le désespoir ne cesse pas d'être la "trompeuse image de la déréliction des saints[147]", mais Bernanos est plus sensible maintenant au caractère décevant de l'expérience spirituelle telle qu'il la définissait déjà par la bouche du doyen de Campagne:

---

145 Ibid., p. 275.

146 Ibid., p. 276.

147 Ibid., p. 308.

> Presque toujours l'Esprit-Saint nous semble agir à rebours, perdre du temps. Si le morceau de fer pouvait concevoir la lime qui le dégrossit lentement, quelle rage et quel ennui! C'est pourtant ainsi que Dieu nous use. Certaines vies de saints paraissent d'une affreuse monotonie, un vrai désert[148].

La dure leçon que Menou-Segrais opposait à la "détresse infinie" de son vicaire, ce n'est pas Donissan mais Chevance, Chantal et le curé d'Ambricourt qui en feront l'expérience.

Le cas de Chevance demeure un peu à part, puisque celui-ci figure à côté de Cénabre et de Chantal. Bernanos pénètre à l'intérieur du personnage dans la mesure seule où la passion de Chevance reflète le drame de Cénabre, dont il a épousé la cause, et annonce celui de Chantal. C'est pourquoi l'image du cercle - si importante dans l'expression de la solitude de l'imposteur et de la jeune victime expiatrice - ne s'applique pas directement à Chevance. D'une part le vieux prêtre évolue dans la plénitude et la simplicité, d'autre part il est condamné à vivre en dehors du cercle infernal où il a pénétré malgré lui et dont Cénabre l'a ensuite chassé. C'est donc Cénabre qui s'agite devant lui, enfermé dans le "cercle enchanté[149]" de sa joie terrible. Quelques minutes plus tôt, un mensonge trahissait le renégat et le "liait autant qu'un

---

148 Ibid., p. 222.

149 Imp., p. 346: "il semblait que rien ne pût dépasser le cercle enchanté".

aveu". Paradoxalement, cette "brèche" s'exprime par la même image: "Dans quel rêve, dans quel cauchemar frénétique s'agite-t-on ainsi pour voir se rétrécir autour de soi l'espace libre, se fermer toutes les issues[150]?". Cénabre est prisonnier de Chevance, comme de son propre silence:

> (Chevance) n'évitait pas, il cherchait maintenant les yeux sombres, tandis que s'abattait sur le prêtre célèbre, ainsi qu'un aigle sur sa proie, la compassion d'une âme de feu. (...)
>
> Il voyait, il tenait sous son regard, il touchait presque l'âme forcenée, frappée à mort; il n'espérait plus rien d'elle qu'un signe, (...) un rien, la brèche où pût peser de tout son poids immense la formidable pitié divine, qu'il entendait rugir autour du réprouvé encore vivant[151].

Le regard de Chevance, confondu avec la "formidable pitié divine", est donc tout à la fois le spectateur et l'artisan du cercle qui isole Cénabre: le saint épouse la solitude et l'angoisse du renégat, "luttant seul contre le silence qu'il sentait se refermer autour du révolté, ainsi qu'une malédiction chaque jour plus pesante, seul confident, seul témoin[152]". Sa longue patience éclatera dans un délire clairvoyant au moment où, ne pouvant plus rien pour Cénabre, il sera introduit par son impuissance même au coeur des ténèbres[153]. L'existence de

---

150 Ibid., p. 345.

151 Ibid., p. 347.

152 Ibid., p. 516.

153 Ibid., p. 520.

Chevance, hors du cercle où le renégat s'est enfermé, demeure l'unique obstacle à la fixation définitive de celui-ci. "Si vous n'étiez pas au monde, petite vipère, je serais désormais hors de jeu[154]". Telles sont les dernières paroles de Cénabre, avant que le flambeau qu'il tient à la main l'enveloppe et le consume:

> La flamme aiguë, ténue comme un fil, s'étira brusquement, gagna le front, puis les cheveux, cerna la nuque d'un trait aussi net que le fil d'une lame, et presque aussitôt la tête tout entière se mit à brûler silencieusement[155].

C'est sur cette vision que s'achève l'hallucination de Chevance. Le vieux prêtre retrouve peu à peu la conscience du réel, s'accrochant au regard de Chantal "ainsi qu'au seul point fixe dans l'universel écoulement". Pour la première fois, Bernanos applique alors à Chevance l'image du cercle, non de façon à souligner la solitude de son héros, mais pour marquer l'échange surnaturel qui s'accomplit entre Chantal et Chevance d'une part, entre les deux saints et Cénabre d'autre part:

---

154 Ibid., p. 522.

155 Ibid., loc. cit. Bernanos avait utilisé, à peu de choses près, la même image pour traduire l'exaltation de Cénabre installé aux confins du néant: "Entre le néant et moi, se disait-il, il n'y a que cette vie hésitante (...) Et il se sentait aussitôt le coeur cerné d'un trait de flamme" (p. 444). Cette image ambiguë peut signifier aussi bien la victoire de la "compassion de feu" sur Cénabre que sa dissolution dans le "soleil de Satan"; elle annonce aussi l'univers torride de La Joie.

> Le cercle de la vie se rétrécissait à mesure, et il ne restait plus sans doute au centre de la dernière spire que ce reflet pensif, suspendu entre le jour et la nuit, guetteur vigilant à la surface des ténèbres...[156]

En regardant mourir Chevance, Chantal s'est substituée à Cénabre. Elle a épousé la déréliction du saint et la solitude du renégat. C'est elle qui se situe maintenant au centre du cercle de flamme, comme au centre du paysage embrasé qu'elle craint de "voir se refermer sur elle": "(...) tout ce paysage paisible lui apparut transfiguré dans la lumière immobile, énorme, attentif, ainsi qu'un animal géant qui guette sa proie[157]". Enfermée dans le réseau que tisse autour d'elle la curiosité jalouse de Fiodor[158] et de tous les siens[159], la jeune fille prend peu à peu conscience de sa solitude et de son impuissance:

> L'idée ne lui vint pas qu'elle souffrait peut-être sans raison (...) que son angoisse est faite pour se perdre, avec tant d'autres, dans la sérénité universelle, ainsi qu'un cri ne dépasse pas un certain cercle de l'espace, et, hors de ce cercle, n'est rien[160].

Aussi croit-elle encore pouvoir se dégager:

---

156 Ibid., p. 523.

157 Joie, p. 604.

158 Ibid., p. 507.

159 Ibid., p. 666.

160 Ibid., p. 598.

> On ne passe pas éternellement à travers les mailles du filet; l'important est de savoir se dégager doucement sans rien casser. Cela m'a réussi toujours...[161]

Néanmoins, elle n'est pas dupe et sait qu'elle ne peut plus se reposer sur le passé, puisque la mort de Chevance marque une rupture essentielle. Aussi ne peut-elle éluder la révélation de sa propre solitude - "effrayante, fondamentale, la solitude des enfants de Dieu[162]". Chantal est la proie de Dieu et celle de la "férocité du mal[163]"; c'est ce qu'elle pressent, avant d'en prendre clairement conscience, au moment où elle craint de voir le paysage se refermer sur elle comme sur une proie.

A la tentation de fuir "n'importe où" s'oppose et répond la brusque apparition de Mama, "minuscule silhouette noire, au centre du paysage hostile, comme au centre de sa propre tentation[164]". Le personnage de Mama offre un raccourci symbolique de tous les péchés qui dévorent les hôtes de la maison Clergerie: égoïsme, avarice, mensonge, cruauté, regret stérile et, par-dessus tout, refus de rendre les clés. Tout cela se conjugue dans une démence qui en est la sanction.

---

161 Ibid., p. 599.

162 Ibid., p. 605.

163 Ibid., p. 604.

164 Ibid., p. 609.

Avant de s'identifier à sa grand-mère et de prendre sur elle de la délivrer, Chantal subira la tentation de la curiosité et de la haine de soi qui coïncide avec la chute du désir:

> (...) était-ce là sa grand-mère, ou quelque insecte? Elle eût cru volontiers pouvoir écraser d'un coup de talon cette voix chevrotante, elle eût effacé cette forme misérable (...) Mais elle ne désirait rien. Elle n'éprouvait qu'une curiosité morne (...) Car la haine elle-même ne referme pas, sur un faible coeur d'homme, deux bras si glacés (...)[165]

Après une nouvelle confrontation avec sa grand-mère, où elle réussit à se faire remettre les clés, la jeune fille affronte et confond la curiosité de La Pérouse:

> (...) je vous vois resserrer le cercle autour de ma modeste personne, je ne vous échapperai plus... Tant pis pour vous... Il arrive qu'on croit cerner dans la haute luzerne un coq magnifique, et c'est une faisane toute grise qui s'envole. Vous ne vous doutez pas à quel point je suis grise...[166]

Chantal est incapable de mépris, elle refuse la "boue noire, amère" de la tristesse sans pourtant refuser sa part du péché:

---

165 Ibid., p. 611. Tout le passage mériterait d'être cité, j'en reproduis encore quelques lignes: "(...) Elle fit face. Depuis une heure peut-être, depuis trop longtemps enfin, elle était là, on ne sait trop pourquoi, dans ce champ désert, humiliée par d'insaisissables fantômes, dupe d'images familières, devenues ennemies, prise dans les rets de flamme du paysage, comme une petite mouche au centre d'une toile éblouissante... Elle fit face".

166 Ibid., p. 666.

> Le péché, nous sommes tous dedans, les uns pour en jouir, d'autres pour en souffrir, mais à la fin du compte, c'est le même pain que nous rompons au bord de la fontaine, en retenant notre salive, le même dégoût[167].

Aussi peut-elle s'associer à La Pérouse: "Oui, vous et moi, nous sommes désormais hors de jeu... (...) à quoi bon se débattre? Notre tour est venu[168]".

Hors de jeu, c'est-à-dire prête à franchir enfin le seuil du "monde étrange[169]" dont elle a toujours craint l'abord:

> (...) elle s'y sentit couler à pic. Littéralement, elle crut entendre se refermer sur elle une eau profonde (...) la Lumière jaillit de toutes parts, recouvrit tout.
>
> (...)
>
> Car à présent, l'idée, la certitude de son impuissance était devenue le centre éblouissant de sa joie, le noyau de l'astre en flammes. (...) Lentement, avec des soins infinis, elle achevait de consommer amoureusement cette lumière éparse; elle en concentrait le faisceau en un seul point de son être, comme si elle eût espéré faire ainsi sauter un dernier obstacle et se perdre en Dieu par cette brèche.
>
> (...) le Silence qu'elle appelait roula sur elle, la recouvrit.
>
> (...) l'Agonie divine venait de fondre sur son coeur mortel et l'emportait dans ses serres[170].

---

167 Ibid., p. 671.

168 Ibid., p. 673.

169 Ibid., p. 681. Voir aussi p. 560.

170 Ibid., p. 681, 682 et 683.

L'expérience de Chantal nous permet de saisir le sens profond du symbolisme du cercle chez Bernanos. Le seul cercle authentique est celui de l'amour divin, ce "drame immense" dont parle l'écrivain dans Le Crépuscule des vieux:

> Nous sommes au centre de ce drame immense, nous sommes au coeur de la Très Sainte Trinité (...) Nous vivons à l'aise, inconscients, au milieu de ce tourbillon formidable dont le moindre écart de son inflexible spire, s'il était toutefois possible, irait déracinant les mondes[171].

Le curé d'Ambricourt n'a jamais recours à la métaphore du cercle pour exprimer son angoisse, son impuissance ou son vertige surnaturel. Son expérience spirituelle, comparable en bien des points à celle de Chantal de Clergerie et des autres "saints", en diffère cependant parce qu'il n'éprouve jamais la sensation d'étouffement caractéristique de l'être encerclé[172]. Néanmoins, le jeune prêtre est également le

---

171 Vieux, p. 17-18.

172 Du moins, il ne l'exprime pas. Cela s'explique, en partie du moins, par la forme même du journal qui interdit à l'auteur d'expliquer, fût-ce métaphoriquement, des états d'âme que le narrateur ne parvient pas à préciser lui-même; en outre, un décalage s'interpose toujours entre le moment vécu et sa fixation écrite. Enfin, le curé refuse de faire de son journal un aliment morbide pour sa détresse; la rigueur qu'il s'impose exclut la complaisance narcissique et s'appuie sur le refus de l'introspection. Le curé s'interdit de confier à son journal ses expériences et ses épreuves surnaturelles - qu'il remplace soit par des blancs ou des ratures, soit par des réflexions sur le monde du mal.

"prisonnier de la Sainte Agonie[173]" et la victime des pécheurs dont il a la charge. Mais il n'a pas clairement conscience de l'hostilité sournoise de ses paroissiens; ce sera le curé de Torcy qui lui révèlera son état de claustration.

> Tu t'agites trop, tu ressembles à un frelon dans une bouteille[174].

> Alors que je me croyais au seuil de ce petit monde, j'étais déjà entré bien avant, seul - et le chemin du retour fermé derrière moi, nulle retraite[175].

Le monde où il vient d'entrer est celui de la "communion des pécheurs", qu'il compare à un "lac de boue":

> Dans la haine que les pécheurs se portent les uns aux autres, dans le mépris, ils s'unissent, ils s'embrassent, ils s'agrègent, ils se confondent, ils ne seront plus un jour, aux yeux de l'Eternel, que ce lac de boue toujours gluant sur quoi passe et repasse vainement l'immense marée de l'amour divin, la mer de flammes vivantes et rugissantes qui a fécondé le chaos[176].

Ce "lac de boue" n'évoque-t-il pas, précisément, le cercle chaotique, amorphe et engloutissant que Bernanos associe tou-

---

173 Journal, p. 1187.

174 Ibid., p. 1102.

175 Ibid., p. 1103.

176 Ibid., p. 1139.

jours à l'idée du mal et à ses "hideuses proliférations"[177]? De façon plus concrète, le "lac de boue" symbolise la paroisse morte, celle d'Ambricourt comme celle de Fenouille. Et si la paroisse d'Ambricourt ne présente pas le caractère actif que M. Ouine reconnaît au bourbier de Fenouille[178], le curé d'Ambricourt n'en est pas moins menacé - tout comme le curé de la "paroisse morte" - d'être "dissous, dévoré[179]". Mais, contrairement à M. Ouine et au curé de Fenouille[180], le héros du Journal d'un curé de campagne ne se place pas en dehors de cette masse informe. Il court le risque d'y vivre au jour le jour.

> Je crois que si Dieu nous donnait une idée claire de la solidarité qui nous lie les uns aux autres, dans le bien et dans le mal, nous ne pourrions plus vivre, en effet, dit-il à la comtesse[181].

---

177 G. Poulet a bien souligné cette identité entre le "lac de boue" et le monde du mal. Il écrit: "le lac de boue est à la fois le lieu et le temps du mal: étendue où tout se déverse, d'où rien ne s'évade (...) une série de cercles concentriques s'y épuise dans l'eau épaisse" ("Le temps d'un éclair", dans Etudes sur le temps humain, t. III, Paris, Plon, 1964, p. 57, souligné dans le texte; voir aussi p. 56).

178 Ouine, p. 1465.

179 Ibid., p. 1464.

180 Ibid., p. 1472 et 1488.

181 Journal, p. 1159.

Seul lui permet d'échapper au vertige le sentiment de son impuissance, de "notre impuissance à tous, de notre aveuglement invincible[182]"; et ce sentiment, il l'éprouve "comme un étau qui (lui) serr(e) le coeur[183]". C'est là pourtant qu'il puise le courage de pénétrer dans l'univers chaotique du mal. Est-ce bien, comme il le pense, le "désordre de (sa) pensée, de (son) coeur" qui fait "sortir le péché de son repaire, l'amène à la surface de l'être[184]"? N'est-ce pas plutôt la force qu'il tire du sentiment de son impuissance? Au moment où il cesse de s'agiter et court le risque du silence, le jeune curé accomplit sa mission: il communie à la douleur et à la tristesse des hommes, il la purifie par sa présence même. Elément hétérogène au coeur du "lac de boue", il risque donc d'être dévoré ou expulsé. Il sera, en effet, expulsé après avoir été dévoré. Sa mort solitaire et humiliée coïncide avec sa réconciliation avec lui-même. Il entre dans la mort et dans l'enfance en même temps, "comme au bout de la nuit on

---

182 Ibid., p. 1145.

183 Ibid., p. 1146.

184 Ibid., p. 1149.

trouve une autre aurore". Il a accompli le cercle parfait[185]. Le "tout est grâce" de l'agonie s'oppose au vide dont le curé a fait l'expérience nécessaire au coeur de la paroisse:

> Il me semble avoir fait à rebours tout le chemin parcouru depuis que Dieu m'a tiré de rien. Je n'ai d'abord été que cette étincelle, ce grain de poussière rougeoyant de la divine charité. Je ne suis plus que cela de nouveau dans l'insondable Nuit. Mais le grain de poussière ne rougeoie presque plus, va s'éteindre[186].

Il lui a fallu s'avancer plus loin encore dans l'humiliation avant de sombrer dans une autre nuit, un autre silence:

---

185 Bernanos conçoit la vie comme une trajectoire circulaire qui, de l'enfance mène à l'enfance. Cette idée, il l'exprime toujours par une comparaison avec la nuit et l'aurore: on la retrouve à plusieurs reprises dans son oeuvre polémique et à nouveau dans son testament spirituel, Dialogues des Carmélites. Je note ici quatre passages qui attestent de la permanence du thème et du motif d'expression dans l'oeuvre. "Le bout de la nuit, c'est la douce pitié de Dieu (...) - la douce pitié de Dieu - c'est-à-dire la profonde - la profonde - la profonde Eternité" (Vieux, p. 346). "Pour rencontrer l'espérance, il faut être allé au-delà du désespoir. Quand on va jusqu'au bout de la nuit, on rencontre une autre aurore" (Liberté, p. 14). "Je pense soudain que toute solitude a son issue, mais qu'il faut la trouver plus avant, qu'il faut remonter la solitude, ainsi qu'on remonte la nuit, jusqu'à l'aurore" (Enfants, p. 75). "Une fois sorti de l'enfance, il faut très longtemps souffrir pour y rentrer, comme tout au bout de la nuit on retrouve une autre aurore" (Dialogues, p. 1586).

186 Ibid., p. 1113-14.

> La nuit m'a paru soudain plus noire, plus compacte, j'ai pensé que je tombais de nouveau, mais cette fois c'était dans le silence. J'y ai glissé d'un seul coup. Il s'est refermé sur moi[187].

Pour le curé d'Ambricourt comme pour Chantal de Clergerie, le sentiment d'être "hors de jeu" ne procède pas du mépris de soi mais de l'acceptation et de l'humilité: "Mes sottises ne comptent plus: je suis hors de jeu[188]". Cette unité reconquise, sur laquelle se referme la destinée du personnage, transcende la personne même du curé. Certes, il meurt loin de sa paroisse mais il meurt par elle et du même mal qu'elle. Le journal s'ouvre sur l'image de l'ennui, une "poussière" qui recouvre le corps, un cancer indolore qui dévore de l'intérieur; et c'est à la ville que le curé meurt d'un cancer. En communiant à l'ennui de ses paroissiens et de l'homme moderne, il le transfigure et l'incorpore à une mystérieuse unité.

Soeur spirituelle de Germaine Malorthy comme de Chantal de Clergerie ou du curé d'Ambricourt, mais aussi de

---

187 Ibid., p. 1199. Il est significatif que, évoquant plus tard cette chute près de l'enclos des Dumouchel, le curé parle de sa "chute dans le soleil" (p. 1246).

188 Ibid., p. 1254.

Steeny et de Guillaume[189], la dernière héroïne de Bernanos offre un raccourci saisissant du rôle et du sort de l'enfant dans le monde bernanosien. M. Ouine déclarait qu'"un innocent est toujours le centre, le noyau d'une certaine fermentation" et que "la terre fermente autour de l'innocent[190]"; il croyait même entendre "bouillir et siffler" le bourbier de Fenouille. Le village que traverse Mouchette est calme et silencieux au contraire, il ne ressemble en rien à "une énorme toupie folle, (qui) tourne, (qui) ronfle, (qui) jetterait bas les murs[191]". Sans doute a-t-il dépassé le stade de décomposition après quoi

---

189 Comme Germaine, elle est "dupe d'un rêve" (Soleil, p. 210, Mouchette, p. 1311); comme Chantal, elle est victime d'un viol; comme le curé d'Ambricourt et Chantal, elle est une enfant fourvoyée dans une "bataille d'hommes" (Joie, p. 670, Journal, p. 1055, Mouchette, p. 1317); comme Steeny, elle est victime de la douceur traîtresse d'un amant de la mort (Ouine, la sacristine); comme Guillaume et le curé d'Ambricourt enfin, elle est la victime expiatrice du village.

190 Ouine, p. 1464. Le petit vacher est le prototype de cette enfance sacrifiée: on retrouve son corps dans la boue: "l'eau bouillait autour de lui comme de la bière" (p. 1393); il entraîne dans un mouvement centripète le village tout entier: "c'est vrai qu'ils sont venus d'un même mouvement se serrer autour du petit cadavre comme un troupeau cerné par les loups..." (p. 1484) et ce même mouvement projettera le curé - associé à la victime - au bord de la fosse: "la foule se refermant sur lui le porta plutôt qu'elle ne le poussa jusqu'à la fosse, au bord de laquelle il s'effondra, glissant des deux pieds sur la glaise fraîche" (p. 1493).

191 Ibid., p. 1538.

cesse tout mouvement. La force d'engloutissement s'est réfugiée dans la nature, dont la violence déchaînée prélude à l'aventure de l'enfant:

> Le vent semble venir de tous les points à la fois, et il se creuse ça et là, au plus épais du taillis cinglé par la monstrueuse averse, de véritables tourbillons où, parmi les branches rebroussées, une mince colonne de feuilles mortes monte vers le ciel, aussitôt rabattues par les trombes d'eau[192].

Cette "monstrueuse averse", Arsène la comparera tout à l'heure à un cyclone, en des termes qui rappellent la façon dont Ouine dépeignait la vase de Fenouille.

> (...) la mer s'est mise à bouillir. (...) De loin, ça ressemblait à une bête qui se gonfle, un dragon. (...) Quand le cyclone a passé sur la ville, la terre a tremblé. Mais dans ce cas-là tu ne sens pas la force du vent: elle aspire, tu es dans le vide (...) un vrai feu de salve. La ville et la mer fumaient ensemble[193].

L'évocation du cyclone situe l'aventure de Mouchette dans un tourbillon qui l'aspire et qui l'entraînera malgré elle dans le vide[194]. Quant au "dragon" auquel Arsène compare le cyclone, il n'est pas sans rappeler l'archétype de l'amorphe et du chaos, tel que Mircéa Eliade le définit:

---

192 Mouchette, p. 1272.

193 Ibid., p. 1275-76.

194 Bernanos, parlant ailleurs de l'effet produit par l'approche d'un cyclone, écrit: "Mais nous commençons à sentir pourtant, comme à l'approche du cyclone dans un soir brûlant et immobile, sans oiseaux, cette imperceptible suffocation, ce creux dans la poitrine causé par la colossale aspiration du vide" (Croix, p. 333).

> Le dragon est la figure exemplaire du Monstre marin, du Serpent primordial, de la Nuit et de la Mort, en un mot de l'amorphe et du virtuel, de tout ce qui n'a pas encore une "forme"[195].

Du cyclone, "réel ou imaginaire", Mouchette conserve un souvenir précis, plus réel que le réel même, parce qu'elle a fait sien le rêve de son compagnon, contre la nuit et le silence[196]. Dès lors, elle est prisonnière du silence qui finira par l'aspirer.

> (...) elle se mit à piétiner sur l'étroite plateforme en gémissant, ainsi qu'une bête prise au piège. (...) Elle ne voulait pas mourir. C'était plutôt comme une sorte de honte inexplicable, une timidité mystérieuse, celle qui saisit tout à coup certains nerveux, non à l'approche d'inconnus, mais parmi des amis familiers, en pleine conversation, avec la brutalité d'une crise épileptique, traçant autour d'eux un cercle invisible de silence et de solitude ou l'on croit les voir tourner, affolés ainsi que le scorpion cerné par les flammes.
>
> (...) Le "à quoi bon?", la question terrible, inexorable, à laquelle nul homme réellement passionné n'a répondu et qui a décidé du salut de quelques rares héros par un miracle de grâce, car elle se retourne d'ordinaire contre celui qui le prononce, symbole de l'antique serpent, ou peut-être ce serpent lui-même, n'arriva pas jusqu'à ses lèvres. Elle se posait au-dedans d'elle, informulée (...)
>
> Une minute, l'instinct de la malheureuse l'avertit du danger (...) cherchant vainement à rassembler les images éparses, incohérentes, pareilles à un tourbillon de feuilles mortes[197].

---

195 Mircea Eliade, Le Sacré et le Profane, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1965, p. 44.

196 Mouchette, p. 1310-11.

197 Ibid., p. 1342-43. L'image du serpent, précédée de celle du scorpion cerné par les flammes, recoupe celle du dragon primordial. Le serpent - assimilé explicitement à l'"à quoi bon", c'est-à-dire à l'ennui - est à la fois le serpent de la

La nuit de Mouchette s'ouvre sur l'image du cyclone qui la cerne de toutes parts, elle se referme sur l'image du tourbillon intérieur, véritable "stupeur de la conscience[198]", qui pousse l'enfant à chercher dans l'eau claire d'un étang la réponse à la question informulée, après quoi se rétablira en elle le mystérieux silence[199]. En pénétrant dans l'eau insidieuse, Mouchette fixe pourtant le "point le plus haut du ciel". A l'odeur de la tombe s'associe un "joyeux murmure de fête", comme si le suicide de l'enfant annonçait le retour de l'ordre

---

Genèse et le dragon primordial, la révolte et le chaos: deux formes d'un même ennui. En outre, Bernanos reprend ici l'image des "feuilles mortes" qui lui avait servi à introduire son héroïne et son aventure: "le grand vent noir qui vient de l'ouest - le vent des mers (...) - éparpille les voix dans la nuit. (...) Celle que Mouchette vient d'entendre reste longtemps suspendue entre ciel et terre, ainsi que les feuilles mortes qui n'en finissent pas de tomber" (p. 1265). Le passage qui précède le suicide de l'enfant rappelle l'image qui a servi à Bernanos dans Un Crime pour introduire le suicide d'une autre héroïne, Evangéline. La similitude des symboles qui entourent ces deux suicides permet d'établir une parenté entre deux personnages en apparence fort éloignés l'un de l'autre. Voici le texte: "le chemin débouche brusquement dans une sorte de cirque où le vent d'ouest, le vent du large, apporte et fait tourner sans cesse (...) une poussière coupante comme le verre. Parfois la brise fraîchit et le cirque solitaire crache vers le ciel un nuage épais de feuilles mortes qui montent d'abord comme aspirées par le soleil pâle, puis s'éparpillent en un clin d'oeil, happées par la gueule géante et glacée du fleuve, tandis que tournoie lentement au-dessus du gouffre une plume de palombe" (Crime, p. 858-59). Notons enfin qu'Evangéline est ici en compagnie d'André Gaspard, le seul personnage bernanosien avec Mouchette qui se suicide dans l'eau.

198 Ibid., p. 1343-44.

199 Ibid., p. 1345: "le silence qui s'était fait soudain en elle était immense".

et de l'unité cosmique. Au bout de la nuit, Mouchette a trouvé une nouvelle aurore: sa mort correspond à une naissance. Une seule nuit a suffi pour que se joue son destin: la structure de l'oeuvre coïncide parfaitement avec sa signification, jamais encore le cercle n'avait été aussi rigoureux. Et cette structure même, ainsi que l'importance du schème du cercle dans le roman, suffit à placer l'aventure de Mouchette sous le signe du spirituel.

Cette traversée de la nuit, si fulgurante soit-elle, n'en reproduit pas moins les étapes caractéristiques du calvaire spirituel des "prisonniers de la Sainte Agonie[200]". Dans une première étape, Mouchette est tirée du monde habituel: elle fuit l'école, elle est littéralement "désorientée", happée par une force mystérieuse (cyclone) et paralysée par la rencontre d'Arsène (son destin): "Un long moment, elle reste ainsi au centre du halo lumineux, (...) immobile, paralysée par la lumière[201]". Sa marche dans les ténèbres est une marche vers la mort: "sa robe est un suaire de glace[202]". Après la

---

200 Dans un monde déchristianisé, le surnaturel en est réduit à se manifester par le mythe. C'est ce dont Bernanos a dû prendre conscience et ce qui explique sans doute que, après avoir donné corps au mythe dans la Nouvelle histoire de Mouchette, il se détourne du roman et n'y revienne que pour terminer un autre tableau mythique du monde contemporain: Monsieur Ouine.

201 Mouchette, p. 1272-73.

202 Ibid., p. 1274.

désorientation, Mouchette connaît la joie, associée à la découverte de soi dans une espèce d'extase amoureuse:

> Il lui semble seulement que tout le feu de sa vie, toute sa vie, est maintenant concentrée au même point douloureux de sa petite poitrine, qu'elle y prend peu à peu la dureté, l'inflexible éclat du diamant[203].

> Tandis qu'à cette minute le visage qu'elle tient si précieusement tout entier dans son regard, avec une sollicitude farouche, la laisse aussi tranquille, aussi rassurée que l'image même du sien (...)[204]

A la suspension du désir - "elle ne souhaite rien[205]" - succède une attente douce et angoissée.

> Les braises du foyer noircissent une à une. Il ne reste plus qu'une lueur étrangement douce qui semble venir de partout à la fois[206].

> Le silence est retombé entre eux, un silence aussi louche que le reflet de l'âtre. Quelle force cloue Mouchette au sol? (...) Attente et terreur physiques, charnelles, car à cette minute fatale qui va décider de son destin, alors que s'étend déjà sur sa tête orgueilleuse le voile funèbre, elle est bien incapable de la moindre prévision consciente[207].

Le feu de joie intérieur prélude à la véritable expérience, celle du feu de la souffrance, analogue à la déréliction des saints:

---

203 Ibid., p. 1282-83.

204 Ibid., p. 1288.

205 Ibid., p. 1291.

206 Ibid., p. 1295.

207 Ibid., p. 1296.

> Elle (l'humiliation) est allée seulement plus profond, si profond que la chair elle-même y répond par une souffrance inconnue, qui rayonne du centre de la vie dans le pauvre petit corps douloureux[208].

La tentation de la haine et du refus consécutive à l'humiliation débouche, comme dans le cas des saints ou des sataniques, sur l'expérience de la solitude, de la nuit et du silence: "Elle est seule, vraiment seule aujourd'hui, contre tous[209]". Néanmoins, cette solitude est ambiguë: un "orgueil diabolique (...) mêlé de crainte" l'inspire et la soutient.

> (...) elle est désormais hors de jeu. Pourquoi se révolter contre son sort? Il suffit bien de le mépriser. Car son rôle n'est plus que celui d'un enfant fourvoyé parmi des hommes affrontés dans une lutte mortelle[210].

Le village se dérobe dans un silence indifférent; comme la première Mouchette (Germaine Malhorty), l'adolescente est prisonnière de la petite ville qu'elle brave. Elle ne sortira plus

---

208 Ibid., p. 1304.

209 Ibid., p. 1317.

210 Ibid., loc. cit. On perçoit clairement le caractère ambigu de l'expérience de Mouchette: si elle est "hors de jeu", c'est à la fois parce qu'elle ne résiste pas au mépris - de nature diabolique - et parce qu'elle demeure une enfant, ce qui chez Bernanos est toujours un signe positif.

du silence dont "elle se sent comme enveloppée[211]" et dont la veilleuse de morts lui révélera le sens véritable.

> Un moment, Mouchette essaie de lutter contre ce silence, mais elle s'y est prise trop tard sans doute, il monte, il l'enveloppe, elle a l'impression que la nappe invisible recouvre ses épaules, son front[212].
>
> Oui, la vieille a dit ce qu'il fallait. (...) Le mot de mort a seulement retenti à ses oreilles comme si elle l'entendait pour la première fois[213].

A partir de ce moment, Mouchette devient la proie d'une force mystérieuse, à la fois extérieure et intérieure, qu'actualise l'étrange sacristine. La douceur équivoque de celle-ci "paraît tisser autour d'elle, diligente, patiente, les fils d'une trame invisible[214]". Rien ne peut plus sauver l'enfant, puisqu'elle ne connaît à la révolte d'autre expression que le mépris ou la haine. Cette fois encore son ultime mouvement de défense se manifeste par "ce cercle douloureux" aux tempes

---

211 Ibid., p. 1326. Depuis le début, Mouchette est prisonnière du silence - le sien: "la susceptibilité ombrageuse (...) l'enferme dans le silence" (p. 1302), celui de la nuit: "la nuit est si épaisse qu'elle s'y sent comme derrière un mur" (p. 1306), celui du village (p. 1321) et celui de la mort.

212 Ibid., p. 1329-30.

213 Ibid., p. 1338.

214 Ibid., p. 1331. Une image complémentaire paraît quelques pages plus loin: "Parle à ton aise, ma fille. Elle s'est peletonnée au fond du fauteuil et ses mains remuent sans cesse, le long de la robe noire, avec un si vif mouvement des doigts qu'on les prendrait pour deux petites bêtes grises à la poursuite d'une proie invisible" (p. 1337).

qu'elle éprouvait naguère comme un "sûr indice de ces brusques accès de méchanceté têtue, qui exaspérait Madame[215]".

La mort de Mouchette conserve cependant une valeur positive. L'auteur nous présente d'abord l'enfant sur un lieu élevé, une sorte de remblai où "un écriteau que la malice des garçons a bariolé de dessins obscènes (...) dessine une croix sur la paroi blafarde[216]", comme pour souligner le caractère sacrificiel et dérisoire de sa mort. Si elle n'a pas su briser le cercle de la révolte ni celui de l'indifférence sournoise, c'est qu'elle vit dans un univers étale et fermé dont elle constitue elle-même la brèche, mais qui n'en comporte aucune pour elle. Si elle éprouve devant la sacristine la même sensation que devant Madame, c'est que la rigueur de l'une et la douceur de l'autre appartiennent au même univers, celui dans lequel l'"à quoi bon?" demeure sans réponse pour les êtres "vraiment passionnés" et ne se pose pour aucun des autres, puisqu'ils sont déjà enlisés dans une mort amorphe.

---

215 Ibid., p. 1337.

216 Ibid., p. 1338. Comme le curé de Fenouille, Guillaume Devandomme et le curé d'Ambricourt, Mouchette domine le village du regard, mais elle est incapable de comprendre la signification du sacrifice qu'elle accomplit à son insu.

## 5. L'aspiration du centre.

> Nous sommes au centre de ce drame immense, nous sommes au coeur même de la Très Sainte Trinité. (...) Nous vivons à l'aise, inconscients, au milieu de ce tourbillon formidable dont le moindre écart de son inflexible spire, s'il était toutefois possible, irait déracinant les mondes[217].
>
> (...) chaque crime crée autour de lui comme une sorte de tourbillon qui attire invinciblement vers son centre innocents ou coupables, et dont personne ne saurait calculer à l'avance la force ni la durée[218].

Se placer "hors de jeu", c'est se situer au delà des contingences et pénétrer, à son insu parfois, au centre du cercle cosmique, à ce point précis où se joue le destin: dissolution et retour au chaos ou bien fusion et rayonnement. La symbolique du cercle débouche sur la symbolique du centre, puisque seul le centre échappe au tourbillon inflexible de la création tout en y participant. En lui se réalise et se résorbe la dialectique qui oppose le mouvement à la fixité, l'aventure à l'ennui.

---

217 Vieux, p. 17-18.

218 Crime, p. 792.

Etre au centre, ce n'est plus "tourner en rond" mais participer dans l'immobilité au mouvement qui engendre l'univers. De nombreux personnages connaissent, au terme de leur chute, l'aspiration du vide qui suspend toute activité psychique ou mentale. Mais Bernanos se contente de les mener au bord du gouffre. Une fois pourtant, il a tenté de traduire cette expérience indicible: Chantal de Clergerie vit sous les yeux du lecteur l'extase mystique, elle "tombe en Dieu".

> Lentement, avec des soins infinis, elle achevait de consommer amoureusement cette lumière éparse; elle en concentrait le faisceau en un seul point de son être, comme si elle eût espéré faire ainsi sauter un dernier obstacle et se perdre en Dieu par cette brèche[219].

L'aspiration du centre apparaît donc comme l'accomplissement de soi dans l'unité cosmique. Le dépouillement progressif de la personne aboutit à un vide qui est plénitude. La circonférence et le centre se confondent dans l'identité.

Bernanos sait toutefois que Satan est le "singe de Dieu" et que le vide satanique est l'envers du vide mystique: on peut tomber en soi aussi bien qu'en Dieu. Les héros du mal tendent tous à la fixité du néant, mais Bernanos hésite, comme pour les saints, à décrire leur chute finale. Il l'a fait pourtant, une seule fois, dans le chapitre consacré à l'agonie de M. Ouine. L'expérience mystique de Ouine apparaît

---

219 Joie, p. 681.

comme la contrepartie exacte de celle de Chantal de Clergerie[220]. Jamais encore Satan n'avait poussé aussi loin la caricature. M. Ouine est un "homme simple", il ne "calcule plus[221]": il est rentré dans la banalité. Toujours disponible, il sait comme Chantal se limiter au présent et vivre au jour le jour. Néanmoins, sa disponibilité est à l'opposé de celle du saint:

> Je suis si légère, (disait Chantal). Je voudrais n'être qu'un petit grain de poussière impalpable, suspendue dans la volonté de Dieu[222].

> Comme ces gelées vivantes, au fond de la mer, dit M. Ouine, je flotte et j'absorbe. (...) Oui, vous apprendrez de moi à vous laisser remplir par l'heure qui passe[223].

Alors que Chantal s'éprouve comme un point suspendu au regard qui la crée, Ouine est aspiration, "gueule béante". Leur disponibilité dans l'"heure qui passe" est symétriquement inverse. "Comme d'autres rayonnent, échauffent, (Ouine) absorbe tout rayonnement, toute chaleur[224]". L'un et l'autre pourtant sont enfermés dans un cercle magique:

---

220 L'une et l'autre marquent la fin d'un cycle romanesque; l'une et l'autre demeurent uniques dans l'oeuvre du romancier.

221 Ouine, p. 1368.

222 Joie, p. 604.

223 Ouine, p. 1368.

224 Ibid., p. 1423.

> Il savait seulement que là-haut, derrière les tilleuls et les ifs, avait été sa dernière chance. Elle n'était plus. Le cercle enchanté, rétréci chaque jour, ne se laisserait plus rompre[225].

Prisonnière et victime d'autrui, Chantal transforme son impuissance en plénitude: "je ne possède plus rien (...) S'Il voulait, je pourrais mourir[226]", mais elle éprouve avec acuité le sentiment du vide et de l'abandon:

> (...) il me semble que je marche dans la vase (...) il me semble que la souffrance est maintenant vide, vide, vide comme un rêve; ma mort elle-même ne pèserait rien. Je suis une chose creuse dont Dieu ne se soucie plus[227].

Parce qu'elle accepte d'être "une chose creuse", elle peut abandonner toute individualité et recevoir le secret d'autrui, celui qui lui permet de vivre et de mourir.

Ouine reste au contraire captif de lui-même, englouti par la "gueule vorace" qu'il s'est appliqué à demeurer toute sa vie, usurpant le rôle enveloppant du créateur. Aussi ne parvient-il pas à mourir: il est vide, "plein de vent, comme une outre[228]":

---

225 Ibid., p. 1470.

226 Joie, p. 682.

227 Ibid., p. 696.

228 Ouine, p. 1545. Voir aussi p. 1550: "je suis vide, moi aussi".

> On ne me remplira plus désormais (...) Vainement me suis-je ouvert, dilaté, je n'étais qu'orifice, aspiration, engloutissement, corps et âme, béant de toutes parts (...) Je désirais, je m'enflais de désir au lieu de rassasier ma faim, je ne m'incorporais nulle substance, ni bien ni mal, mon âme n'est qu'une outre pleine de vent. Et voilà maintenant, jeune homme, qu'elle m'aspire à mon tour, je me sens fondre et disparaître dans cette gueule vorace, elle ramollit jusqu'à mes os[229].

Contrairement aux autres personnages sataniques, M. Ouine ne s'enferme pas dans le silence et la solitude. La curiosité ne lui est pas un instrument de possession, une fuite ou un miroir; elle est l'expression d'une passivité paradoxale. Ouine se pose en rival de Dieu, il veut refaire la création à rebours. Il pousse à son paroxysme la tentation de se placer hors du monde en l'englobant sans se laisser dévorer par lui. Il est tour à tour orifice, aspiration béante et regard néantisant. Plutôt que de faire des âmes sa proie, il a voulu les regarder "ainsi que Celui qui les a créées eût pu les regarder lui-même", mais aussi entrer en elles, s'y installer et les remplir[230]: "D'une pâte vulgaire, j'ai fait une bulle de savon - plus légère, plus impalpable[231]". Se situer à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du cercle,

---

229 Ibid., p. 1551-52. Ouine reprend ici l'expression qui lui avait servi à définir l'action de l'ennui: "il amollira la terre" (p. 1465).

230 Ibid., p. 1558.

231 Ibid., p. 1559.

être le centre et la circonférence, telle était donc l'ambition de Ouine. Il aboutit à une sorte de fusion cosmique à rebours où l'avaleur est avalé et se dissout lui-même dans sa propre faim: "L'ai-je seulement voulu? L'ai-je rêvé? N'ai-je été qu'un regard, un oeil ouvert et fixe, une convoitise impuissante[232]?". Au terme de sa vie, Ouine "s'ouvre au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer[233]", il découvre qu'il n'a pas vécu:

> Peut-être ne suis-je déjà plus capable de me voir mourir? Du moins de ce regard intérieur dont j'ai tiré trop de jouissance et qui tourne maintenant sur lui-même, ainsi qu'une délicate petite machine devenue folle à l'approche de la seule chose qui mérite d'être vue, qu'il ne verra pas. Que ne puis-je voir cette chose par vos yeux[234]!

Parce qu'il a toujours haï le matin, Ouine ne peut parvenir au bout de la nuit. Il a cherché l'unité dans une passivité dévoratrice en dehors du bien et du mal, c'est pourquoi il se retrouve, au moment de mourir, semblable, dit-il, à "l'enfant que je fus, que je suis resté[235]", incapable cependant de se "rejoindre":

---

232 Ibid., loc. cit.

233 Ibid., p. 1537.

234 Ibid., p. 1547.

235 Ibid., p. 1546.

> Mais le mot de serpent m'apporte précisément l'image que je cherchais. Je m'épuise en efforts, non pour me retrouver: pour me rejoindre. Oui, pour me rejoindre, ainsi que les deux parts d'un serpent tranché par la bêche. Trop tard, hélas! les tronçons de ma vie, de mon être, ne se réuniront plus[236].

Et si l'image du serpent qui se mord la queue - archétype de l'unité - le fascine à ce point, c'est qu'il se confond maintenant avec le chaos originel. Littéralement "informe", Ouine a dépassé le stade du dédoublement:

> Au point où je me trouve, il ne me faudrait pas moins que toute une vie pour réussir à former un remords. (...) Je ne puis plus concevoir ce dédoublement de moi-même, ce désaveu, cette décomposition bizarre... Toute une vie, une longue vie, toute une enfance... une nouvelle enfance[237].

Si "naître et mourir, c'est tout de même", cette vérité acquiert pour Ouine un sens différent de celui que lui prête Mme Marchal. Certes, "le voilà maintenant pareil à ce qu'il était (...) sortant du ventre de sa mère[238]", mais il n'a pas atteint l'unité: il est seulement rentré en lui-même:

---

236 Ibid., p. 1548.

237 Ibid., p. 1553-54.

238 Ibid., p. 1542.

> Rentrer en soi-même n'est pas un jeu, mon garçon. Il ne m'en aurait pas plus coûté de rentrer dans le ventre qui m'a fait, je me suis retourné, positivement, j'ai fait de mon envers l'endroit, je me suis retourné comme un gant[239].

En faisant de son envers l'endroit, Ouine n'a donc pas effectué de "passage" véritable, puisqu'il était à la fois son envers et son endroit. Il retourne au chaos dont il a voulu faire sa substance:

> (...) la porte est béante, les flacons vides, les poisons répandus dans l'air, dilués à l'extrême, inoffensifs. Il faudrait les concentrer des siècles pour en obtenir de quoi tuer seulement une souris[240].

Diffusion extrême comparable à celle de l'extase mystique et pourtant inverse, car elle ne s'appuie sur rien. Alors que Chantal se perdait en Dieu en se concentrant en un seul point, Ouine ne parvient même pas à se saisir:

> J'ai le plus pressant besoin d'un seul secret (...) Oui, n'eût-il que le volume d'un petit grain de plomb, je sens que je me reformerais autour, je reprendrais poids et consistance...
> (...) Cela romprait l'équilibre[241].

Il a atteint son point d'équilibre précisément là où il n'y a plus de place pour l'Etre:

---

239 Ibid., p. 1560.

240 Ibid., p. 1556.

241 Ibid., p. 1555.

> (...) - je suis hors d'atteinte - tel est probablement le véritable sens du mot perdu. Non pas absous ni condamné, notez bien: perdu - oui, perdu, égaré, hors d'atteinte, hors de cause[242].

> (...) je suis précisément tombé là où aucun jugement ne peut m'atteindre. Je rentre en moi-même pour toujours, mon enfant[243].

Son point d'équilibre réside dans la fixité du non-être:

> Tout ce qui bouge m'échappe désormais à l'instant même (...) Peut-être aussi ai-je définitivement trouvé mon point d'équilibre, mon point exact d'équilibre, mon centre[244]?

Avant de se laisser aspirer par son âme et de tomber en elle "de la manière dont les élus tombent en Dieu[245]", Ouine a tenté pourtant de percer une brèche vers l'extérieur et de s'y glisser "tout entier". L'être lui apparaît comme une eau pure "intacte, inaltérable, polie comme un miroir de diamant[246]", et Steeny en représente l'image inaccessible: "(...) n'aurais-je que rayé ce miroir, je réussirais à me faire assez petit, je me glisserais tout entier dans cette gerçure de métal[247]". Il ne s'agit pas d'échapper à la mort,

---

242 Ibid., p. 1557.

243 Ibid., p. 1560.

244 Ibid., p. 1552-53.

245 Ibid., p. 1560.

246 Ibid., p. 1556.

247 Ibid., p. 1557.

comme le pense Steeny, mais au contraire de parvenir à mourir. En voulant faire de Steeny sa proie[248], M. Ouine espère-t-il le salut?

La présence de l'adolescent dans la chambre funèbre permet à Ouine d'effectuer ce retour au néant qu'est sa mort, et à Bernanos de donner corps à la vision fantastique de l'énorme aspiration du gouffre qui hante son univers imaginaire et qu'il n'avait jamais encore osé traduire. Cette présence peut en effet se justifier par la nécessité de conférer au personnage visqueux, sans envers ni endroit, une consistance et une forme[249]. Il est assez significatif que cette consistance adopte une forme circulaire mais rigide et enveloppante, par opposition à la description que Ouine donnait de lui-même au début du roman[250]. En effet, à partir du moment où Steeny cède à la compassion, face à "l'énorme convoitise" de son

---

248 C'est du moins ce que suggère symboliquement le passage qui précède l'ultime entretien du vieillard et de l'enfant: "L'enfant prête l'oreille au bruit espéré de la camionnette, suit le vol circulaire d'un oiseau de proie qui danse comme une mouche au fond de l'immense, de la vertigineuse coupole bleue" (p. 1544).

249 L'aspiration de Ouine à "toute... une... enfance" semble coïncider avec sa mort physique: l'enfant ne sent ni la chaleur ni l'haleine du visage de Ouine; sa main touche une nuque "aussi dure (...) et aussi lisse qu'une bille de chêne bien polie" (p. 1554) alors qu'un instant plus tôt cette nuque lui avait paru "plate, informe".

250 Ibid., p. 1368.

maître, il est comme enveloppé par les épaules de celui-ci[251]. La même "courbe trapue, solide" couvre Steeny au moment où Ouine exprime le désir de se former autour d'un secret: "et cette image donnait aux dernières paroles de M. Ouine un sens sinistre[252]". Enfin, l'ombre "des larges épaules cess(e) de peser au-dessus de lui[253]" lorsque Ouine rentre en lui-même "pour toujours".

Impossible de dire cependant si Ouine est libéré, comme Steeny, puisqu'il semble se survivre dans le "petit bruit de son rire (...) sans commencement ni fin", semblable à un "mince filet limoneux" et "sans aucun sens humain". Peut-être est-il possible de parler d'une double mort de Ouine: celle qui se traduit par l'image de sa nuque dure et polie comme une "bille de chêne", et celle qu'exprime le retour à l'informe, qui n'est ni une dissolution ni une concentration mais un écoulement éternel.

Tous les personnages bernanosiens, héros et comparses, sont engagés dans une aventure qui les englobe et les dépasse.

---

251 Ibid., p. 1554. La description du cadre où se déroule toute la scène annonce et corrige d'avance le pouvoir enveloppant de Ouine sur son disciple: la "maison solitaire" enveloppe Steeny "d'ombre et de silence, ainsi que d'un frais linceul" (p. 1529).

252 Ibid., p. 1555.

253 Ibid., p. 1560.

Ils font partie d'un tout - le cosmos - qui se décompose lui-même en de multiples entités encastrées les unes dans les autres. L'homme participe de l'humanité comme il participe de la divinité, mais il est d'abord un être unique dont l'identité ne se révélera qu'au moment où, parvenu au centre de la sphère, il se perdra dans la circonférence. La symbolique du cercle, déjà présente dans la composition de l'univers spatio-temporel comme dans la structure des romans, permet à Bernanos d'exprimer de façon synthétique et hautement significative l'intuition qui domine sa propre vie intérieure et confère un sens à son oeuvre. Cette intuition comprend dans une même définition l'homme et son Créateur. Car si "Dieu est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part[254]", l'homme est un point de la sphère à la recherche du centre. Et cette recherche - toujours solitaire et pourtant solidaire de l'humanité tout entière - explique aussi bien l'expérience des héros du mal que celle des saints. Elle rend compte également de l'échange qui s'opère entre des destins individuels comme de l'interaction du collectif et du particulier.

---

254 Le Livre des vingt-quatre philosophes (XII$^{e}$ siècle), cité par G. Poulet, Les Métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961, p. 12.

# TROISIEME PARTIE

## LES PERSONNAGES BERNANOSIENS FACE A L'ENNUI

# LES PERSONNAGES BERNANOSIENS FACE A L'ENNUI

L'ennui est un mal polymorphe et son visage varie - ainsi que les tentatives pour s'en échapper - selon la valeur des âmes auxquelles il s'attaque. Aussi ai-je cru bon, après l'étude de l'expression romanesque du thème de l'ennui, de dresser un tableau des personnages bernanosiens et de la façon dont ils incarnent les divers aspects de ce mal. En me conformant à la définition de l'ennui qui m'a servi de point de départ, il m'a paru possible de répartir les personnages de Bernanos en trois grandes catégories: ceux qui demeurent dans le temps et subissent leur destin (les misérables et les médiocres); ceux qui, prenant conscience de l'ennui, cherchent à y échapper par des moyens illusoires (les déments, les révoltés, les débauchés et les sataniques); ceux enfin qui accomplissent la rupture et se situent d'emblée hors du temps (les saints).

## CHAPITRE PREMIER

### CEUX QUI DEMEURENT DANS LE TEMPS: LES VICTIMES DU DESTIN

L'univers bernanosien est peuplé de figures passagères, à peine esquissées parfois, dont la présence auprès des protagonistes confère au drame spirituel une épaisseur concrète et visqueuse qui en explique et en élargit la portée. Bernanos s'émeut au spectacle des misérables et des médiocres qui subissent leur destin sans jamais parvenir à le dominer ou à le comprendre. Ils sont d'abord victimes d'un mécanisme de désagrégation historique qui les dépasse et règle pourtant leur sort[1].

Le romancier établit néanmoins une distinction nette entre le misérable et le médiocre: s'ils communient dans l'inconscience et la léthargie, ils diffèrent par le milieu social auquel ils s'identifient. Le misérable est le pauvre d'une société déchristianisée, et le médiocre, ou "l'imbécile", le pauvre du monde spirituel. L'un et l'autre ont pourtant le même visage muré "comme l'Enfer[2]".

---

1 Le roman bernanosien n'est pas seulement le récit d'une aventure intérieure privilégiée, il comprend aussi l'aventure de toute une collectivité.

2 Pages de la Vie de Jésus, dans Lui-même, p. 188.

## 1. Le misérable et le pauvre enrichi.

Aux yeux de Bernanos, le misérable est un sous-produit de la "démocratie bourgeoise" qui a "enrichi (le pauvre) de sa propre corruption[3]". Le pauvre, enlisé dans le mensonge et l'illusion dont on l'a rendu complice, a été transformé en misérable:

> La pauvreté aura disparu, secrètement, humblement, (...) vous l'aurez chassée du monde, comme une bête enragée, idiots que vous êtes. Et à sa place vous avez vu soudain paraître la Misère, c'est-à-dire la pauvreté devenue folle. La Misère s'est mise à hurler à chaque carrefour de vos villes de fer, (...) la misère au coeur féroce et frivole, (...) grimaçante parodie de la pauvreté, qui crache sur le pain et sur le vin[4].

Ainsi dépossédé de lui-même, le misérable n'a plus conscience de sa valeur d'individu. C'est pourquoi il est devenu impossible de parler du "peuple"; il ne reste désormais qu'une masse informe, un troupeau résigné[5].

Il n'existe chez le misérable aucun écart entre la conscience et la durée: misère et ennui se correspondent dans une équation d'équivalence. Aucun écart non plus entre

---

3 Français..., p. 93. Voir aussi Journal, p. 1080.

4 Peur, p. 442-43.

5 Le curé d'Ambricourt compare sa paroisse à une bête; l'église de Fenouille a une odeur d'étable et les fidèles réunis dans son enceinte s'ébrouent comme un troupeau. On connaît d'autre part l'importance du bestiaire dans l'imaginaire bernanosien.

le mal et son remède - entre l'ennui et la résignation. Mais la résignation, héritage du passé, a perdu sa fonction libératrice en même temps que sa motivation spirituelle:

> La résignation de tous ces gens me fait honte, avoue le curé d'Ambricourt. Elle semble d'abord n'avoir rien de surnaturel, parce qu'ils l'expriment dans leur langage, et que ce langage n'est plus chrétien. Autant dire qu'ils ne l'expriment pas, qu'ils ne s'expriment plus eux-mêmes. Ils s'en tirent avec des proverbes et des phrases de journaux[6].

En dernière analyse, l'ignorance motive seule la soumission du misérable à la monotonie d'une durée à la fois étale et émiettée:

> Si les misérables avaient le pouvoir d'associer entre elles les images de leur malheur, elles auraient tôt fait de l'accabler (sic). Mais leur misère n'est pour eux qu'une infinité de misères, un déroulement de hasards malheureux. (...) Pour les misérables, l'idée de la misère suffit. Leur misère n'a pas de visage[7].

Le temps du misérable - assimilé à la boue et à la nuit - est un temps opaque, coupé de la dimension verticale. La mort même s'y inscrit sans marquer de rupture: elle diffère des autres moments par son caractère définitif, mais elle ne débouche sur aucun horizon[8]. Cette façon de vivre et de mourir dans la solitude d'une âme inexplorée n'est pas réservée à

---

6 Journal, p. 1229.

7 Mouchette, p. 1271.

8 Journal, p. 1195-96, et Mouchette, p. 1306.

ceux, la majorité, dont les visages "s'obscurcissent, s'entènèbrent[9]" au seul nom de Dieu, elle convient également aux "gens d'Eglise", prisonniers de la même solitude irréductible:

> (Ils sont) murés depuis des générations, parfois depuis des siècles, dans un silence dont ils ne sauraient mesurer la profondeur, car ils ne disposent d'aucun moyen pour le rompre, et d'ailleurs n'y songent pas, associant naïvement au monotone labeur quotidien, le lent déroulement de leurs rêves... jusqu'au jour où parfois... O Solitude des pauvres[10]!

Pour le sacristain d'Ambricourt comme pour tous les misérables, personne n'échappe à son destin: la foi s'additionne simplement aux autres fatalités héréditaires.

> Chacun naît tel ou tel, meurt de même. Nous autres dans la famille, nous sommes d'église. (...) Il a proféré son dernier oracle d'une voix usée, inoubliable, d'une voix qui semblait venir du fond des âges. "Quand on est mort, tout est mort", a-t-il dit[11].

Aussi me paraît-il abusif de parler d'évasion dans le cas des misérables. N'étant jamais entrés en eux-mêmes, ils ne sauraient éprouver le besoin de <u>se</u> fuir: la solitude et la mélancolie leur sont également inconnues. De la solitude, Bernanos dit qu'elle "est une espèce de luxe réservé à un certain nombre d'oisifs anormaux ou de génies privilégiés[12]";

---

9 <u>Journal</u>, p. 1105.

10 <u>Ibid.</u>, p. 1181.

11 <u>Ibid.</u>, p. 1182.

12 <u>Anglais</u>, p. 155.

quant à la mélancolie, elle est un privilège de riches. Le misérable se contente pour sa part d'une tristesse élémentaire.

> La mélancolie, c'était pour les riches (dit la mairesse de Fenouille). Il y a manière et manière d'avoir ses nerfs, pas vrai? Les riches ont la leur - ils prennent des ennuis ça et là, des ennuis de riches, des ennuis pour rire, dans leurs livres, au théâtre, à la musique - enfin Dieu sait où! Nos nigauds à nous sont bien forcés de les tirer d'eux-mêmes, ils se rongent, ils se dévorent (...) ils sont tristes comme des bêtes[13].

Leur évasion se situe au plan collectif. Ils ne songent pas à fuir leur âme, ils tentent seulement d'oublier leur condition sociale. Leur unique recours est l'ivrognerie ou la débauche, seuls vices à leur portée et qui, pratiqués en commun, leur apportent l'oubli dans la sécurité grégaire.

Il est rare que Bernanos individualise les misérables puisque ceux-ci font corps avec leur milieu; c'est donc par leur inconscience et leur anonymat même qu'ils s'intègrent à l'univers romanesque. Leur visage conserve toujours la même expression hébétée, inapte à refléter les sentiments humains[14]. On le retrouve surtout dans les trois derniers romans, véritable trilogie de l'ennui.

Monsieur Ouine et le Journal d'un curé de campagne participent encore d'une esthétique privilégiant les âmes ex-

---

13 Ouine, p. 1512.

14 Mouchette, p. 1312.

ceptionnelles. Dans le premier, l'optique dominante est celle du regard glacé et néantisant du héros éponyme. Ouine confond dans une même boue

> ces animaux à peine distincts, échangeant leurs regards et leur haleine, de la naissance à la mort, sous le même plafond crasseux, entre la table où ils mangent et le lit qui boira leur dernière sueur[15].

Tous, misérables ou médiocres, se perdent dans "la molle élasticité de ce magma", dont l'ancien professeur de langues vivantes se joue avec dégoût, mépris et terreur. Le Journal d'un curé de campagne reprend dans une optique différente la description de la paroisse morte. Cette fois, un regard d'amour et de compassion transforme la misère et lui confère une dimension surnaturelle. La Nouvelle histoire de Mouchette va plus loin encore dans ce sens: les héros, sataniques ou saints, disparaissent dans un univers décomposé; l'héroïne fait corps avec les misérables, et sa propre misère physique et morale - fruit et symbole de celle de la collectivité - marque un retour à la véritable pauvreté. Victime du misérable, Mouchette assure finalement le salut du misérable[16].

---

15 Ouine, p. 1472.

16 Dans Une Nuit déjà, Bernanos avait pressenti le caractère sacré du misérable. Un homme meurt sans être parvenu à connaître sa propre identité; l'agonie fait néanmoins sourdre à la surface de sa conscience l'appel de la race et de l'enfance, confondues dans le désir de salut. Sa mort sanctionne l'illusion, le mensonge et le crime peut-être, mais le moribond est aussi un enfant humilié et sa détresse appelle la pitié. Son cri dérisoire et tragique tire Darnetal de l'indifférence: le "jeune avare (...) net et froid" (p. 19) connaît alors un dégoût qui l'éveille pourtant à une "pitié surnaturelle" (p. 37).

Un échelon plus haut dans l'ordre social, on trouve une classe d'êtres hybrides, tenant à la fois du misérable et de l'imbécile. Ils sont affranchis de la misère physique, mais leurs aspirations, bornées à un idéal de vie bourgeoise et respectable, n'atteignent pas le domaine des idées ou des sentiments. Ils appartiennent au type du pauvre enrichi par la corruption bourgeoise.

Les concierges, les épiciers ou les femmes de ménage que côtoient les divers héros de Bernanos représentent ce peuple grouillant et ingrat. En parlant de sa femme de journée, le curé d'Ambricourt avoue:

> J'éprouve malgré moi un dégoût presque insurmontable pour cette figure molle et ronde, ce front bas que tire vers le haut du crâne un maigre chignon, et surtout pour son cou gras, strié de lignes horizontales et toujours luisant de sueur[17].

Ce portrait physique est une peinture efficace de toute une catégorie de personnages dont l'âme s'est atrophiée au point de s'identifier aux nécessités élémentaires de la vie. On pourrait compléter le tableau par celui de Mme de la Follette. Celle-ci affiche une médiocrité arrogante: intraitable en affaires et sourde à la douleur d'autrui, elle trouve sa justification dans des proverbes et des phrases stéréotypées. L'abbé Chevance résume en quelques mots l'immobilisme qui la

---

17 Journal, p. 1098.

caractérise, elle et ses pareils: "C'est comme si vous aviez tué votre âme, pour en finir, d'un seul coup. Oui, j'ai vu mourir votre âme, madame de la Follette[18]". Le père de Germaine Malorthy fait preuve d'un matérialisme et d'une étroitesse d'âme semblables. En voulant monnayer comme tout le reste l'honneur et l'amour paternels, il pousse sa fille au suicide. Le pragmatisme et l'indifférence caractérisent également la mairesse de Fenouille. Elle partage le sort d'Arsène, mais refuse de rompre sa solitude. Elle juge ses aveux ridicules et dégoûtants, et ne parvient pas à comprendre pourquoi la douleur ne cède pas "au lent et monotone retour des félicités quotidiennes - le travail, le repas, la couche[19]". Elle reçoit les confidences du débauché comme elle écoute les discussions métaphysiques, avec le même "air de sollicitude protectrice et d'ennui[20]". C'est elle pourtant qui exprime la pensée de Bernanos sur la tristesse de l'homme moderne, ses vices et sa peur de la mort:

---

18 Imp., p. 491.

19 Ouine, p. 1438.

20 Ibid., p. 1507.

> Les hommes deviennent tous fous (...) Pour moi, le mal vient de là. Le monde est en train de pourrir par les vieux.
> (...) A mon idée, c'est la mort qui les tracasse, ils voudraient ne pas finir. (...) D'ailleurs, l'idée de la mort, à quoi bon? C'est une idée qui ne vient pas naturellement, c'est une mauvaise idée - où irait-on si on suivait ses idées? L'idée de la mort, c'est comme un mort, c'est point touchable. Mais ces gueux de vieux maintenant, ils en ont plein la bouche. Tant plus ils sont tristes, tant plus ils sont vicieux[21].

A côté des misérables enlisés dans une résignation sordide et humiliante, Bernanos a placé quelques êtres solitaires qui témoignent en faveur de la liberté. En effet, le monde des machines n'est pas encore parvenu à exterminer le pauvre. Les solitaires sont des vestiges de l'ancien monde, de ce peuple chrétien qui refuse la médiocrité et participe, sans le savoir, à la "liberté innocente" que confère la vraie Pauvreté[22]. Ils se distinguent par un besoin inné de fuir le troupeau et de vivre selon leur nature. Pour Bernanos, ils représentent l'espérance et la liberté. C'est pourquoi le romancier se penche avec tendresse sur ces visages émouvants qui auraient pu devenir ceux de héros ou de saints. Ils se croient uniquement révoltés contre leur condition, mais à

---

21 Ibid., p. 1511.

22 Dans l'amitié de Léon Bloy, dans Luc Estang, Présence de Bernanos, Paris, Plon, 1947, p. xxi.

travers l'orgueil, l'honneur ou l'amour ils cherchent autre chose. Le fatalisme n'a pas étouffé en eux le besoin d'absolu.

L'univers de Bernanos comporte plusieurs de ces figures épisodiques, souvent anonymes, que la simplicité préserve de l'enlisement. Certes, ils éprouvent la monotonie de leur existence, mais plutôt que de s'y résigner ou de chercher des évasions faciles, ils la transfigurent par leur ouverture à autrui. C'est le cas du carrier qui croise la route de Donissan, de la maîtresse de Dufréty et de l'infirme Guillaume. Leur visage sans âge cache une âme d'enfant. Le carrier apparaît à Donissan comme "une âme simple et sans histoire, attentive, quotidienne, occupée de pauvres soucis".

> Quelle leçon, pour ce pauvre prêtre (...) que la découverte de ce juste ignoré de tous et de lui-même, soumis à sa destinée, à ses devoirs, aux humbles amours de sa vie (...) Etait-ce possible, était-ce possible qu'à travers la foule humaine, mêlé aux plus grossiers, témoin de tant de vices que sa simplicité ne jugeait point; était-ce possible que cet ami de Dieu, ce pauvre entre les pauvres, se fût gardé dans la droiture et dans l'enfance (...)[23]?

La compagne de Dufréty, dont on ne connaît même pas le nom, appartient elle aussi à la race des pauvres authentiques, bien qu'elle n'ait "pas de religion". Elle avoue au curé d'Ambricourt qu'elle ne désespère jamais, même quand elle "n'arrive pas à comprendre":

---

23 Soleil, p. 189.

> (...) lorsque je ne suis plus capable de rien, que je ne tiens plus sur mes jambes, avec mon mauvais point de côté, je vais me cacher dans un coin, toute seule (...) je pense à tous ces gens que je ne connais pas, qui me ressemblent - et il y en a, la terre est grande! - les mendiants qui battent la semelle sous la pluie, les gosses perdus, les malades, les fous des asiles qui gueulent à la lune, et tant! et tant! Je me glisse parmi eux, je tâche de me faire petite, et pas seulement les vivants, vous savez? les morts aussi, qui ont souffert, et ceux à venir, qui souffriront comme nous... "Pourquoi ça? Pourquoi souffrir?" qu'ils disent tous... Il me semble que je le dis avec eux, je crois entendre, ça me fait comme un grand murmure qui me berce. Dans ces moments-là, je ne changerais pas ma place pour celle d'un millionnaire, je me sens heureuse[24].

Ces deux personnages témoignent de la permanence de la simplicité et de l'héroïsme chez les gens du peuple. Le petit Guillaume Devandomme figure pour sa part l'adolescence intacte. Son rôle paraît plus important que celui des deux premiers: dans la paroisse morte, où le curé lui-même subit la contagion du dégoût, la présence de l'enfant infirme assure la persistance de la souffrance expiatrice:

---

24 Journal, p. 1252.

> J'en sais plus que vous maintenant, dit-il à Philippe, plus qu'aucun d'eux, j'ai trop souffert. C'est d'abord comme un petit murmure au fond de moi, jour et nuit. Jour et nuit, qu'on dorme ou qu'on veille, n'importe! (...) Naturellement, ce ne sont pas des mots, des phrases qu'on puisse répéter tels quels et cependant la conversation est établie, vous n'êtes plus seul, vous ne serez plus jamais seul. Même lorsque vous vous sentez bien creux, bien vide, la souffrance fait la demande et la réponse, pense pour vous. Il n'y a qu'à la laisser travailler[25].

D'autres personnages - plus violents - s'apparentent aux âmes fortes par leur sens de l'honneur et leur soif d'absolu. C'est le cas du vieux Devandomme, de sa fille et de son gendre, ainsi que de la deuxième Mouchette.

---

25 Ouine, p. 1384. On ne peut s'empêcher de songer ici à la phrase de Jambe-de-Laine: "Jour et nuit, M. Ouine est à sa fenêtre, observe tout" (p. 1301). "Jour et nuit", des forces antagonistes se disputent le petit village mort ("Ah! qu'il (le petit cadavre) tire donc après lui sous la terre tout ce qui depuis une semaine rôde parmi eux jour et nuit!", p. 1483): Ouine et Jambe-de-Laine d'une part, le regard destructeur et son agent ("Jour et nuit, ils l'entendent bourdonner d'un bout à l'autre du pays, comme une grosse mouche", p. 1413); Guillaume et le curé d'autre part, la souffrance expiatrice et l'amour impuissant ("un amour qui veille jour et nuit, qui fait mal", p. 1486). La douceur sournoise de Michelle fait pendant à celle de Ouine, elle "surveille jour et nuit" les digues qu'elle interpose entre Michelle et la vie (p. 1351). De même, l'amour d'Hélène semble un écho de celui de Guillaume et du curé. Mais cet amour douloureux, vécu sur le plan humain, mène à la paix du silence et de la mort: "Maintenant, nuit et jour, plus rien que ce silence où elle repose, se blottit, douce bête patiente" (p. 1429). Guillaume n'est donc pas le seul personnage qui s'oppose à Ouine, mais il semble que sa capacité de souffrance et d'intériorisation dépasse celle des autres, même du curé, et que lui seul assure le salut du village que l'ennui - symbolisé par le cadavre d'un enfant - tire vers le gouffre.

Le vieux Devandomme est le dépositaire et le prisonnier d'un passé que d'autres - les nobles - ont refusé d'assumer et que symbolise la légende du "petit homme vert". Un passé sans racine, puisque le vieux ne saura jamais s'il appartient réellement à une race de Seigneurs. C'est pourtant ce seul passé qui commande son attitude face à la vie: son mépris pour les villageois, sa haine pour le "bâtard", sa solitude et son sens de l'honneur. Rien de cela ne lui appartient en propre néanmoins. La rupture s'amorce au moment où il se rend compte que les "sacrés fantômes" du passé ne sont pas capables de lui dicter sa conduite (il n'ose intimer à son gendre l'ordre de se tuer pour sauver l'honneur d'un nom auquel il n'est plus sûr de croire):

> (...) il faut qu'il les retrouve cette nuit coûte que coûte. Pas moyen de se passer d'eux cette nuit-ci! A présent qu'il connaît son malheur, l'unique crainte est de lui mesurer sa part. Non! qu'il entre une fois pour toutes, le malheur! qu'il fouille, qu'il creuse, qu'il entre jusqu'au fond de sa vie, bien au fond! N'importe quoi serait préférable au sentiment vague et indéterminé qu'il a désormais de sa honte, à l'horrible fatigue de l'âme[26].
>
> (...) Vandomme ne sait plus. La volonté le tient toujours debout, mais sa pensée tourne en rond (...) La phrase préparée qui flattait si âprement son orgueil n'a décidément plus ni poids, ni volume, ni chaleur - creuse et vide. Et creux et vides comme elles, les ancêtres sans histoire et presque sans nom[27].

---

26 Ibid., p. 1433.

27 Ibid., p. 1455.

Et c'est le petit infirme Guillaume, dernier rejeton de la race, qui libère le vieux en effaçant le passé d'un trait:

> Il n'y a pas de petit homme vert, ni de gens d'Ardenne, et non plus d'histoires de seigneurs. Il n'y a rien...[28]

> A l'extrémité de son dénuement, le rêve orgueilleux qu'il avait vainement nourri tant d'années, presque à son insu - si étroitement mêlé à la trame de son misérable et monotone labeur, à la tristesse, à l'humiliation de chaque jour - le voilà qui se dissipe, s'efface, qu'il ne le reconnaît plus, qu'il en a honte. Une nouvelle, une miraculeuse jeunesse gonfle sa poitrine, sa gorge, jaillit tout à coup de ses yeux ainsi qu'un filet de sang tiède. Il n'a pas pleuré depuis son enfance[29].

Délivré du passé, le vieillard ne parvient pourtant pas à l'acceptation. Aussi ne peut-il concevoir son existence qu'en termes de durée, dernier refuge de l'honneur[30]. Sa solitude n'en sera que plus terrible après le suicide d'Eugène et d'Hélène:

> L'orgueil entretenu tant d'années au plus secret de son âme (...) venait de consommer en lui jusqu'au remords. L'assurance de sa parfaite solitude, de l'espèce de damnation où il était tombé, ébranle à cette minute si fortement ses nerfs (...) Il ressemble à un vieil arbre pourri, plein de sciure, pense-t-il le temps d'un éclair[31].

---

28 Ibid., p. 1459.

29 Ibid., p. 1461.

30 Ibid., p. 1461-62.

31 Ibid., p. 1481-82.

Néanmoins, Devandomme "s'avance hardiment vers son destin" et n'hésitera pas à proclamer l'innocence de celui qu'il avait méprisé.

La noblesse déchue et bafouée (dont le château de Néréis est le symbole) s'est réfugiée chez le misérable qu'elle écrase et enferme dans une solitude pire que la misère. L'orgueil du vieillard et son impuissance à rompre la ronde fantastique des fantômes du passé sont le fruit du mensonge que nourrit la société et que le vieux, à son tour, voudrait prendre à charge pour le transformer en vérité. Et cet orgueil est aussi la cause immédiate du suicide de sa fille et de son gendre - nouvelles victimes d'un silence dont ils ont perdu la clé. Parce qu'on a scellé le nom de Dieu au coeur du pauvre[32], des êtres exigeants et intacts ne peuvent sortir du silence - et de la durée - autrement que par la mort[33].

---

32 Ibid., p. 1509. Voir aussi Français..., p. 93.

33 A l'approche de la mort, Hélène éprouve le sentiment d'une attente merveilleuse: "Mais déjà son coeur est calme comme à l'approche d'un événement trop prodigieux pour l'émouvoir d'un autre sentiment que celui d'une attente solennelle. Ce qui doit être sera. Et ce qui doit être ne se rapporte à rien du passé, la nuit sûrement va s'ouvrir sur un jour neuf, éblouissant" (Ouine, p. 1474-75). Séraphita Dumouchel appartient à la même race farouche. Son visage "flétri et vieillot" porte la marque du temps; elle semble déjà fixée dans un moule rigide et, en dépit de son jeune âge, n'attend rien de la vie. Elle éprouve pourtant avec une acuité particulière le goût de l'humiliation, substitut de la mort ("je joue à la morte (...) Je voudrais que ce ne fût pas un jeu, que je sois morte", Journal, p. 1027) et envers de la pureté dont le curé est le symbole ("Il me semble que si je compre-

Soeur d'Hélène Demenou et de Séraphita Dumouchel, la deuxième Mouchette est le seul des héros de Bernanos qui soit entièrement intégré au monde des misérables[34]. Elle est "née sous le signe du rêve[35]" et ignore le poids de l'ennui. Sa faculté de rêver lui a permis de vivre dans son propre univers: ses plaisirs "ne s'émousse(nt) guère par l'habitude, s'accroîtrai(ent) plutôt à chaque expérience nouvelle[36]". L'avenir ne la préoccupe guère et elle ne s'arrête pas à réfléchir sur son sort, pas plus qu'à la mort:

> (...) la mort elle-même Mouchette y pense comme à un événement bizarre, aussi improbable, aussi inutile à prévoir que, par exemple, le gain fabuleux d'un gros lot. A son âge, mourir ou devenir une grande dame sont deux aventures aussi chimériques[37].

---

nais pourquoi vous êtes triste, je ne serais plus jamais mauvaise", p. 1026). Aucun choc ne lui permet d'aller plus loin dans la découverte du bien et du mal; malgré sa honte et son dégoût, elle continue de vivre, intacte au fond d'elle-même et mauvaise en surface. Destin misérable dont on ignore l'issue, qui n'a pas d'issue peut-être. On pourrait ajouter d'autres exemples: la petite Bisbillita, aussi violente et mystérieuse que la nuit, meurt dans la dignité du silence (Une Nuit); le clergeon de Mégère, André Gaspard, se suicide parce qu'il ne peut survivre à la révélation de l'imposture (Un Crime).

34 La plupart des héros bernanosiens sont issus d'un milieu misérable (Donissan, Chevance, Cénabre, le curé d'Ambricourt, le curé de Fenouille) mais au moment où l'action s'engage, ils ne font plus corps avec leur milieu bien qu'ils n'en soient pas coupés (sauf Cénabre).

35 Mouchette, p. 1340.

36 Ibid., p. 1268.

37 Ibid., p. 1271.

Néanmoins, elle éprouve confusément la crainte de l'ennui et cette crainte s'exprime dans une révolte instinctive contre Madame, ses compagnes de classe et le village tout entier[38], et qui se tourne finalement contre elle-même:

> Car le seul véritable repos qu'ait jamais connu, parmi les êtres qu'il déteste ou qu'il méprise, son coeur sauvage, c'est le dégoût. Incapable de justifier par des raisons la révolte de sa nature, son refus à peine conscient, elle se venge ainsi à sa manière de son incompréhensible solitude, comme à la limite de la fatigue, il arrive qu'elle se couche exprès à la place la plus boueuse de la route[39].

Ce mépris mêlé de dégoût apparaît déjà, au moment où Mouchette aborde son aventure, comme l'envers d'une attente secrète, à peine consciente et liée au rêve intérieur[40].

Le rêve inconsistant prendra forme quelques moments plus tard, pour se dérouler ensuite avec la rigueur implacable du cauchemar. Mouchette entre dans la nuit et la tempête, elle perd sa route et pénètre plus avant dans le rêve, un rêve authentique cette fois, accordé à son attente et qui la ravit hors du temps. D'emblée, elle est passée de l'inconscience enfantine à la contemplation "mystique":

---

38 Ibid., p. 1281.

39 Ibid., p. 1338.

40 Ibid., p. 1269: "Il lui semble qu'elle a rêvé cela, jadis, bien des fois, que ce lugubre décor, aujourd'hui, attend quelqu'un".

> Il lui semble seulement que tout le feu de sa vie, toute sa vie, est maintenant concentrée au même point, au même point douloureux de sa petite poitrine, qu'elle y prend peu à peu la dureté, l'inflexible éclat du diamant[41].

Concentration et diffusion, suspension du désir[42], abolition du temps[43], Mouchette connaît tout cela en un éclair, dans l'expérience fulgurante et unique qui la tire de l'enfance pour la rejeter aussitôt dans le temps. A partir de ce moment, la fillette s'éveille, lentement et péniblement, à la solitude. Et la panique qui la cloue sur place à la "minute fatale" annonce l'"horrible écoeurement[44]" qui la mènera de la révolte au désespoir:

> Elle n'arrive plus à pleurer, elle a trop honte d'elle, de son mal, elle se hait trop. Ce n'est pas de sa faute qu'elle a honte, non! Elle hait sa déception fondamentale, la hideuse erreur où a sombré d'un coup sa jeunesse, sa vraie jeunesse (...) - ô souillure ineffaçable[45]!

Son rêve s'effrite jusqu'à rejeter dans l'irréel sa propre aventure: telle est la conséquence logique de la découverte que le temps est irréversible. Il ne reste plus à l'enfant,

---

41 Ibid., p. 1282-83. Le visage d'Arsène, "double mystérieux de son propre visage, mais plus cher mille fois", découvre à l'enfant sa propre richesse intérieure (p. 1288-89).

42 "Elle ne souhaite rien" (p. 1291).

43 "Une minute peut-être, qui lui parut longue comme tout un jour" (p. 1292).

44 Ibid., p. 1297.

45 Ibid., p. 1305.

"dupe d'un rêve[46]", qu'à se murer dans la révolte et la solitude, seul rempart contre les "jours médiocres qui l'attendent[47]".

> La révolte qui commence à gronder en elle est un démon aveugle et muet. Mérite-t-elle le nom de révolte? C'est plutôt le sentiment instantané, presque foudroyant, qu'elle tourne le dos au passé, qu'elle risque le premier pas, le pas décisif vers son destin. (...)
>
> (...) Au sentiment de liberté qui vient de naître en elle ne se mêle aucune espèce de joie. Elle sait qu'il arrive trop tard, qu'il ne la sauvera pas[48].

La fillette s'enfonce dans un silence de plus en plus compact à mesure que, tour à tour, se dérobent à son mépris le village, l'épicière, Mathieu et sa femme, jusqu'à ce que la sacristine pénètre enfin sa solitude sans la briser et lui entr'ouvre le secret de la mort.

La dernière héroïne de Bernanos appartient donc à la classe des misérables, mais elle habite un monde où il n'y a plus de pauvres, pas même un prêtre. C'est pourquoi elle n'a pu effectuer le passage de l'enfance à l'âge adulte. Sa souffrance débouche sur l'absurde, bien que l' "à quoi bon?" ne se pose pas clairement à son esprit. Sans même avoir eu le

---

46 Ibid., p. 1311.

47 Ibid., p. 1305.

48 Ibid., p. 1316.

temps de subir l'ennui et de chercher une issue, Mouchette passe de la solitude au suicide.

> Mais la brèche à peine ouverte du désespoir dans ces âmes simples, il n'est sans doute d'autre ressource à leur ignorance que le suicide, le suicide du misérable, si pareil à celui de l'enfant[49].

2. Le médiocre ou l'"imbécile".

> L'imbécile est d'abord d'habitude et de parti pris[50].
>
> Ils aimeront mieux tuer que penser, voilà le malheur[51]!

Tout comme le misérable, le médiocre est prisonnier de sa condition sociale. Il se croit lucide alors qu'il emprunte tout à son milieu, son existence comme sa pensée. Il se distingue donc par une absence presque totale de vie intérieure à laquelle il substitue l'illusion, la suffisance et la prétention:

---

49 Ibid., p. 1343.

50 Cimetières, p. 4.

51 Ibid., p. 11.

> Je crois seulement qu'un homme peut très bien garder une âme et ne pas la sentir, n'en être nullement incommodé; cela se voit, hélas! tous les jours, écrit Bernanos. L'homme n'a de contact avec son âme que par la vie intérieure, et dans la Civilisation des Machines la vie intérieure prend peu à peu un caractère anormal. Pour des millions d'imbéciles, elle n'est qu'un synonyme vulgaire de la vie subconsciente, et le subconscient doit rester sous le contrôle du psychiatre[52].

Sûr de sa réussite, l'imbécile ne souffre guère de la monotonie et du vide: il s'installe à la surface de son âme endormie.

> Je crois, je suis sûr que beaucoup d'hommes n'engagent jamais leur être, leur sincérité profonde, écrit le curé d'Ambricourt. Ils vivent à la surface d'eux-mêmes, et le sol humain est si riche que cette mince couche superficielle suffit pour une maigre moisson, qui donne l'illusion d'une véritable destinée. (...) Combien d'hommes n'auront jamais la moindre idée de l'héroïsme surnaturel, sans quoi il n'est pas de vie intérieure! Et c'est justement sur cette vie qu'ils seront jugés (...) Alors dépouillés par la mort de tous ces membres artificiels que la société fournit aux gens de leur espèce, ils se retrouveront tels qu'ils sont, qu'ils étaient à leur insu - d'affreux monstres non développés, des moignons d'hommes[53].

Dépourvu de cette "qualité humaine" sans laquelle on ne peut aimer ni haïr[54], le médiocre ne se connaît ni dans le bien ni dans le mal. L'aventure lui est aussi étrangère que l'amour ou l'espoir. Et si jamais il prend conscience du temps ou de la mort, c'est dans la peur ou le dégoût de soi.

---

52 Robots, p. 207-8.

53 Journal, p. 1115.

54 Cimetières, p. 38.

La masse des imbéciles sérieux, prudents et sages forme une communauté dont les membres communient dans une sécurité pusillanime:

> (...) à l'exemple de certains organismes marins élémentaires, ils ne peuvent subsister que dans les eaux calmes; le moindre remous les détruit. (...) nous nous conformons peu à peu au rythme ralenti de leur vie, nous sacrifierons peut-être un jour le génie créateur de l'homme à ce conservatisme[55].

Pour Bernanos, le conservatisme instaure l'ère de l'inconscience et de la machine, il est aux antipodes de l'esprit d'enfance. L'imbécile se nourrit d'habitudes sans même concevoir la possibilité de l'aventure. Il a renié l'enfance. Il est vieux.

> (...) ils n'ont pas voulu courir le risque de la sincérité, de la simplicité, de la grandeur, ils tombent dans le médiocre sans comprendre que la plus extraordinaire, la plus hasardeuse, la plus fantastique entreprise, c'est encore de subsister en imbéciles dans un univers ruisselant de beauté...[56]

Le fétichisme du progrès mécanique favorise la prolifération d'une race de robots caractérisés par une "abjecte complaisance à toute volonté du collectif[57]". L'agitation frénétique - toujours axée sur le collectif - leur donne l'illusion de vivre. Certes, le médiocre cultive son prestige social, mais il demeure résigné à son être. Il fuit sa propre

---

55 Anglais, p. 64.

56 Vieux, p. 106.

57 Robots, p. 216.

image en s'identifiant à une cause extérieure: gloire politique ou littéraire, curiosité, débauche même.

L'ennui du médiocre s'apparente à celui du misérable: l'un et l'autre vivent dans le même univers borné. Mais alors que le misérable s'expliquait par une résignation fataliste, le médiocre, lui, cherche sa motivation dans une peur panique de la mort, qui se traduit par la crainte du changement - donc de l'aventure et de tout ce qui romprait le rythme rassurant de sa carrière - et dans un besoin maladif de sécurité. De là viennent son activisme et son avidité de même que son inaptitude à s'engager dans le bien ou dans le mal[58]. Sa condition sociale lui assure cependant un niveau d'éducation grâce auquel il pressent parfois son propre néant, mais toujours de façon confuse et fugitive. Ce sentiment ne franchit jamais le seuil de la peur et ne provoque aucune rupture.

Plus conscient que le misérable, l'imbécile dispose donc d'une plus grande variété d'échappatoires. Jamais pourtant l'évasion ne correspond à un exercice de sa liberté; elle est dépourvue de valeur libératrice puisqu'elle demeure une façon de s'enfoncer dans l'état qui la commande. Le travail et l'ambition, l'ivresse, la débauche ou le recours aux stupéfiants, de même que l'écriture ou la curiosité - substituts

---

58 Croix, p. 210.

de l'introspection - sont autant de fuites dans l'illusion ou le mensonge.

Quelques "imbéciles", pour des raisons indépendantes de leur volonté, sont pourtant forcés de se regarder en face. L'effet est toujours désastreux: angoisse chronique (Gallet, la grand-mère Clergerie, La Pérouse) et suicide (Pernichon) ou retour à la sécurité antérieure (Charles Dargent, Mme de la Follette, Clergerie, Dufrety?, Ganse?). Pour tous, la révélation de soi débouche sur une solitude stérile, qui naît dans l'égoïsme et se résout dans la peur. L'isolement moral et spirituel dont ils se protégeaient se retourne contre eux et découvre son véritable visage: la haine de soi. Mais cette haine demeure élémentaire et passive, comme tous leurs sentiments; le désespoir qui en résulte s'épanouit dans la délectation morbide.

Il est difficile et nécessairement arbitraire de répartir les médiocres par catégories. J'en distinguerai néanmoins six espèces principales: le faible, le prêtre, le bigot, l'écrivain, le médecin et l'adolescent cynique.

Le faible[59]

Le faible appartient à la même famille spirituelle que le misérable. Il est un type plutôt qu'un individu. De façon générale, il appartient aux classes supérieures de l'échelle sociale, la noblesse ou la bourgeoisie républicaine: deux symboles d'un monde en état de décomposition.

Les aristocrates dégénérés sont nombreux, depuis Cadignan jusqu'au comte d'Ambricourt, en passant par le comte de Clergerie, la châtelaine avare de Souville, celle de Mégère[60] et le châtelain déchu de Néréis. Enfermés dans l'égoïsme, l'avarice, l'inconscience ou la médiocrité satisfaite, ils sont de "gentil(s) bibelot(s)", et leur aisance naturelle cache le même vide que la façade de leur château. Leur présence, au coeur de la société, témoigne de la corruption du passé - un passé sur lequel ils continuent d'édifier leur vie et qu'ils perpétuent sans le comprendre. Leur déchéance est à la fois la cause et la conséquence de l'avènement du "para-

---

59 En un sens, tous les médiocres sont des faibles, mais je parle ici de ceux en qui Bernanos voit des prototypes de la société moderne. Tous les personnages chevauchent d'ailleurs plusieurs catégories.

60 La châtelaine de Souville, dont l'avarice et la méchanceté sont légendaires, est dévorée par l'ennui (Rêve, p. 902 et 903). Elle se distingue pourtant des autres nobles déchus en ce sens que chez elle l'avarice est synonyme de froid, c'est-à-dire de fermeture à autrui et de refus lucide plutôt que d'inconscience. Elle s'apparente par là aux personnages sataniques.

dis des robots". Aucun d'eux, d'ailleurs, ne saisit l'occasion qui lui est offerte de rentrer en soi. Ni Cadignan qui se dérobe devant l'exigence de Mouchette, ni le comte de Clergerie qui ne soupçonne même pas le drame de sa fille, ni le comte d'Ambricourt dont la médiocrité provoque la haine et la révolte des siens. Le seul qui ne se dérobe pas, Anthelme de Néréis, se livre sans résistance au regard dissolvant de Ouine: il mourra de gangrène diabétique.

Quant au prototype de la société nouvelle, il croupit dans la même peur et la même arrogance. La vie intérieure de Gallet, député-médecin de Campagne, est aussi nulle que celle de Cadignan:

> Des hauteurs où son destin l'a placé, il contemple avec mélancolie le paradis perdu de la vie bourgeoise, sa petite ville obscure, et le salon familial de reps vert où son néant s'est enflé. Il croit honnêtement mettre en péril l'ordre social et la propriété, il le déplore et, se taisant ou s'abstenant toujours il espère ainsi prolonger leur chère agonie[61].

Il refuse, tout comme Cadignan, de plonger à la suite de Germaine dans l'univers infernal.

Bernanos nous laisse ignorer le destin de tous ces êtres pitoyables. Il les renvoie à leur néant sans se préoccuper de les suivre jusqu'au bout: leur mort n'aura guère

---

61 Soleil, p. 60.

plus de sens que leur vie[62]. Ils pourraient tous, comme le comte de Clergerie, mourir "presque centenaire(s)[63]" sans que rien n'ait pu entamer leur sécurité craintive.

Le prêtre médiocre

> Certaine médiocrité d'âme, partout vénielle, peut faire de la vie d'un prêtre une aventure absurde et tragique[64].

Bernanos est sans pitié pour le prêtre médiocre, scandale de son enfance; le prêtre humaniste surtout, dont l'attitude intellectuelle dément l'état qu'il a choisi et traduit une incompréhension totale de la Parole dont il est le dépositaire. Il est le premier responsable de l'ennui moderne: c'est parce qu'il a trahi sa vocation qu'on a pu "mettre les peuples au collège":

---

62 Sauf les châtelaines de Mégère et de Souville, mortes assassinées, et Anthelme, qui se décompose littéralement mais qu'on ne voit pas mourir.

63 Imp., p. 494.

64 Ibid., p. 388.

> Pour que la Chrétienté fût mise au collège, il a fallu qu'apparaissent les singes de la Renaissance et parmi eux le plus singe des singes, le plus effronté des singes, le prêtre humaniste, ou plutôt l'humaniste prêtre, tout grouillant de vers latins comme un cadavre d'asticots, la marionnette qui préfère Ovide à son bréviaire (...), bibelot frivole, inventeur d'églises qui lui ressemblent, d'églises bibelots, non moins maniérées que lui-même, suant tristement, sous leurs dorures, l'avarice et l'ennui[65]!

L'oeuvre de Bernanos est parsemée d'allusions à ces prêtres d'une science irréprochable, mais que la peur paralyse:

> Dès lors dix ans, vingt ans, trente ans d'expérience sacerdotale ne changeront rien à un être fixé, non dans le mensonge, certes, mais dans l'illusion. Irréprochable aux yeux du monde, sa sagesse n'a que le tort de ne s'accorder nullement avec son exceptionnel destin, sa vocation mystérieuse. Car le prêtre médiocre ne vieillit pas, il rancit. L'onction sacrée est probablement de toutes les grimaces humaines la plus triste, la plus chargée de tristesse. A la lettre, elle sent le sépulcre[66].

Le sacerdoce sert trop souvent de refuge à des êtres lâches qui ont besoin de vivre sous une étiquette. Leur foi, sincère mais sans profondeur, est leur sécurité: une façon d'échapper au tragique de la vie. Ils se sentent à l'étroit, cependant, dans leurs croyances sclérosées; incapables de rien remettre en question, ils y amalgament les idées progressistes et rêvent béatement de concilier religion et scepticisme, car ils ne peuvent subsister sans l'approbation universelle. Leur

---

65 Nous autres, p. 165.

66 Pages inédites des Grands cimetières, dans Bulletin, n° 30, p. 6.

âme pusillanime ne se connaît qu'à travers la sympathie d'autrui. En cela ils ressemblent à tous les faibles:

> Retenez du moins encore ceci, dit le faux-curé de Mégère à son clergeon. L'être vulgaire ne se connaît lui-même qu'à travers le jugement d'autrui, c'est autrui qui lui donne son nom, ce nom sous lequel il vit et meurt, comme un navire sous un pavillon étranger[67].

Le curé de Luzarnes, "né fonctionnaire et moraliste", est le prototype de ces prêtres enragés de conciliation, sûrs d'eux-mêmes et sourds à l'appel du dépassement. Bernanos insiste sur le caractère étale de sa vie:

> (...) il n'a pas d'âge. (...) Son passé n'est pas vide; il y retrouve quelques joies, il les compte, il s'étonne qu'elles soient si bien mortes, en si bel ordre, à leur place, alignées comme des chiffres. Etaient-elles des joies vraiment? Ont-elles jamais respiré? Ont-elles jamais battu[68]?...

Il est fixé dans un temps immobile, aussi éprouve-t-il une fascination mêlée de curiosité face à tout ce qui lui échappe. Il voudrait se sentir complice du saint comme de l'athée, persuadé qu'il lui suffirait d'en être accepté pour participer à leur aventure. Il a refusé de partager l'angoisse du saint, se condamnant ainsi à rester toute sa vie le spectateur inquiet du drame qu'il n'a pas su comprendre, semblable à ces faibles auxquels Bernanos le compare:

---

67 Crime, p. 860.

68 Soleil, p. 241.

> Le suprême effort de certains hommes simples, nés pour un labeur paisible, et qu'une merveilleuse rencontre a jetés au coeur des choses, dans un seul éclair vite éteint - lorsqu'on les voit s'appliquer, jusqu'à la dernière minute de leur incompréhensible vie, à rappeler et ressaisir ce qui jamais ne repasse et qui les a frappés dans le dos - est un spectacle si tragique et d'une amertume si profonde et si secrète qu'on ne saurait rien y comparer que la mort d'un petit enfant. C'est en vain qu'ils retournent pas à pas, de souvenir en souvenir, qu'ils épellent leur vie, lettre à lettre. Le compte y est, et pourtant l'histoire n'a plus de sens. (...) Le tragique les a traversés de part en part, pour en tuer un autre à côté. (...) ils subissent en mourant un destin qu'ils n'égalent pas[69].

Mgr Espelette, évêque de Paumiers, est un autre "prêtre par état"; il "a fait ce rêve insensé d'être seulement prêtre dans le temps[70]". Il croit naïvement concilier la foi et la science en rayant d'un trait les réalités surnaturelles, sûr de vivre ainsi à "l'avant-garde de son siècle[71]".

> (...) je ne suis pas - grâce à Dieu! - de ces hallucinés qui voient le démon partout, en parlent à tout propos. Nous prêterions inutilement à rire aux maîtres de la psychologie moderne[72].

Mais c'est "en vain qu'il prodigue les gages, écrit des lettres retentissantes, se montre à chaque occasion entre un pasteur et un rabbin[73]". Sa hardiesse ingénieuse n'abuse que lui-

---

69 Ibid., p. 249.

70 Imp., p. 388.

71 Ibid., p. 387.

72 Ibid., p. 419.

73 Ibid., p. 389.

même[74]. Incapable d'introspection, il n'a pas conscience de poursuivre une "route illusoire" tracée dans le vide[75].

> La sérénité de ce sot se distingue à peine du pessimisme le plus noir, et il a des hommes le même mépris qu'un notaire ou qu'un policier, mais inconscient, stupide, inaltérable. (...) il a donné au mensonge, à la duplicité, à l'ambition, à l'envie, à la haine, des noms rassurants, il leur a trouvé des synonymes exquis dont il est la première dupe[76].

Comme Sabiroux, il passe à côté du tragique dont un autre mourra:

> Il s'arrêta au seuil de l'hôtel Pupey-Gibon, tout frémissant de sympathie, de bonne volonté, d'impatience - et d'un geste de sa main gantée, il écartait, il dissipait déjà, ainsi qu'une odeur importune, ce drame où il avait failli entrer, auquel il venait de fermer son âme, le tragique Pernichon[77].

La figure du prêtre médiocre ne reparaît qu'une fois ensuite, dans le Journal d'un curé de campagne. La colère qui emportait Bernanos contre l'imbécile s'est tempérée de pitié, il a compris que le médiocre participe du mystère. Des personnages comme le chanoine de la Motte-Beuvron ou le doyen de Blangermont en témoignent. Bernanos ne cède plus à la tentation de la caricature polémique. Il s'intéresse maintenant à une autre catégorie de mauvais prêtre, ni Espelette ni Cénabre:

---

74 Ibid., p. 387.

75 Ibid., p. 388.

76 Ibid., p. 415.

77 Ibid., p. 423-24.

> Le prêtre médiocre est laid, songe le curé d'Ambricourt. Je ne parle pas du mauvais prêtre. Ou plutôt le mauvais prêtre est le prêtre médiocre. L'autre est un monstre. La monstruosité échappe à toute commune mesure. Qui peut savoir les desseins de Dieu sur un monstre? A quoi sert-il? Quelle est la signification surnaturelle d'une si étonnante disgrâce[78]?

Un monstre, le pitoyable Dufréty? D'une certaine façon sans doute, aux yeux de Bernanos et du curé d'Ambricourt; le défroqué n'est-il pas précisément celui qui a opéré un renversement des valeurs?

> Mon coeur, pourtant, n'a pas changé, écrit Dufréty à son ami. Il s'est seulement ouvert à une conception plus humaine et <u>par conséquent</u> plus généreuse de la vie. Je gagne ma vie, c'est un grand mot, une grande chose[79].

Certes, l'abbé Dufréty a rompu avec un état qu'il n'avait pas choisi, mais sa libération ne procède pas d'un choix authentique. Il croit accéder à la vie - "inveni portum" - après avoir franchi des"étapes" (le journal de son évolution intellectuelle s'intitule, ironiquement, "Mes Etapes"). En fait, il s'est fermé sa propre âme en refusant d'accepter son enfance humiliée et misérable. En tout point, il est une caricature du curé d'Ambricourt, dont la marche dans les ténèbres débouche sur leur ultime rencontre. En mourant chez son ami, celui-ci se réconcilie avec sa propre enfance humiliée et il confère un sens à celle du défroqué.

---

78 <u>Journal</u>, p. 1089.

79 <u>Ibid.</u>, p. 1088, souligné dans le texte.

Le bigot

Autour du clergé mondain fraye un petit monde de bigots pitoyables et émouvants. Ils ont opté pour la position commode de "croire en Dieu et de vivre dans l'indulgente obédience de l'Eglise[80]". Le parti clérical, "suprême refuge d'un opportunisme démodé", leur permet de poursuivre leur petit chemin d'insectes à l'abri des débats de conscience. Le journaliste Pernichon et l'historien Clergerie en sont les meilleurs représentants: ils appartiennent à cette espèce de médiocres "dont la doctrine et l'action se trouvent commandées par le besoin pathétique de se livrer à l'ennemi, de livrer son âme[81]".

Pernichon est un homme médiocre et vil; il épuise toutes les ressources de sa faible énergie dans l'ambition puérile de se faire valoir aux yeux de ses pareils:

> M. Pernichon rédige la chronique religieuse d'une feuille radicale, subventionnée par un financier conservateur, à des fins socialistes. Ce qu'il a d'âme s'épanouit dans cette triple équivoque, et il en épuise la honte substantielle, avec la patience et l'industrie de l'insecte[82].

---

80 Imp., p. 322.

81 Vieux, p. 76.

82 Imp., p. 312.

Sa vie intérieure - comme le lui révèle son double satanique, Cénabre - "porte le signe moins[83]". L'histoire de sa vie ne pourrait fournir "la matière d'un vrai remords[84]". Bernanos le décrit comme un homme sans âge, à la "silhouette déjà usée[85]". Il est déjà fixé dans la mort: "Vous vous croyez donc vivant?" lui demande Cénabre[86]. Il a d'ailleurs vaguement conscience de "l'effrayante immobilité, (de) la flétrissure d'une adolescence se survivant à elle-même dans l'âge mûr[87]". Incapable de se haïr, il "administre sa conscience avec dégoût" et déverse dans une agitation fébrile le

> besoin pathétique de se livrer à l'ennemi, de livrer son âme (...), (la) morose nostalgie de l'abandon total, d'une définitive liquidation de lui-même (...), la haine de l'opprimé, l'ignoble amour du vainqueur[88].

---

83 Ibid., p. 320.

84 Ibid., p. 316.

85 Ibid., p. 312.

86 Ibid., p. 319, souligné dans le texte.

87 Ibid., p. 316. Cette idée que l'adolescence peut empoisonner l'âge mûr revient à plusieurs reprises dans la correspondance de Bernanos. En 1925, il écrit à Henri Massis: "Hélas! c'est grande pitié lorsque l'adolescence se survit à elle-même dans l'âge mûr, pour achever d'y pourrir" (Corr. I, p. 197). Il exprime la même idée dans une lettre à un ami (1925-1926): "Je ne puis comprendre, mon ami, comment votre adolescence empoisonne à ce point votre âge mûr. Je ne sais pourquoi vous vous embarrassez de ces fleurs pourries. Quelque chose ici vous échappe, une nuance délicate de la pudeur virile qui purifie, dans nos souvenirs, au moins par le silence (sinon par le mépris) l'âge le plus équivoque, le plus insexué de la vie" (Ibid., p. 230).

88 Ibid., p. 315.

Une double crise, provoquée de l'extérieur, ébranle le précaire édifice. L'attaque imprévue de Cénabre force d'abord Pernichon à se regarder en face:

> Pour la première fois peut-être, sa pauvre âme creva son enveloppe et parut blême et hagarde aux propres yeux de Pernichon pour disparaître aussitôt, ainsi qu'un rêve égaré dans le matin... (...) Le terrible n'est pas de ces étrangers dont les routes croisent nos routes, mais dans ce propre visage que l'âme arrachée verra soudain face à face, et ne reconnaîtra pas[89].

Trop faible pour affronter cette vision, Pernichon aurait pu l'écarter et poursuivre indéfiniment sa carrière "d'insecte industrieux" si une autre crise, conséquence sociale de la première, n'était venue lui arracher sa place, c'est-à-dire son identité: "J'ai perdu ma place. Je suis l'homme d'une place. La place perdue, l'homme n'est rien[90]". Cet échec - purement extérieur - suffit pour que tout s'effrite autour de lui; "submergé de dégoût[91]" et "trop las pour commencer autre chose[92]", Pernichon cède au désespoir. Il se sent rejeté hors du temps et hors de la vie parce que, précisément, il n'a jamais vécu:

---

89 Ibid., p. 322-23.

90 Ibid., p. 433.

91 Ibid., p. 440.

92 Ibid., p. 420.

> Tout le passé n'était qu'un rêve. Le présent même s'évanouissait. Jamais l'idée du suicide n'avait été dans son esprit plus vague, plus inconsistante, moins formulée, et pourtant jamais encore elle n'avait été si vivante[93].

L'historien Aynard de Clergerie appartient au même monde et à la même famille spirituelle que le journaliste. C'est un Pernichon épanoui.

> Il n'exerce ses dents ferventes que sur des biens de nul prix. Toute grandeur l'étonne, et il s'en écarte avec stupeur. (...) Car la seule force de cet ambitieux minuscule est de n'admirer rien, ni personne, se tenant lui-même pour un pauvre homme, avide de déguiser son néant[94].

Il est de ceux qui "se sacrifient (parce qu'ils) n'auraient pas le courage de se donner[95]". Poussé malgré lui par un succès précoce dans une carrière qu'il n'a pas choisie, il s'installe maintenant dans la sécurité du travail, substitut de l'amour:

> Ainsi d'échec en échec, de victoire en victoire, dissimulant sa propre chance avec autant d'art qu'un autre son vice, et par le seul miracle d'avoir survécu, il connaîtra sans doute un jour la joie qu'il se propose inflexiblement depuis tant d'années (...)

---

93 Ibid., p. 435.

94 Joie, p. 535-36. Clergerie appartient aussi à la catégorie des faibles et des écrivains médiocres.

95 Ibid., p. 586.

> Il ne veut jouer qu'à coup sûr, et cette prétention lui paraît si légitime qu'il la suppose toujours chez autrui. De là son affreuse solitude. Et certes, il a parfois souhaité d'aimer. (...) il est d'abord malheureux et humilié, mais d'un malheur et d'une humiliation qu'il n'ose regarder lui-même en face, et dont il ne saurait faire confidence à personne[96].

"Je le crois mort depuis longtemps", dit Fiodor du maître étrange qu'il n'a jamais vu rire d'un rire d'homme[97]. Tout dans sa physionomie indique qu'il est enlisé dans un temps uniforme:

> Douze volumes ennuyeux sont écrits, sur sa face étroite que plisse et déplisse sans cesse une pensée secrète, vigilante, assidue, toujours la même à travers les saisons de la vie, et si étroitement familière qu'il ne la reconnaît même plus, ne saurait désormais l'exprimer en langage intelligible[98].

> (...) la médiocrité méconnue a aussi son calvaire. La charge en est si lourde à M. de Clergerie, l'accable à son insu depuis tant d'années, qu'il lui arrive d'évoquer, pour son plaisir, par une sorte de morose délectation, les souvenirs pourtant cruels de sa jeunesse[99].

---

96 Ibid., texte biffé du manuscrit, voir Oeuvres, p. 1774 et 1775 (notes des pages 533 et 536).

97 Ibid., p. 624.

98 Ibid., p. 535.

99 Ibid., p. 536.

Après "quarante années d'un labeur vide et têtu[100]", Clergerie découvre enfin le vide de sa vie, et ce vide "l'aspire: il s'y sent glisser comme au néant[101]". Il éprouve alors le besoin d'en faire l'aveu afin de goûter "la délicieuse rémission de la honte[102]".

> Chacun de nous a son secret, ses secrets, une multitude de secrets qui achèvent de pourrir dans la conscience, s'y consument lentement, lentement..., dit-il à sa fille. Toi-même, ma fille, oui, toi-même! si tu vis de longues années, tu sentiras peut-être, à l'heure de la mort, ce poids, ce clapotis de la vase sous l'eau profonde... (...) Il faut d'abord tracer la route, pas à pas, de l'enfance à la vieillesse, tâter chaque pouce de terrain, détendre les pièges, ramper, ramper, toujours ramper[103].

Il a refusé toutes les ruptures, avortées au niveau du pressentiment. Sa fille, après sa femme, meurt dans la solitude tandis qu'il poursuit son cheminement craintif.

---

100 Imp., p. 499.

101 Joie, p. 628.

102 Ibid., p. 639.

103 Ibid., p. 592-93.

L'écrivain médiocre

> Le Mal passe à travers ses âmes comme à travers un crible. Est-ce vraiment le Mal? N'en est-ce point plutôt la poursuite hallucinée[104]?

Toute sa vie, Bernanos a été obsédé par l'image de l'écrivain médiocre. On en trouve de nombreux exemples dans son oeuvre, comme autant de caricatures de ce qu'il aurait pu devenir s'il avait cédé à la tentation d'exploiter son rêve.

> L'utilisation, pour la seule joie de concevoir et de sentir, des plus hautes réalités spirituelles, c'est le plus abject abus qu'on puisse imaginer de notre âme immortelle, écrit-il. Exciter exprès les puissances fondamentales de l'âme, pour réussir à les faire avorter dans le rêve, cela est vil. Et si l'orgueil s'en mêle, c'est un passe-temps de damné[105].

Les écrivains médiocres, toutefois, n'ont pas assez d'âme pour atteindre au satanisme. La curiosité qu'ils exercent sur autrui ou sur eux-mêmes ne touche pas les profondeurs de l'être. Un cynisme superficiel leur permet d'effleurer leur conscience et de déverser leur dégoût dans le mensonge littéraire:

---

104 Vieux, p. 31-32.

105 Lettre à Raymonde Laborde, 5 mars 1927, dans Corr. I, p. 302.

> Cette littérature est frénétique et triste. Les faibles héros de ce monde décoloré peuvent bien s'agiter beaucoup, ils ont l'air de travailler sur commande, avec dégoût. (...) D'où vient qu'ils dégagent cet énorme ennui? C'est qu'ils font le Mal sans y croire. Ils peuvent bien simuler les passions, ils ne les éprouvent pas dans leur âme[106].

Ils appartiennent à la lignée des écrivains opportunistes qui, tels Jacques, Charles Dargent ou M. de Candolle - héros des nouvelles de Bernanos - sont déjà morts alors que leur célébrité en fait de "futur(s) immortel(s)".

> Eh bien! dit Jane à M. de Candolle, vous croyez échapper aux tromperies du dehors, à ces belles apparences où les coeurs rebelles trouvent une vérité cachée; vous croyez avoir vaincu - vous êtes mort seulement. Si les agitations de votre âme, si vos élans ne s'éparpillent point, c'est qu'ils sont limités aux quatre coins du cercueil. Dans le tombeau, oui, vous vous concentrez, vous vous repliez sur vous-même - mais c'est que votre être se dissout. Lorsque vous atteindrez cette parfaite possession de soi qui est votre idéal, possession illusoire! vous finirez de vous abîmer dans le néant[107].

Tous ces écrivains refusent l'amour et le don de soi; ils ont substitué le rêve à la vie et n'hésiteront pas à briser le miroir qui leur présente d'eux-mêmes une image véridique. Ils ne connaissent finalement leur âme que par l'ennui[108]. La débauche leur procure alors le sommeil de l'oubli, elle est le masque de l'ennui et l'aliment de leur oeuvre.

---

106 Vieux, p. 32.

107 La Tombe refermée, dans Oeuvres, p. 1745.

108 Ombres, p. 48.

C'est ainsi que Saint-Marin ou Ganse se dévorent eux-mêmes et se heurtent finalement au dégoût et à la peur de la mort - source même de leur oeuvre. L'un et l'autre en tirent l'amère ivresse de l'humiliation et de la haine de soi. L'académicien dilettante et raffiné se tourne vers la "rafraîchissante surprise d'un peu de surnaturel et de miraculeux[109]". Il rêve encore d'échapper au "suprême faux pas" et de poursuivre sa "fuite circulaire[110]" jusque dans la mort pour éluder la dernière et inévitable rupture:

> Il ne faut qu'un petit effort, après avoir sucé, vidé tant de sensations rares et difficiles, parlé tant de langages, fait tant de savantes grimaces, pour finir dans la peau d'un philosophe campagnard, désabusé, pacifié, à point dévot[111].

Quant à Ganse - également "libre penseur et rationaliste[112]" -, il n'a pas le raffinement qui permettait à l'ironiste Saint-Marin de détourner l'angoisse. Il est "au bout du rouleau", la littérature a fini par le vider de toute substance: il est "tombé dans sa littérature comme un rat dans un bol de glu, et ça dégoûte de l'y voir barboter[113]". Une multitude de rêves inexploités et taris emplissent son cerveau, mais une "lassi-

---

109 Soleil, p. 284.

110 Ibid., p. 287.

111 Ibid., p. 304.

112 Rêve, p. 938.

113 Ibid., p. 894.

tude horrible" trahit son désarroi[114]. Incapable de se libérer par la littérature mais impuissant à se délivrer d'elle, l'écrivain vieillissant refuse de se voir en face. Il s'accroche à l'étrange famille de collaborateurs dont il s'est entouré et qui forme un univers étale, coupé du temps et du réel et où chacun est condamné à la solitude. Tour à tour, Philippe, Olivier et Simone quittent la maison funèbre, et Ganse se retrouve seul face à son néant.

---

114 Ibid., p. 937.

Le médecin et le psychiatre

> Technique que nous pratiquons à nos dépens, la psychanalyse dégrade nos risques, nos dangers, nos gouffres; elle nous dépouille de nos impuretés, de tout ce qui nous rendait curieux de nous-mêmes[115].
>
> (...) je crois que l'imagination humaine va rentrer dans une période glacière après avoir connu, elle aussi, ses végétations hideuses, ses forêts inextricables, inexplorables, hantées par des bêtes mystérieuses - ces forêts qui s'appellent les Mystiques et les Religions[116].

Le psychiatre, comme le médecin progressiste, est une autre des cibles favorites du romancier-polémiste. Il fait profession de soigner l'âme aussi bien que le corps et réduit la morale à une question d'hygiène ou de biologie, le spirituel au subconscient.

Grossiers, cyniques et débauchés, le docteur La Pérouse et le docteur Lipotte sont les pendants scientifiques

---

115 E.M. Cioran, Syllogismes de l'amertume, Paris, Gallimard, coll. "Les Essais", 1952, p. 42.

116 Rêve, p. 941.

des Clergerie, des Ganse et des Saint-Marin[117]. Leur vitalité s'est émoussée avec l'âge, et la curiosité grâce à quoi ils projetaient sur autrui leur mépris d'eux-mêmes ne suffit plus à entretenir l'illusion de la vie:

> (...) son mépris des hommes, de leurs vices, de leurs malheurs, s'envenime avec l'âge et les forfanteries de carabin qui l'ont aidé si longtemps ne suffisent plus à le rassurer. Une peur abjecte de la mort est le ver qu'il nourrit en secret[118].

La déchéance physique est le reflet et la sanction de la pourriture dont ils ont fait leur pain quotidien. "On peut prendre les choses en long, en large, de biais, il n'y a jamais qu'un enchaînement de saloperies[119]", s'exclame La Pérouse. Il n'est jamais parvenu à surmonter le dégoût que lui inspire la vie:

> On a beau rêver le froid, le blanc... Tenez! mieux encore: la nuit sidérale, impolluée, le noir absolu, lisse, vide, stérile... (...) Ni le froid, ni le chaud n'auront raison de l'abjecte sécrétion de la vie[120].

---

117 Tous deux d'ailleurs sont également des écrivains: de La Pérouse, le romancier dit que son "oeuvre tout entière (...) était sortie sans doute des ruminations d'un adolescent timide et chimérique, incapable de surmonter les terreurs, les envies ou les dégoûts de la puberté" (Joie, p. 636). Quant à Lipotte, il débite chaque semaine dans ses chroniques au Mémorial "sous prétexte de psychiatrie, un flot intarissable d'ordures" (Rêve, p. 899).

118 Rêve, p. 934.

119 Joie, p. 636.

120 Ibid., p. 642.

Il a multiplié en vain les perversités (homosexualité, drogue, curiosité cynique). La curiosité même - "impitoyable, inassouvie, furieuse[121]" - ne lui a découvert que le déroulement boueux et monotone de confidences lamentables, images troubles de sa propre abjection[122]. Et quand il se heurte enfin à la simplicité transparente de Chantal, son passé se défait dans le néant:

> Réellement, je n'ai rien aimé... qu'aurais-je aimé? J'ai passé ma vie à me regarder dans la figure de mes toqués ainsi que dans un miroir... Je sais le sens particulier, immuable, de chacune de mes grimaces, je ne puis plus me faire rire ni pleurer...[123]

> Moi mort, il n'en restera que du vent, on se tordra. Quel déchet! Mais vous[124]!...

Et son âme s'écoule avec les larmes d'une honte purifiée:

> Vraiment, dit-il, je pleure? Hé bien, ne regardez pas, ce sont des larmes de honte. Depuis cinq minutes, figurez-vous, je cherche en vain un seul moment, un seul moment de ma vie à vous offrir, qui soit digne de vous (...) Toute la vie d'un homme ne ferait pas seulement de quoi remplir le creux de la main[125].

---

121 Ibid., p. 638.

122 Ibid., p. 665.

123 Ibid., p. 668.

124 Ibid., passage biffé du manuscrit, dans Oeuvres, p. 1797 (note de la page 669).

125 Ibid., p. 673.

Bernanos nous laisse ignorer l'issue de cette crise: le pauvre homme s'enfuit après avoir tenu des "propos incohérents[126]": folie, suicide ou conversion?...

L'adolescent cynique

> Il y a en ce moment des milliers de jeunes êtres tentés par le désespoir, et qui n'en savent rien. Car on compte plus d'une espèce de désespoir, et la pire n'est pas celle qui fait mal. Le vrai désespoir ne se reconnaît pas plus à l'angoisse que certaines maladies mortelles à la fièvre, ou à quelque autre symptôme impressionnant. La plus dangereuse manière de désespérer, c'est de perdre l'espoir, comme on perd le sommeil ou l'appétit[127].

Les adolescents abondent dans l'oeuvre de Bernanos, mais ils demeurent presque toujours très près de l'enfance: Germaine Malorthy, Chantal de Clergerie, André Gaspard, Chantal de Sommerange, Mouchette enfin sont des enfants humiliés, en révolte contre le monde qui les étouffe. Il est rare, par contre, que Bernanos s'intéresse à l'adolescent comme tel.

---

126 Ibid., p. 708.

127 Français..., p. 154.

Dans une lettre à Robert Vallery-Radot, il écrit: "vous savez que j'ai peu de tendresse pour l'adolescence, l'âge femelle de notre vie. Tout y est, le bien et le mal, dans une confusion extrême[128]". Il en est qui ne parviennent pas à traverser ce passage difficile. Ceux-là, que Bernanos appelle les "jeunes avares"[129], sont venus au monde avec une "grimace dégoûtée[130]", ils n'ont pas connu l'enfance et n'ont pu trouver d'exutoire à leur énergie. Dans Un Mauvais rêve, Bernanos a peint deux de ces "enfants perdus", produits d'une "génération sacrifiée":

> (...) l'espèce paraît banale. Et comme ils ne laisseront rien, aucun souvenir, étant la stérilité même, la postérité ne s'occupera pas de les classer, elle les rattachera bêtement aux types connus[131].

Philippe Ganse et Olivier Mainville "passent" le temps - ces jours qu'on arrache au calendrier - dans le désoeuvrement et le dégoût:

---

128 Lettre à Robert Vallery-Radot (août 1925), dans Corr. I, p. 233.

129 Tel Darnetal, Nuit, p. 19.

130 Rêve, p. 928.

131 Ibid., p. 941. Philippe (Steeny) appartient à la même génération sacrifiée mais, s'il se compare aux deux adolescents d'Un Mauvais rêve par bien des points, il est d'abord un enfant humilié, c'est pourquoi je l'étudierai à côté de Germaine Malorthy.

> La Vie... Naturellement, vous ne savez même plus le sens de ce mot-là, non? Et l'ennui? Ah! l'ennui! Savez-vous ce que c'est? demande Ganse à Olivier. Il n'y a pas besoin de vous voir longtemps pour se dire: ce garçon-là ne s'ennuie jamais. (...) Votre génération s'arrange avec l'ennui, comme avec le reste... un ennui à sa mesure, bien entendu. Nous ne nous ennuierons jamais ensemble, comprenez-vous? Votre ennui est stérile - un ennui limpide et fade comme l'eau...
>
> — Un ennui fécond, je me demande ce que vous entendez par là[132]?

Ils sont vieux, avec tous ceux qui les entourent:

> (...) tous ces types sont vieux, dit Philippe à son compagnon, n'importe leur âge. Et nous aussi, Mainville, nous le sommes peut-être?... (...) Voilà des années et des années (...) que j'ai l'impression de me jouer à moi-même la comédie de la jeunesse[133].

On peut se demander si Philippe se suicide parce qu'il a perdu le contact avec lui-même[134] ou au contraire parce qu'il ne peut supporter l'idée de se savoir mort, deux définitions également valables de l'ennui.

> C'est tout à coup que l'idée m'est venue. Ce n'était même pas exactement l'idée de me tuer, c'était comme la certitude d'être déjà mort, le sentiment d'une solitude, d'une solitude si parfaite que vivre - vous comprenez: voir, entendre, respirer, vivre enfin - m'a paru brusquement une anomalie intolérable[135].

---

132 Ibid., p. 909.

133 Ibid., p. 888.

134 Ibid., p. 957.

135 Ibid., p. 953.

Olivier n'aura pas le même courage bien que son désespoir et sa lucidité égalent ceux de son compagnon. L'égoïsme, en effet, lui tient lieu d'idéal: "Rien à partager avec personne. Rien[136]". Pour soutenir la gageure de vivre sans motivation[137], il s'humilie volontairement: "c'est une autre manière de (se) tuer. Ca fait moins mal, mais ce n'est malheureusement pas définitif[138]". Sa fugue répond au double besoin de se réaliser et de se fuir. Elle marque la défaite de l'aventure et la victoire de l'ennui.

> J'en ai assez, bégaya-t-il, assez de tout, assez de toi. Je me tuerai.
> — Pourquoi? (...)
> — Pour rien. (...)
> Je ne m'aime plus. Je ne peux pas vivre sans m'aimer. Depuis que je ne m'aime plus... (...)
> — (...) Pourquoi te laisses-tu ainsi délier, mon amour? quel jeu atroce!
> — Il n'y a pas de jeu, dit-il. Je suis né comme ça, en petits morceaux, en poussière (...) Et toute ma génération me ressemble[139].

---

136 Ibid., p. 923.

137 Ibid., p. 904.

138 Ibid., p. 967.

139 Ibid., p. 966.

Bernanos se définit quelque part comme "un vieil écrivain qui croit de plus en plus à l'impuissance des Puissants, à l'ignorance des Docteurs, à la niaiserie des Machiavels, à l'incurable frivolité des gens sérieux[140]". Il a pourtant essayé de les comprendre et de leur prêter une âme, mais si atrophiée qu'elle en est réduite à se manifester par la tristesse et le dégoût - une peur obscure de la mort.

> (...) aucun raisonnement du monde ne saurait provoquer la véritable tristesse - celle de l'âme - ou la vaincre, lorsqu'elle est entrée en nous, Dieu sait par quelle brèche de l'être... Que dire? Elle n'est pas entrée, elle était en nous. Je crois de plus en plus que ce que nous appelons tristesse, angoisse, désespoir, comme pour nous persuader qu'il s'agit de certains mouvements de l'âme, est cette âme même, que, depuis la chute, la condition de l'homme est telle qu'il ne saurait plus rien percevoir en lui et hors de lui que sous la forme de l'angoisse. Le plus indifférent au surnaturel garde jusque dans le plaisir la conscience obscure de l'effrayant miracle qu'est l'épanouissement d'une seule joie chez un être capable de concevoir son propre anéantissement[141].

Derrière la galerie de sottise, de débauche physique, morale et intellectuelle, de mensonge et d'abjection que nous avons parcourue, se cachent des êtres solitaires, effrayés et pitoyables. Aucun d'eux n'a eu le courage de se donner ou de se refuser, ils se sont tous rendus. Ils se rejoignent dans l'ennui, dont ils ont une conscience plus ou moins vive mais qu'ils retrouvent au terme de toutes leurs évasions.

---

140 Sur l'album d'une jeune Brésilienne, cité dans Bulletin, n° 12-13, p. 4.

141 Journal, p. 1183-84.

Les misérables n'ont pas le loisir de chercher des divertissements coûteux, l'inconscience est leur fuite. Le cas des imbéciles est plus complexe. L'ennui prend chez eux la forme d'un désespoir grotesque qui se résorbe dans la honte et le mensonge. La recherche de la gloire et la débauche procèdent alors du besoin de se fuir et de se reconstruire une âme à partir du regard d'autrui. La curiosité couronne le reniement de soi et procure la jouissance honteuse de l'humiliation. Dans tous les cas, l'évasion repose sur une relation tronquée avec soi et avec le monde.

> Mon Dieu, mon Dieu, ils mentent trop, c'est vrai. A la fin le coeur vous manque. On ne sait plus ce qu'ils sont. Il me semble qu'ils font semblant de vivre, qu'ils n'arriveront jamais à faire une mort, une vraie mort, à mourir pour de bon[142].

Le médiocre ignore ou refuse néanmoins la volupté d'un mensonge absolu et gratuit. Il biaise avec le mensonge comme avec le reste et se contente de l'utiliser: "c'est la solution paresseuse à tous les problèmes de la vie[143]". A force de subterfuges et d'équivoques, il se construit une carapace de subtile franchise derrière laquelle sa conscience se pétrifie[144].

---

142 Joie, p. 674.

143 Vieux, p. 34.

144 Journal, p. 1099.

"Cette duperie de soi-même est sans doute, au bout du compte, le mobile secret de leurs mensonges[145]". La pourriture se dissimule à l'aise dans un ennui sans nom, car le mensonge corrompt tout sans laisser de trace: "Le monde est plein de gens qui ne dissimulent rien parce qu'ils n'ont rien à cacher. Ils ne sont rien[146]".

Dans cette perspective, la débauche et la curiosité apparaissent comme des formes utilitaires du mensonge. Elles permettent de goûter l'humiliation et la honte, dernier masque du vide intérieur.

> Le vice de la servitude va aussi profond dans l'homme que celui de la luxure, et peut-être que les deux ne font qu'un. Peut-être sont-ils une expression différente et conjointe de ce principe de désespoir qui porte l'homme à se dégrader, à s'avilir, comme pour se venger de lui-même, se venger de son âme immortelle[147].

Une "boue noire (et) amère[148]", principe et aboutissement de toute évasion, reste le dernier vestige d'une aspiration sur-

---

145 Liberté?, p. 186-87.

146 Crime, p. 859.

147 Robots, p. 64. La pensée de Cioran recoupe une fois de plus celle de Bernanos; il écrit: "Nos dégoûts? - Détours du dégoût de nous-mêmes (...) A mesure que nous liquidons nos hontes, nous jetons nos masques. Le jour arrive où notre jeu s'arrête: plus de hontes, plus de masques. Et plus de public. - Nous avons trop présumé de nos secrets, de la vitalité de nos misères" (Syllogismes de l'amertume, p. 64-65, souligné dans le texte).

148 Joie, p. 671.

naturelle dans l'âme avilie. Elle ménage une brèche au salut, mais les faibles n'y trouvent que le sommeil:

> Hélas! Nous sommes tous capables de nous coucher dans la boue, la boue paraît fraîche aux coeurs épuisés. Et la honte, voyez-vous, c'est un sommeil comme un autre, un lourd sommeil, une ivresse sans rêves[149].

149 Journal, p. 1203.

## CHAPITRE II

### CEUX QUI CHERCHENT A DEPASSER LE TEMPS PAR DES MOYENS ILLUSOIRES: PRISONNIERS ET SERVITEURS DE SATAN

Il est des êtres pour qui l'ennui devient une véritable obsession - quelle que soit la façon dont ils en prennent conscience - et qui tentent d'y échapper à tout prix. Ils sont prêts à toutes les aventures susceptibles de les soustraire au "cercle inflexible" de leur vie. Beaucoup plus lucides que les médiocres, ils éprouvent le désespoir comme une force positive, un défi à relever, et l'instrument même de leur libération.

Dans leur cas, l'ennui ne prend plus son origine dans la peur de la mort mais dans la hantise du temps clos, c'est-à-dire de la mort dans la vie. Leur volonté d'échapper à la stagnation et de vivre une aventure unique rend manifeste chez eux le désir instinctif ou calculé de rompre avec eux-mêmes. Leur désespoir, plus ou moins lucide, débouche sur la fuite ou sur une rupture. L'évasion dans la drogue, la débauche ou la folie, de même que la rupture par l'amour, la curiosité ou l'imposture sont autant de façons de s'affirmer. Elles aboutissent toutes à la même désillusion suivie d'un retour au passé, et à une chute dans la solitude la plus irrémédiable:

> Ni l'effusion de la charité ni l'intuition d'un coeur fraternel ne saurait découvrir la part en chacun de nous secrète et réservée où le Mal pousse et nourrit sa racine. Sur ce point, notre ignorance réciproque est profonde. Nous pouvons sans doute marcher longtemps de compagnie mais, au terme, chacun n'étreint que son propre mensonge, celui pour lequel il est fait. On pèche seul, comme on meurt[1].

La rupture illusoire se double parfois d'une brèche authentique, dont ils ne sont pas les artisans et qui représente sans doute la réponse de la grâce à leur révolte.

Il me paraît utile de distinguer, ici encore, les personnages d'après leur niveau de conscience et la forme d'évasion qu'ils ont choisie. Je les répartirai donc en quatre catégories: les déments, les enfants révoltés, les débauchés et les saints du mal[2].

Les déments

Les déments se situent à la frontière qui sépare les médiocres des serviteurs de Satan. Comme les premiers, ils demeurent prisonniers d'un mal qu'ils ignorent ou veulent ignorer; comme les seconds, ils sont victimes et agents de leur désespoir. Bernanos a tenté de percer le mystère de la

---

1 Projet de "prière d'insérer" pour L'Imposture, cité dans Oeuvres, p. 1766.

2 Bien entendu, chaque personnage chevauche, ici encore, plusieurs catégories.

folie telle qu'elle se manifeste chez le misérable, le médiocre et le satanique. Le maire de Fenouille, la grand-mère Clergerie et Jambe-de-Laine sont tous trois dominés par l'obsession d'un passé dont ils ne parviennent pas à se délivrer et qui corrompt le présent. Tous trois se jouent la comédie de la folie pour ne pas affronter leur propre déchéance:

> Toute folie, à son paroxysme, finit par découvrir dans l'homme, ainsi que la dernière assise de l'âme, cette haine secrète de soi-même qui est au plus profond de sa vie - probablement de toute vie[3].

Très proche du misérable, le maire de Fenouille répond à la définition que j'ai donnée du pauvre enrichi: inconscience, conformisme, ambition. Mais il nourrit depuis longtemps le dégoût et la haine de soi; l'un et l'autre remontent à son enfance humiliée et à sa première expérience sexuelle[4].

> Pas explicable, le dégoût, personne ne sait ce que c'est, moi je vous le dis, c'est dans l'homme. Ca peut y dormir, c'est un grain sous la terre. Les types n'en parlent qu'à tort. Pour moi, je pense que ça ressemble à la mort (...) Qu'est-ce que penserait de lui un mort, un vrai mort (...), un mort sous la terre, bien consommé, bien pourri[5]?

---

3 Rêve, p. 1017. De nombreux personnages sont menacés par la folie ou l'appellent à leur secours, les sataniques comme les saints: Germaine, Simone, Cénabre (qui est frappé d'aliénation à la fin), Donissan et Chantal espèrent ou craignent son approche.

4 C'est ce que Bernanos précisait dans la première version du chapitre consacré à la rencontre d'Arsène et du curé de Fenouille, texte publié par Mgr Pezeril, "Si vous vouliez cesser de vous haïr...", dans Esprit, juillet-août 1966, p. 3 à 10.

5 Ouine, p. 1518.

Pendant des années, Arsène a entretenu ce germe de pourriture sans que soient entamés sa sécurité ni le déroulement monotone de sa vie, jusqu'à ce que l'obsession - cristallisée dans la sensation olfactive - le domine tout entier:

> Il a fallu des jours et des jours de paresse, des jours et des jours passés sous la tonnelle, (...) des jours et des jours d'ennui, pour que germât l'infime graine du doute, le premier doute[6].

> Depuis longtemps il a oublié le rythme heureux de la vie, son cours tranquille. La sienne n'est plus maintenant que somnolence coupée de brusques réveils, d'accès de terreur irrépressibles, suivis d'un court moment de détente, de rémission, qui, dit-il, lui coupe les jambes, le laisse sans volonté, sans pensée, dans un anéantissement délicieux[7].

Chez Arsène, l'ennui - et donc la prise de conscience du temps - n'est pas la source mais la conséquence de la débauche:

> Le sang empoisonne les bêtes, c'est connu. Toute la mémoire de l'homme est dans le sang, je vous dis. Pourquoi qu'il épaissirait avec l'âge, la saleté! Toute la mémoire, quoi, toute la vie. C'est mon malheur.
> (...)
> Sacré corps, jamais il a entièrement expié (...) Qu'on me la rende, ma jeunesse et je te mâterai bien, va, mon homme[8]!

Sans qu'il se la formule clairement, c'est bien la terrible question - "trop tard... à quoi bon?" - qui pousse le malheu-

---

6 Ibid., p. 1394.

7 Ibid., p. 1441.

8 "Si vous vouliez cesser de vous haïr" (première version du ch. XVI), dans Esprit, juillet-août 1966, p. 9 et 10.

reux débauché à s'interdire toute pitié. "Tel je suis, tel je resterai", répond-il au curé de Fenouille qui lui a parlé d'absolution[9]. La nostalgie de la pureté lui tient lieu d'absolu en même temps qu'elle l'entretient dans le désespoir.

> Mais j'étais fait pour autre chose que je suis, comprends-tu? dit-il à sa femme - je ne sais quoi... tiens! une truite dans l'eau du moulin, quelque chose de frais, de pur... Et même l'eau... pour moi, ben, il n'y a pas d'eau pure[10].

Incapable de rentrer en lui-même, il accuse le divorce entre ce qu'il est et ce à quoi il aspire:

> Il y a comme un sacré mouvement au fond de moi qui me force à sortir de ma nature, comprenez-vous? A n'être pas selon ma nature. Parfois je m'imagine que je ne suis plus le même, que je sors réellement de ma peau, parfois non. Et des fois encore, je doute, c'est le plus dur... Je me joue le guignol tout seul, pour moi seul. (...) Un fou, à mon avis, c'est un homme qui sort de sa maison, ferme la porte derrière lui et jette la clé dans la citerne, vlan! pas vrai? (...) Mettons, si vous voulez, que c'est un homme qui s'est maudit, qui s'est renié... qui s'a craché dessus, quoi[11]!

Il cultive les symptômes de son aliénation, dont il attend la délivrance, car il ignore la pitié de Dieu et les siens refusent de recevoir son aveu. Mais la démence n'est qu'un ultime

---

9 Ouine, p. 1520.

10 Ibid., p. 1437.

11 Ibid., p. 1520-21.

mensonge, dans lequel Arsène ne parvient pas à se perdre. Il demeure prisonnier d'un dégoût irréversible:

> Que je me dégoûte ou non, monsieur, il n'y a rien à faire, c'est pas explicable...[12]

> Tel je suis, tel je resterai[13].

Le dernier mot d'Arsène est la définition même de l'ennui.

Pour la grand-mère Clergerie comme pour Arsène, l'obsession du passé est à l'origine d'une démence à demi feinte qui est à la fois une prison et un refuge - aboutissement d'une vie d'égoïsme, de haine et d'orgueil. La vieille femme s'accroche à son trousseau de clés comme si cela pouvait lui rendre sa vitalité perdue[14]. "Elle a trop aimé la vie, voilà le mal: la vieillesse l'humilie, elle refuse de céder le pas, elle serre ses pauvres vieilles dents...[15]". Elle a toujours vécu dans une solitude haineuse, et l'égoïsme la dévore maintenant, transformé en "regret stérile[16]". Sa solitude est remplie du murmure incessant des fantômes du passé[17]. Au

---

12 Ibid., p. 1517.

13 Ibid., p. 1520.

14 "Son âme est avec son trousseau de clefs, la mère avare!" dit Fiodor (Joie, p. 624).

15 Joie, p. 663.

16 Ibid., p. 612.

17 Ibid., p. 660.

seuil de la mort, elle se retrouve les mains vides: "Je n'ai absolument rien à donner, voilà le mal. Rien à donner, plus rien à donner, ma mignonne... On ne peut savoir ce que c'est[18]". Comme Arsène, elle traîne le poids d'un remords inexorable qui se tourne contre elle-même parce que les autres entrent tous dans sa comédie[19].

Néanmoins, le monde de La Joie n'est pas encore submergé par l'ennui qui engloutira Fenouille: "le secret de cette maison n'est pas le mal - non - mais la grâce[20]". Le curé de Fenouille, contaminé par l'ennui de sa paroisse, ne pourra délivrer Arsène. Chantal, par contre, peut rendre à sa grand-mère le sommeil de l'enfance: "Je ne suis qu'une enfant, ça m'est égal. Je n'aurais jamais osé l'avouer qu'à toi, ma jolie[21]". La charité surnaturelle de l'enfant dénoue les liens du passé:

---

18 Ibid., p. 612.

19 Ibid., p. 612 et 663.

20 Ibid., p. 625.

21 Ibid., texte biffé du manuscrit, voir Oeuvres, p. 1795 (note de la page 658).

> Tu as deviné! Est-ce possible! dit la folle d'une voix qui tremblait de joie. Tu devines tout, c'est merveilleux. Oui, Oui, je le savais... Elles (les clés) ne sont bonnes à rien... (...) N'importe, prends-les, je te les donne... A présent que tu sais, à quoi veux-tu qu'elles me servent? D'ailleurs je suis lasse... Mon coeur lui-même s'endort, mignonne. Désormais, vois-tu, je m'en vais pouvoir être lasse tout mon saoul[22].

La folie est le refuge de ceux que la découverte de leur propre déchéance, et surtout de son caractère immuable, projette hors du temps sans les soustraire à la durée. Mais elle est aussi le hâvre auquel aspirent tous les êtres prisonniers de l'angoisse. A ceux-ci, elle procure la sécurité de l'irrémédiable. Impuissants à rétablir le contact avec soi et avec le monde, ils préfèrent la certitude de la fixité à l'angoisse du devenir. Puisqu'ils n'ont ni la force ni le courage de rompre les liens et de se perdre dans l'extase démentielle ou mystique, ils satisfont leur besoin d'absolu par la fuite dans le rêve, à mi-chemin entre le temps et l'éternité. Ils oscillent sans cesse entre le passé et le présent, le mensonge et la vérité, l'abjection et l'idéal.

> Qui peut voir clair en soi? demande Jambe-de-Laine. Et par exemple, qui aime le mal? Et pourtant lequel d'entre nous, s'il était en son pouvoir, oserait le chasser du monde[23]?

---

22 Ibid., p. 662, souligné dans le texte.

23 Ouine, p. 1424.

Ginette de Néréis, châtelaine de Wambescourt, surnommée Jambe-de-Laine, incarne de façon exemplaire le caractère ambigu de la démence. Elle y a trouvé un moyen d'échapper à la durée. Son temps est discontinu: elle apparaît toujours subitement, au moment où on l'attend le moins, comme une "image violente, inexplicable" au milieu des "choses paisibles, aussi lugubre qu'une tête coupée[24]". Elle "court les routes derrière sa grande jument normande" comme "poursuivie par des spectres[25]". Tout en elle - ses vêtements, son maquillage, ses gestes - traduit le caractère discontinu de sa vie intérieure. Dès sa première apparition dans le roman, Bernanos la présente comme un être en déséquilibre, partagée entre la lumière et les ténèbres:

> (...) sa pauvre tête folle s'agite en tous sens, cherche en l'air un invisible appui[26].

> N'est-ce pas que je suis ridicule dans cette espèce de fourreau de soie, et mes longues pattes grêles? J'ai l'air d'une araignée noire à tête blanche. (...) Philippe pense à un gigantesque oiseau blessé qui marche sur ses ailes[27].

Et c'est au "rythme accéléré, farouche, d'un rêve probablement insensé" qu'elle entraîne l'enfant dont elle vient de

---

24 Ibid., p. 1390.

25 Ibid., p. 1359.

26 Ibid., p. 1356.

27 Ibid., p. 1357.

s'emparer "par surprise"[28]. Ce mouvement masque pourtant une effrayante immobilité, celle dont Ouine lui a sans doute révélé le secret. Celui-ci se vante en effet d'avoir vidé les châtelains de leur substance et de leur identité:

> A présent, la besogne est faite, hélas! - plus rien à tuer. Leurs pauvres secrets traînent partout. Oh! notez bien, ça leur est égal, ils vont et viennent comme jadis, répètent indéfiniment les mêmes fables, oublient que la cachette est vide. Au dernier degré de l'avilissement, un homme perd sa vérité pour toujours - ceux-là marcheraient dessus sans la reconnaître[29].

Jambe-de-Laine ne s'est pas encore laissé dissoudre: elle hait M. Ouine "comme la mort[30]" bien qu'elle ne puisse vivre en dehors de la paix glacée qu'il distille. Cette paix se présente comme une victoire sur le désir et sur le dégoût, un défi à la nature.

> Eh bien! nous l'aimons et le haïssons à la fois. Moi, je le hais comme j'ai appris à haïr ce qu'ils appelaient ma beauté, jadis. (...) Qu'est-ce qu'un désir qui n'a pas surmonté le dégoût, forcé la nature, assuré sa prise dans le remords et dans la honte[31]?

Cet être insaisissable et toujours en mouvement est installé dans la fixité du néant. "Ca ne bouge pas. Une eau claire et glacée, voilà ce que c'est la haine", dit-elle

---

28 Ibid., p. 1360.

29 Ibid., p. 1364.

30 Ibid., p. 1423.

31 Ibid., p. 1424-25.

à Philippe[32]. Partagée entre la haine et le révolte instinctive, elle conjugue la patience de l'insecte malfaisant et celle de l'animal farouche:

> Pour la patience, mon gars, elle en remontrerait à un insecte. Un insecte, j'te dis, voilà ce qu'elle est. (...) Un insecte gros comme une femme (...) Y a pas de bête féroce pour valoir ça. Point de dégât, point de misère, rien d'apparent, rien qui déclenche les gendarmes, le commissaire, les juges et tout leur tonnerre de Dieu, rien. Rien qu'un petit coup de dard en passant, tu te grattes et t'y penses plus[33].

> (...) elle baissait irrésistiblement son regard farouche, éperdu de honte, de terreur, et pourtant plein de la ruse, de la patience immense, inexorable de l'animal prisonnier[34].

A l'instar de Ouine, Ginette exerce une action dissolvante, son "regard magique (a) dévoré toute une vie d'homme[35]".

> Dieu! N'ai-je pas exprimé d'un homme plus qu'aucune n'eût obtenu de dix, de cent amants peut-être?... Vois-tu, mon ange, il y a dans un seul homme assez de substance pour nourrir toute une vie - et quelle vie peut se flatter d'en avoir consommé une autre jusqu'au bout, jusqu'au fond, jusqu'à la lie[36]?

Mais cela ne suffit pas à combler le vide: la châtelaine de Wambescourt affiche sa débauche, elle cultive l'extravagance et la déraison, comme si elle voulait se jouer des villageois

---

32 Ibid., p. 1423.

33 Ibid., p. 1412-13.

34 Ibid., p. 1406.

35 Ibid., p. 1403.

36 Ibid., p. 1424.

et les réveiller de leur torpeur en leur révélant - ainsi que dans un miroir - l'image de leur propre abjection[37]. La démence est sa façon de vivre malgré tout, le dernier refuge de sa liberté intérieure, une espèce de mensonge gratuit qui humilie à plaisir et transforme en ironie provocatrice ce qu'il reste d'intact et de merveilleux dans son âme. Elle est tour à tour silence ou cri, eau glacée ou flamme incorruptible.

Sa dernière apparition dans le village se situe au cimetière, alors que la foule des villageois au comble de l'exaltation est en proie à un ennui irrésistible et à un besoin d'agitation inexplicable. Véritable délire commun, sorte de possession satanique dont M. Ouine serait l'âme et Jambe-de-Laine l'expression. Elle crie "vengeance" sur la tombe du petit vacher, provoque la foule et se laisse happer par celle-ci, restant figée dans une "immobilité inflexible (qui) donn(e) à son visage une expression extraordinaire de résignation sournoise, qu'on eût prise tout autant pour de l'indifférence ou de la tristesse[38]". Enfin, elle lance un mystérieux appel à Philippe avant de disparaître, et ce double cri marque également la disparition du personnage dans le roman. Sans doute est-il permis de chercher là la clé de son mystère. Si elle s'est

---

37 Ibid., p. 1498.

38 Ibid., p. 1500.

acharnée à poursuivre l'adolescent, c'est qu'elle a reconnu en lui le mélange de force et de faiblesse qui la caractérise elle-même - "tu es des nôtres", lui a-t-elle dit[39] -, la candeur et l'enthousiasme déjà touchés par l'ennui.

Lynchée par la foule, Jambe-de-Laine ne meurt pas de ses blessures. Elle se laisse mourir parce qu'on l'a arrachée à son milieu - le château boueux et glacial de Wambescourt. Mais sa mort s'explique aussi par le besoin de trouver ailleurs un hypothétique salut, celui-là même que n'a pu lui apporter Philippe, trop faible pour lui résister. Elle a déjà tenté d'ailleurs de tuer l'enfant, et avec lui sans doute l'image de sa propre jeunesse perdue. C'était aussi une façon de se tuer:

> C'est que je me suis crue morte, moi aussi (...) C'est comme un grand cri, un très grand cri (...) un seul cri venu on ne sait d'où, de l'âme peut-être? (...) Pas de silence dans l'autre monde, voilà mon idée (...) Et alors le cri entrait en moi de toutes parts en rugissant, je coulais à pic dans le bruit comme un navire sabordé[40].

Paradoxalement, Jambe-de-Laine craint le tumulte et non le silence de l'au-delà. Elle appréhende sans doute, elle qui connaît déjà l'immobilité et le silence du dégoût, de découvrir la vie de l'autre côté de la mort. En ce sens, sa décision de se laisser mourir peut représenter une ultime tentative (bien qu'il ne s'agisse pas d'un acte à proprement

---

39 Ibid., p. 1424.

40 Ibid., p. 1415-16.

parler) de trouver le salut. Une part d'elle-même a résisté à la contagion de l'ennui ouinien:

> Ce qui flambe dans les yeux noirs - dans un seul des yeux noirs, l'autre est clos, fermé par le sang coagulé, par la poussière - ne ressemble à rien de ce qu'il a vu. La douleur, la honte, nulle pitié ne saurait rabattre, même une seconde, cette flamme haute et fixe[41].

Qui sait si cette flamme est seulement le reflet d'un orgueil satanique ou si elle n'appartient pas, en définitive, au monde de la grâce? Elle est manifestation de vie, négation de l'ennui.

> Elle s'est échappée, voilà le mot, dit Ouine à Steeny, elle s'est élancée hors de toute atteinte - échappée n'est peut-être pas le mot qui convient - elle s'est élancée comme une flamme, comme un cri[42].

La démence apparaît comme une manifestation supérieure de la honte; comme l'ennui elle a la haine pour principe. Si elle est parfois une démission, elle n'atteint sa plénitude que chez les êtres trop forts pour se renier totalement et trop faibles pour supporter leur propre haine. Certes, Arsène, la grand-mère Clergerie ou Jambe-de-Laine cherchent dans la folie une forme de négation et de reniement, mais cela leur permet d'abord de soustraire au regard d'autrui la part de leur être qui refuse tout compromis avec la médiocrité, sans toutefois avoir la force de s'affirmer.

---

41 Ibid., p. 1415.

42 Ibid., p. 1559.

Les enfants révoltés, les débauchés et les saints du mal poussent plus loin encore la recherche lucide de la négation, ils ne s'arrêtent pas au seuil de l'aventure pour s'enfermer dans le délire mensonger du rêve. Ils épuisent l'âpre saveur de ce "fruit décomposé" qu'est la honte[43], ils atteignent le désespoir compact et stérile de l'enfer. La prise de conscience de l'ennui précède et détermine ici la révolte ou la chute dans le mal. D'une part, l'idée de la stagnation temporelle les obsède et les révolte; d'autre part, ils mesurent la vanité de toutes les évasions. Aussi optent-ils lucidement pour l'ennui. Ils croient d'ailleurs s'y soustraire par le biais de la connaissance. La lucidité leur confère une supériorité sur le monde, c'est elle qui nourrit leur joie cruelle et leur paix glacée. Parce qu'ils sont incapables d'aimer ou que l'amour les a déçus, ils se replient sur eux-mêmes et se placent délibérément hors de la vie, entre les mains de Satan, afin de défier Dieu et d'humilier leur âme insatisfaite. La révolte pure, la débauche lucide ou le mensonge gratuit sont autant d'armes qui leur servent à fuir ou à dominer leur mal. Dans tous les cas, nous retrouvons la même option pour le néant et la même haine de soi, source et sanction de l'ennui.

---

43 Rêve, p. 1011.

Leur désespoir consenti s'oppose au désespoir du faible, fait de lâcheté et d'impuissance. C'est une façon de vivre dans l'absolu:

> Ah! Françoise. J'ai bien raison de dire que vous êtes une âme religieuse. Rien ne vous sollicite, rien ne vous tente. Il faut que vous possédiez avant d'avoir désiré. Oui, dans le désir où vivent et meurent tristement les hommes, vous ne trouverez jamais aucune relâche, aucun repos. Mais la plus grande folie d'un coeur qui les pressent toutes, c'est encore d'avoir rêvé, de poursuivre obstinément ce rêve insensé, ce monstrueux rêve d'un sacrifice sans amour. Pas un saint, parmi les plus extravagants, n'eût osé faire un tel choix. Qu'il y ait une chance sur mille pour que Dieu existe, c'est assez: il ne faut pas tenter Dieu[44].

Les êtres violents comme l'héroïne de Dialogue d'ombres s'acharnent à déraciner l'exigence surnaturelle dont le poids leur est intolérable. En somme, ils refusent l'aventure de la sainteté aussi bien que la soumission inconsciente du médiocre. Par delà les manifestations extérieures du mal, ils aspirent à la jouissance satanique d'une victoire complète sur l'être. Pour cela, il leur faut piétiner leur âme:

---

44 Ombres, p. 47-48. Chantal de Clergerie dira la même chose à Fiodor: "Ailleurs, ici, toujours, partout, il n'y eut qu'un seul péché (...) Tenter Dieu" (Joie, p. 549).

> Je n'ai jamais été tentée, dit Françoise. Ce qu'elles (ses aïeules vertueuses) appelaient folie rebute encore mes sens et ma raison. Leur dépendance était consentie, la mienne est absurde, tyrannique, intolérable. J'ai cédé une fois, je me suis donnée, non par amour, ni curiosité, encore moins par vice, seulement pour franchir ce cercle magique, rompre avec elles, me retrouver enfin, au fond de l'humiliation, du dégoût de la honte, avoir à rougir devant quelqu'un[45].

Et s'ils ne renient pas Dieu, c'est qu'ils sont "trop orgueilleux pour accepter de faire le mal sans aucun risque[46]". Leur désespoir est tout-puissant - "Il sait tout, il peut tout, il veut tout[47]" - mais il conduit à une "paix muette, solitaire, glacée, comparable à la délectation du néant[48]", ultime et irrémédiable manifestation de l'ennui.

> Et maintenant, le mal ne vous tient plus chaud, reprit le curé de Fenouille. (...) Vous vous sentez tout transis, tout froids. On parle toujours du feu de l'enfer, mais personne ne l'a vu, mes amis. L'enfer, c'est le froid. (...) Ah! que nous sommes seuls dans le mal, mes frères! Les pauvres hommes, de siècle en siècle, rêvent de rompre cette solitude-là - peine perdue! Le diable (...) n'arrivera pas à fonder son Eglise (...) D'ici la fin du monde, il faudra que le pécheur pèche seul, toujours seul - nous pécherons seuls, comme on meurt. Le diable, voyez-vous, c'est l'ami qui ne reste jamais jusqu'au bout...[49]

---

45 Ibid., p. 52.

46 Journal, p. 1214.

47 Nous autres, p. 174.

48 Soleil, p. 213.

49 Ouine, p. 1490.

Les sataniques effectuent néanmoins une plongée dans l'intemporel. Ils suivent, mais à rebours, le conseil du Christ au Jardin des oliviers: "Veillez". La prise de conscience du temps léthargique détermine d'abord leur choix, mais au moment où ils décident d'en rompre la monotonie ou de l'assumer, ils obéissent à la tentation luciférienne de se séparer du monde et de satisfaire leur orgueil. C'est pour cette raison qu'ils retombent dans le temps, et cette chute est aussi leur dernière chance de salut. Seul M. Ouine dépassera le temps en abolissant la notion même de bien et de mal, aussi sa chute sera-t-elle une chute "du" temps, pour employer l'expression de Cioran, celle dont on ne revient pas.

> Il y a deux façons de se damner, il y a deux chemins de la perdition, écrit Bernanos. Le premier est d'aimer le mal plus que le bien, pour les satisfactions qu'il apporte. C'est le plus court. L'autre est de se préférer soi-même au bien et au mal, de rester indifférent à tous deux. C'est le chemin le plus long, c'est celui dont on ne revient pas[50].

Toutes ces ruptures, nonobstant leur caractère vertical, sont fausses. Aucun des personnages que je vais étudier maintenant n'accepte de "tout quitter", c'est-à-dire de rentrer en soi. Le crime, le suicide, le mensonge ou la fuite par l'absence de choix (Ouine) sont autant de façons de préférer le mal au bien et, finalement, de se préférer au mal. Tous pourtant ne sont pas également responsables de leur échec.

---

50 Croix, p. 37.

Les enfants révoltés

Tous les enfants bernanosiens sont des "enfants humiliés". Prisonniers d'un "univers rond comme une pelote", ils sont des victimes exemplaires de la société moderne. Le mouvement qui les entraîne hors de l'enfance suit une trajectoire circulaire. Ils quittent le passé et se heurtent bientôt à l'avenir comme à "un mur noir". Leur déception se consomme le plus souvent dans le suicide. Les plus violents, s'ils ne rencontrent pas Dieu, épuisent leur vitalité dans la révolte, la haine et le don au mal. Ils appartiennent tous, comme Chantal de Tréville Sommerange, à la race des êtres dévorés par le besoin de tout connaître et de tout posséder, "le mal et le bien"[51]. Comme elle, ils conservent jusque dans la haine une mystérieuse beauté:

> (...) cette liberté, ce naturel dans le mal, la haine, la honte... Cela était presque beau, d'une beauté qui n'est pas de ce monde-ci - ni de l'autre - d'un monde plus ancien, d'avant le péché, peut-être? - d'avant le péché des Anges[52].

Une "déception fondamentale" - la révélation de l'impureté ou de la médiocrité - les tire de l'enfance et les fixe dans le dégoût, caractéristique habituelle des "vieux". Leur haine se tourne alors contre eux-mêmes et contre tous.

---

51 Journal, p. 1226.

52 Ibid., p. 1132-33.

Bien que la plupart des enfants bernanosiens entrent, à des degrés divers, dans cette catégorie, je me limiterai ici à deux personnages qui se répondent à dix ans de distance environ: Germaine et Steeny.

> Elle s'est avancée jusqu'au but, non pas à pas mais comme par bonds[53].

L'"histoire de Mouchette" commence au moment où, lasse d'attendre "on ne sait quoi qui ne vient jamais", Germaine Malorthy s'apprête à répondre à l'appel de la route "dont nul ne revient[54]". Dès l'abord, Germaine se présente comme un être de refus et d'élan. Elle tourne le dos au passé et s'élance à la conquête de l'avenir, et c'est par un départ dans la nuit que s'amorce sa vie nouvelle. Cette première rupture, en réaction contre la solitude et l'ennui d'une "maison sans joie", semble le signe d'une expérience authentique:

> (...) depuis un quart d'heure il me semble que je comprends tout, la vie, quoi! (...) D'abord, je ne me connaissais pas du tout moi-même - moi - Germaine. On est joyeux sans savoir (...) d'une telle joie à vous étouffer, qu'on sent bien qu'on désire autre chose en secret. Mais quoi? et, toutefois, déjà nécessaire. Ah! sans elle, le reste n'est rien[55]!

---

53 Soleil, p. 213.

54 Ibid., p. 69-70.

55 Ibid., p. 81.

La révélation simultanée de sa propre force intérieure et de la faiblesse d'autrui rejette l'enfant dans une solitude exaltée qui se transformera bientôt en une nouvelle prison. Le premier élan se solde par une déception irrémédiable. Le mépris "si prompt et si décisif" dont elle accable son amant marque la fin de l'aventure: il contient en germe le destin de la fillette. Car mépriser autrui c'est, dit Bernanos, faire l'apprentissage du mépris de soi, se mettre hors de jeu[56].

Il est vrai que Germaine cède d'abord à un mouvement de panique à l'idée de se voir enfermée dans un avenir aussi étale que le passé:

> Le retour au logis, l'accouchement discret, des mois de solitude (...) et des années, des années encore, toutes grises, (...) elle vit cela dans un éclair et gémit (...) "Rien n'est changé, murmurait-elle, rien de nouveau..."[57]

Mais elle est déjà prête pour l'aventure infernale qu'elle pressent dès son premier mensonge - annoncé par une "joie silencieuse" et suivi d'une "légèreté délirante", "pareille à une seconde naissance"[58]. Le mensonge, arme de la liberté, abolit le temps et procure à Germaine l'extase que l'amour lui a refusée:

---

56 Enfants, p. 215.

57 Soleil, p. 85.

58 Ibid., p. 85 à 89.

> La rumeur des idées dans sa cervelle l'étourdissait; mille mensonges, une infinité de mensonges y bourdonnaient comme une ruche. (...) De l'activité de tous les sens jaillissait une confiance inexprimable, pareille à une effusion de la vie. Une minute, les limites mêmes du temps et de l'espace parurent s'abaisser devant elle, et les aiguilles de l'horloge coururent aussi vite que sa jeune audace... (...) elle ne voyait pas de bornes au merveilleux rivage où elle abordait en naufragée[59].

Cette seconde rupture, scellée par le meurtre de Cadignan, marque le retour au temps horizontal. Mouchette a tué "sa propre image trompeuse[60]", c'est-à-dire l'aspiration à une liberté authentique. Le cercle se referme sur le passé et l'aventure elle-même se résorbe dans le rêve[61].

Mouchette rentre alors, délibérément, dans le décor qu'elle avait fui et dont elle se croit protégée par le mensonge. Mais sa libération demeure hypothétique: ""demain (...) je serai libre". Mais demain ne venait jamais[62]". Les anciens liens se resserrent: le masque et la cage lui deviennent consubstantiels, il n'est plus question de les rompre mais seulement d'en oublier la présence. En faisant de Gallet son amant, Germaine met sa propre force à l'épreuve, il s'agit pourtant d'un substitut de défi, dicté par la lassitude et

---

59 Ibid., p. 89.

60 Ibid., p. 94.

61 Ibid., p. 94-95.

62 Ibid., p. 94.

source d'ennui[63]. Elle y puise la volupté de l'avilissement:

> Cela vous tient comme une idée... comme un vertige... de se laisser tomber, glisser... d'aller jusqu'en bas - tout à fait - jusqu'au fond - où le mépris des imbéciles n'irait même pas vous chercher... (...) On a honte? Bien sûr, si tu veux, on a honte! Mais, entre nous, depuis le premier jour, est-ce qu'on cherche autre chose? Cela qui vous attire et vous repousse... Cela qu'on redoute et qu'on fuit sans hâte - qu'on retrouve chaque fois avec la même crispation du coeur - qui devient comme l'air qu'on boit - notre élément - la honte! C'est vrai que le plaisir doit être recherché pour lui-même... lui seul[64]!

A la limite du mensonge et de la haine, un rêve d'anéantissement la possède tout entière. Son besoin de liberté absolue abolit toute liberté et l'entraîne au bord d'une démence qui marque l'emprise définitive de Satan sur sa servante:

> Un autre se plaît et s'admire en moi... Homme ou bête... Hein, je suis folle?... Que je suis folle!... Homme ou bête qui me tient... Bien tenue... Mon abominable amant[65]!

Germaine a atteint le terme de sa course infernale: la déception l'a poussée au crime, le crime au mensonge, le mensonge au mépris et à la haine de soi jusqu'à la dépossession finale.

Un événement fortuit (la porte fermée à clé dans le bureau de Gallet) fait resurgir le passé et replace Mouchette

---

63 Ibid., p. 95.

64 Ibid., p. 97-98.

65 Ibid., p. 98.

dans un temps vertical, mais clos: "ça me rappelle quelque chose, mais quoi?[66]". Le passé, transformé en mauvais rêve, doit exploser au dehors pour retrouver sa consistance, car le mensonge a miné le temps réel. Mais Gallet refuse de sortir de sa propre durée et, par le fait même, enferme sa jeune maîtresse dans un temps fixe, coupé du réel. Le cri de Mouchette traduit cet état de tension extrême. L'aliénation débouche à nouveau sur le temps horizontal et fixe:

> Elle ouvrit la bouche et cria.
> (...)
> Le soir même, elle était transportée en automobile à la maison de santé du docteur Duchemin. Elle en sortit un mois plus tard, complètement guérie, après avoir accouché d'un enfant mort[67].

La troisième tentative de rupture ayant échoué comme les deux premières, Germaine est "vaincue, jetée hors de son rêve, (...) dépouillée de tout, même de son crime[68]". L'enfant, dont la figure n'a "plus d'âge", est maintenant prête pour l'ultime rencontre, celle qui percera la seule brèche encore possible:

---

66 Soleil, p. 103, souligné dans le texte.

67 Ibid., p. 114 et 115. L'accouchement d'un enfant mort symbolise l'échec spirituel de Mouchette, sa chute dans le temps.

68 Ibid., p. 196.

> (...) je sentais, écrit Bernanos, que ma lamentable héroïne s'enfonçait peu à peu dans un mensonge mille fois plus féroce et plus strict qu'aucune discipline. Autour de la misérable enfant révoltée, aucune route ouverte, aucune issue. Nul terme possible à cet élan frénétique vers une délivrance illusoire que la mort ou le néant.
>
> (...) Ainsi l'abbé Donissan n'est pas apparu par hasard: le cri du désespoir sauvage de Mouchette l'appelait, le rendait indispensable[69].

Le rôle de Donissan n'est pas de rendre l'espoir à Mouchette mais de l'accabler davantage. Sous le regard du prêtre, la fillette se confond avec la masse informe de ses ancêtres, et son crime se perd dans l'ennui séculaire.

> Et, soudain, Mouchette se vit comme elle ne s'était jamais vue (...) Elle doutait d'être, d'avoir été. (...) Elle s'était reconnue dans les siens, et au paroxysme du délire, ne se distinguait plus du troupeau. Quoi! pas un acte de sa vie qui n'eût ailleurs son double? Pas une pensée qui lui appartînt en propre, pas un geste qui ne fût dès longtemps tracé? Non point semblables, mais les mêmes! Non point répétés, mais uniques. Sans qu'elle pût retracer en paroles intelligibles aucune des évidences qui achevaient de la détruire, elle sentait dans sa misérable petite vie l'immense duperie, le rire immense du dupeur[70].

Mouchette connaît alors l'expérience mystique à rebours: "un vide affreux" se creuse en elle et elle se sent "comme tirée hors d'elle-même" par la terreur[71]. La crise débouche sur un "calme affreux" et se dénoue dans les ténèbres:

---

69 Vieux, p. 57-58.

70 Soleil, p. 206. Voir aussi p. 203.

71 Ibid., p. 210.

"C'est fini... c'est fini!" (...) La minute présente était toute angoisse. Le passé un trou noir. L'avenir un autre trou noir[72].

Et elle comprit que l'heure était venue de se tuer, sans aucun délai surtout! à l'instant même[73].

> Et du premier regard j'avais reconnu cette marche inégale, tour à tour impérieuse ou lente, et ces sursauts que vous avez comme d'un appel augural, ces haltes brusques, absurdes, en plein soleil...[74]

Steeny est un autre adolescent prisonnier d'une maison sans joie et d'un jardin à charmilles. Son enfance, contaminée par l'ennui des siens[75], est comparable à une "inflexible spire". Le temps y est étale et indifférencié: le lendemain n'est "que la pâle image d'hier encore au-dessous de l'horizon, le demain attendu d'un coeur tranquille, retrouvé chaque matin sans surprise[76]". L'enfant tient la place d'un mort[77] et sa mère, qui l'a délibérément coupé du monde, refuse d'en faire un homme. La terreur secrète de ressembler à son père,

---

72 Ibid., p. 212.

73 Ibid., p. 213-14, souligné dans le texte.

74 Ouine, p. 1368-69.

75 Son grand-père et sa grand-mère avaient été complices dans l'ennui; sa mère et Miss sont complices dans la douceur.

76 Ouine, p. 1350.

77 Son père, dont il porte le nom, voir Ibid., p. 1387.

et donc de perpétuer le passé, le paralyse. Son dynamisme est miné par un ennui qui n'est pas le sien mais dont il porte la marque, aussi n'a-t-il pas la force de rompre de lui-même le cercle de l'enfance. Contrairement à Germaine, il n'attend rien. Sans le "signe d'une main étrangère", il aurait consumé sa révolte dans le dégoût.

Le roman s'ouvre sur la "journée capitale" qui marque la rupture de la spire et l'épanouissement en Steeny des forces endormies de l'enfance authentique:

> O merveille! La vie vient de s'échapper de lui tout à coup, ainsi que la pierre d'une fronde[78]!
>
> Jamais encore, au cours de cette journée capitale, il ne s'était senti plus loin de l'enfance, des joies et des peines d'hier, de toute peine[79].

Jambe-de-Laine est un premier agent de cette libération. C'est elle qui entraîne Steeny vers le château de Néréis où il découvrira son maître et son identité, où il devra affronter le souvenir de son père et se libérer, par conséquent, de l'obsession qui le paralysait. Le premier pas est franchi: Philippe entre dans le devenir:

---

78 Ibid., p. 1360.

79 Ibid., p. 1365.

> Pour moi, le passé ne compte pas, dit-il à Ouine. Le présent non plus d'ailleurs, ou comme une petite frange d'ombre, à la lisière de l'avenir. L'avenir[80]!...

Ouine se chargera de lui révéler la puissance du passé et les prestiges de la mort[81]. Pour l'instant, bien qu'il pressente le "danger proche, certain, hideux", Steeny défie la mort, secrètement active dans la maison funèbre. Il s'endort ensuite dans le lit de Ouine, et rêve de la route "ouverte, infinie, gueule béante!...[82]"

Son entretien avec Guillaume dévoile le véritable sens de cette journée capitale. Alors que l'adolescent croit avoir été fidèle à lui-même[83], son ami, son double, découvre la faille secrète que recèle cet élan: "ne tournez jamais la tête en arrière, ne pensez jamais qu'au lendemain[84]". Et si Steeny conçoit la vie comme "une proie (...), des milliers et des milliers de proies, autant que d'heures[85]", le regard perçant de

---

80 Ibid., p. 1363.

81 C'est ce que préfigure symboliquement la "pression mystérieuse" du regard de Ouine qui oblige l'enfant à se détourner de la fenêtre.

82 Ibid., p. 1375.

83 "Tu sais nos conventions, je fonce droit devant moi, toujours. Si la vie n'est qu'un obstacle à forcer, je la force" (p. 1381).

84 Ibid., p. 1381.

85 Ibid., p. 1386.

l'infirme a découvert que la racine de cette avidité est un principe de mort:

> Votre avidité, votre dureté, votre passion de revanche - cette rage à vous contredire, à vous renier, comme si vous aviez déjà fait de grandes choses, des choses mémorables, et qu'elles vous eussent déçu... (...) Hélas! Philippe, lorsque vous serez las de lutter contre vous-même, il sera trop tard, je serai mort[86].

Philippe demeure captif d'un passé mort, coupé de ses racines (comme son père, tenu pour mort mais frappé d'amnésie et sans doute dément). Il se proclame libre pourtant: "Eh bien! nous voilà logés à la même enseigne, toi et moi, plus d'ancêtres, le monde commence. J'aime mieux ça[87]". Mais c'est pour mieux dire adieu à son âme, à cette enfance qu'il rejette. Jambe-de-Laine précipite encore le mouvement. Elle surgit au moment précis où les larmes (toujours salvatrices) allaient retenir Steeny: "A Dieu, Guillaume! cria Philippe, et il s'enfuit[88]!"

Maintenant, le jeune homme se retrouve seul sur la route de son rêve avec la certitude que son destin se joue à l'instant même:

---

86 Ibid., p. 1389.

87 Ibid., loc. cit.

88 Ibid., p. 1392. Il est significatif que l'"histoire de Steeny" soit interrompue à ce moment précis par la scène de la mairie, dominée par l'image du cadavre d'un enfant assassiné et par la figure pitoyable du marmot grotesque qu'est Arsène, hanté lui aussi par le passé.

> Aujourd'hui, répète encore Philippe, aujourd'hui même... "Pourquoi pas demain? Demain, il serait trop tard. L'occasion perdue ne se retrouvera pas. A vingt-quatre heures près, se dit-il avec ivresse, on perd sa vie". Et certaine voix caressante jamais entendue, aussi terrible dans ce matin clair que l'image de la volupté sur un visage d'enfant, soupire indéfiniment: "Perds-la! Perds-la!" Certaine phrase, lue quelque part (il ne sait où, hélas!) va et vient dans sa mémoire avec la régularité d'un battant d'horloge. "Qui veut sauver son âme la perdra... qui vaut sauver son âme... qui veut sauver..." Zut[89]!

La route, symbole de joie et de commencement[90], se confond bientôt avec l'image "d'une mort aussi différente que possible de celle qu'il avait jadis rêvée[91]". Au moment où "l'image radieuse de la mort (éclate) d'elle-même, à la cime de sa joie", Jambe-de-Laine surgit et lance sa voiture sur l'enfant. Cette tentative de meurtre exalte Steeny comme tout à l'heure l'idée d'une mort nouvelle, et il se laisse à nouveau entraîner loin de ses rêves sur la route vide[92], entièrement accaparée par la châtelaine et qui mène à Néréis[93]. Une fois de plus, Jambe-de-Laine fait dévier la route de l'enfant,

---

89 Ibid., p. 1409.

90 "La pensée lui revenait sans cesse d'une vie toute neuve, toute brillante, intacte - intacte, immaculée - miraculeusement remise entre ses mains, à son bon plaisir" (p. 1409).

91 Ibid., p. 1410.

92 Ibid., p. 1415.

93 "Et tout à coup elle est debout, au milieu de la route éblouissante" (p. 1416); "Un moment plus tard, ils roulent ensemble vers la maison ténébreuse" (p. 1417).

elle transforme son élan en passivité. Pour la deuxième fois, Steeny se retrouve dans la chambre d'Anthelme puis dans celle de Ouine, l'une et l'autre également vides maintenant. L'adolescent mesure le chemin parcouru, il découvre que le "cercle sans cesse élargi" de son enfance masquait une attente inconsciente. Contrairement à Germaine pourtant, Steeny n'attendait pas la délivrance mais un maître à son image, qui entrât "dans sa solitude sans la briser[94]" et qui lui permît de retourner à la maison sans craindre de retomber dans la "rumination jamais achevée des heures vides". Néanmoins, il s'est engagé dans la fausse aventure du rêve.

> "C'est un fil qui se déroule, pense Philippe, on croit qu'il va casser, et il ne cassera jamais... Cassera-t-il? Irai-je jusqu'au bout de la bobine? Et d'ailleurs a-t-elle un bout?"[95]

La rupture avec le passé se produit au moment où Philippe découvre sa ressemblance avec Ouine[96]; Jambe-de-Laine lui révèle alors la véritable nature de celui-ci:

> (...) comme d'autres rayonnent, échauffent, notre ami absorbe tout rayonnement, toute chaleur. Le génie de M. Ouine, voyez-vous, c'est le froid. Dans ce froid l'âme repose[97].

---

94 Ibid., p. 1419-20.

95 Ibid., p. 1417. L'analogie entre les images qu'utilise Philippe et celles qui caractérisent la route traduit bien l'ambiguïté de cette aventure sans issue.

96 Ibid., p. 1420 et 1422.

97 Ibid., p. 1423.

Quelques instants plus tôt, l'adolescent avait pressenti le caractère équivoque de sa libération: "l'ébranlement d'un grand risque accepté, la certitude enivrante de jouer pour soi-même un jeu hasardeux, une partie perdue d'avance, peut-être[98]?..." Et maintenant,

> Il est debout, la tête vide. Ce qui lui restait d'ironie et d'insolence vient de se dissiper en un clin d'oeil et il épuise maintenant sa réserve d'aveugle entêtement, son dernier recours dans les cas désespérés. Certes, il ne craint rien de Jambe-de-Laine, ce qu'il redoute est en lui, à peine sensible, une sorte de ralentissement comme d'un coup de frein mystérieux. Quelques secondes encore, peut-être, et le délicat mécanisme aura cessé de tourner, ne fera plus qu'un bloc, une seule masse pesante, entraînée par son propre poids comme une pierre[99].

Philippe retourne comme Germaine à la "cage dorée"; comme elle, il est dupe de sa propre exaltation: "en réalité l'effort de ces derniers jours l'a brisé, il est ivre, absolument ivre de souffrance vaincue, de sécurité, d'orgueil[100]". C'est encore un geste volontaire, mais issu cette fois du rêve stérile, qui préside pourtant à son entrée dans une nouvelle phase de l'aventure. Il se jette sur Miss, poussé par une force irrésistible qui tend moins à étouffer son adversaire qu'à effacer la vérité qu'elle lui a jetée à la face comme une

---

98 Ibid., p. 1420.

99 Ibid., p. 1425.

100 Ibid., p. 1443.

injure ("your (sic) crazy loon, son of an idiot[101]!"). Par ce geste, l'enfant se libère enfin du passé. Mais, plus encore que le passé, c'est le présent qui se dérobe alors:

> Il ne se souvenait de rien. (...) Une partie de sa vie, aussi petite qu'on la suppose - n'importe! - venait de lui échapper pour toujours, une part de lui-même avait été, lui vivant, frappée de mort, abolie. Par quelle blessure mystérieuse, par quelle brèche ouverte de l'âme avait-elle ainsi glissé au néant? Il semblait qu'avec elle se fût évanouie toute sécurité, toute certitude et que la conscience, ainsi qu'une citerne crevée, ne laissât plus désormais monter à la surface qu'une eau limoneuse, chargée d'angoisse. Une sorte de calme épouvante, une terreur aussi fade que le dégoût filtrait goutte à goutte de cette plaie noire et pourrie[102].

Cette amnésie temporaire lui dévoile enfin sa ressemblance avec "l'englouti" et le met en demeure de l'accepter pour la dépasser:

> Il croyait sentir chacun de ses traits comme creusé dans une matière aussi dure que la pierre et ce masque immobile était à la ressemblance d'un autre[103].

L'enfant a perdu sa fausse identité en même temps que sa fausse assurance. La révolte se tait et le dégoût fixe Steeny dans un temps immobile qui ne lui appartient pas. Il réitère, sans la transcender, l'aventure sans issue de son père, victime de la douceur de Michelle, de la guerre et de l'oubli. Pour échapper à la fixité, Philippe doit maintenant

---

101 Ibid., p. 1450.

102 Ibid., p. 1451.

103 Ibid., p. 1451-52.

se délivrer de la douceur maternelle. C'est ce qu'il croit accomplir en retournant à Wambescourt. Mais sa démarche est commandée une fois de plus par une force occulte[104]. En effet, l'adolescent retrouve en Ouine une synthèse de la double hérédité dont il est captif: celle de son père, avide et agressif, celle de sa mère, dont la résignation éteint tous les élans[105]. Ouine est à la fois le maître qui l'initie à l'aventure - une aventure vécue à rebours - et l'amant de la mort, dont la douceur a raison de tout. La mort de Ouine entretient l'ambiguïté. Elle correspond sans doute à l'abolition du passé mort[106], de ce passé dont Steeny porte le poids sans l'avoir vécu. En même temps, c'est l'avenir même de l'enfant qui meurt avec Ouine, puisque celui-ci représente ce que Philippe serait devenu s'il avait laissé grandir en lui la part secrètement accordée à son maître. Le contact de Ouine a brisé son élan vital, et la seule certitude qui lui reste est celle du vide:

---

104 Ibid., p. 1529.

105 L'agonie de Ouine rappelle celle du père de Michelle: l'aïeul dévoré par l'ennui est mort d'une "mort aussi lente que sa vie" (p. 1352-53); de son côté, Steeny reproduit le geste de sa mère enfant (p. 1545).

106 Ouine représente à la fois l'hérédité maternelle et l'hérédité paternelle, comme il a été souligné plus haut.

La vie aussi est vide. Une grande maison vide, où chacun entre à son tour[107].

Il n'y a pas de secrets, la bouteille est toujours vide, ah! ah!...[108]

---

107 Ibid., p. 1534.

108 Ibid., p. 1550. A côté des enfants révoltés, Bernanos a esquissé le portrait de quelques âmes fortes qui ont conservé la dureté de l'enfance mais que la hantise du passé paralyse. Françoise, l'héroïne de Dialogue d'ombres, en est un bon exemple. A vingt-trois ans, elle découvre un amour dont elle attend la libération, non pas un sens à la vie mais un instant de bonheur intense qui effacerait quinze ans de solitude. Mais cet amour est corrompu par l'orgueil et par le passé. La châtelaine d'Ambricourt et sa fille Chantal appartiennent aussi à la race de ceux que l'orgueil suffit à tenir debout. Elles trouvent toutes deux dans la révolte un refuge contre le désespoir plutôt qu'une exaltation de puissance. Mais elles se heurtent, dans la personne du curé, à cette part inflexible d'elles-mêmes qui les fait souffrir et les préserve de la mort. A la même famille je rattacherais également les "révoltés douloureux" chez qui la souffrance l'emporte sur l'orgueil sans leur permettre d'accéder à la réconciliation. Le docteur Delbende, le soldat Olivier Sommerange et le docteur Laville - miroirs du curé d'Ambricourt - appartiennent à cette catégorie. Les deux premiers nourrissent la nostalgie de l'ancien monde et ne pardonnent pas à l'Eglise d'avoir failli à sa vocation. Ils souffrent par l'Eglise, mais leur souffrance est vaine parce qu'ils refusent le monde où ils vivent. Quant au docteur Laville, il a perdu contact avec le passé; il est l'homme de la vie urbaine, mais il ne croit pas au progrès.

Les débauchés

> Ce que le vice a de bon, (...) c'est qu'il apprend à haïr l'homme. Tout va bien jusqu'au jour où l'on se hait soi-même[109].

La débauche peut tenir lieu de révolte. Certains personnages refusent de se regarder dans le miroir de la médiocrité et de la bêtise d'autrui, mais ils sont trop lucides pour ne pas s'y reconnaître et trop faibles pour se distinguer autrement qu'en poussant à l'extrême les vices qui les dégoûtent. La débauche leur permet de se fuir et d'affirmer leur mépris des hommes. C'est ainsi que Guérou et Fiodor, comme d'autres mais avec plus de cynisme, ont choisi de se soustraire au monde.

Guérou appartient à la catégorie des écrivains inauthentiques. Il pousse la lucidité jusqu'à ses extrêmes conséquences (en ce sens il va plus loin que ceux que j'ai qualifiés d'imbéciles). Le succès de deux romans à scandale lui a permis d'étaler ses vices impunément: "chaque aube le vit sommeillant dans un de ces lieux de plaisir où se tient le sabbat de tous

---

109 Imp., p. 437.

les démons de l'ennui". Il atteint le fond du dégoût qu'il expose dans son deuxième livre avec

> une précision, une autorité, une cruauté sans égales (...) et avec une telle minutie, une si froide impudence que la suite de ces aveux calculés, impitoyables, d'une effrayante monotonie, néanmoins impossibles à éluder (...) causait une espèce de malaise[110].

La littérature s'avère une arme superflue: Guérou perfectionne ses perversités par une ascèse intérieure qui exige le silence littéraire.

> Son troisième livre (...) est le chef-d'oeuvre d'une âme aride, c'est la gageure d'une intelligence dont la recherche enragée a quelque chose d'héroïque, mais qui, livrée à elle-même, réduite à se dévorer ainsi que l'animal légendaire, s'épuise à mesure qu'elle avance et s'arrête condamnée sur la route affreuse qui aboutit ensemble à la perfection et au néant. (...)
>
> Puis c'en fut assez pour jamais: M. Guérou n'écrivit plus rien. (...) le silence finit par être accepté par tous comme l'aboutissement nécessaire d'une introspection creusée jusqu'au sacrifice total, jusqu'à l'absorption du regardé par le regardant[111].

Le mutisme et les semblants de la respectabilité lui apparaissent alors les moyens les plus sûrs de défier son public et de jouir de sa propre déchéance. La débauche physique demeure un divertissement, indispensable sans doute, qui laisse l'esprit libre de s'attaquer à une perversion plus subtile, toute de

---

110 Ibid., p. 426.

111 Ibid., p. 426-27.

douceur pernicieuse et de curiosité insatiable, grâce à quoi il attire des victimes, se les attache et les décompose.

> Toute volonté qui fléchit, ou que travaille une imperceptible fissure, toute âme inquiète et défaillante est immédiatement discernée, comme aperçue du haut des airs, et sa curiosité plonge dessus. Curiosité si pénétrante, si avide que le malheureux qu'elle éprouve en subit malgré lui la contagion[112].

Ce personnage troublant est une première ébauche de Monsieur Ouine, qui poussera l'attitude équivoque jusqu'à ses extrêmes conséquences en parvenant à se détacher de toute manifestation physique du mal. Par son approche de l'ennui, Guérou préfigure l'ancien professeur de langues vivantes: il ne fuit pas l'ennui, il s'y prélasse et s'en divertit. M. Ouine ira plus loin sur cette voie, il se videra de la notion même d'ennui pour s'identifier totalement au néant. Guérou vit dans l'ennui et l'aime, M. Ouine <u>est</u> ennui.

Fiodor est un autre personnage équivoque que l'auteur présente comme un véritable dieu de l'ennui:

> Il est malheureux, voilà tout. Malheureux à un point qu'on n'imagine pas, qui vous donne mal au coeur, au ventre, le vertige, quoi!... Quand il bâille, vous diriez un roi, un dieu. (...) Puis il parle de la mort d'une manière si douce, si affectueuse, et il avoue qu'il ne m'aime pas, qu'il ne pourra pas m'aimer. Pauvre chat[113]!

---

112 <u>Ibid.</u>, p. 391.

113 <u>Joie</u>, p. 619.

Pas un instant il n'est dupe de ses propres mensonges. La drogue et le vice aiguisent sa lucidité et sa haine de soi tout en lui conférant une forme de supériorité: "Le malheur est calme, solennel, ainsi qu'un roi sur son trône, muet comme un suaire. Quant au désespoir, il nous donne un empire égal à celui de Dieu[114]". Cet empire, il l'exerce sur lui-même, en cultivant le mensonge et le vice, et sur autrui, qu'il regarde avec dégoût pourrir dans la médiocrité ou qu'il entraîne dans la débauche.

Le mensonge lui permet d'oublier qui il est et de vivre hors de la vie, puisqu'il "a perdu le goût de lui-même[115]". C'est une manière de se tuer: "(...) je vous connais menteur, lui dit Chantal, (...) je sais que vous haïssez votre âme, et que vous la tueriez, si vous pouviez[116]". Il se montre implacable pour un monde dévoré par les insectes (mensonge, illusion, fuite hors de soi): "les insectes, dit-il, finiront par avoir raison de toute la terre". Lui-même n'échappe pas au fléau, mais il s'y soumet en toute lucidité. C'est ce qui le distingue des médiocres:

---

114 Ibid., p. 623.

115 Ibid., p. 650.

116 Ibid., p. 548.

> Ils sont simplement hors de la vie (dit-il à propos des gens qui l'entourent). Je suis moi-même dehors, volontairement d'ailleurs, notez-le bien. Peut-être y rentrerai-je un jour? Actuellement, nous ne pouvons que nous dévorer les uns les autres. Tel est le pouvoir du mensonge[117].

Paradoxalement, Fiodor ne peut résister au besoin de corrompre la pureté, quitte à en déplorer ensuite la perte. Plus que l'amour du vice, cette rage de corruption trahit la recherche d'une simplicité authentique, capable de résister à la fascination du désespoir. "Chacun doit défendre sa nature, telle est la morale, dit-il. (...) Personne ne défend ici sa nature, j'en ai mal au coeur[118]". Comme les personnages troubles et fascinants de Dostoïevski, Fiodor mêle au dégoût une incurable nostalgie de la pureté. "Nous autres Russes, dit-il, nous sommes des enfants[119]". C'est la faiblesse que lui reproche son compagnon de débauche, le docteur La Pérouse:

> Ami, voilà votre faiblesse! (...) A peine avez-vous vécu et déjà vous demandez grâce, vous maudissez le mensonge, vous appelez la vérité, ainsi qu'un bébé sa nourrice, petitement, misérablement. Avez-vous peur de mourir[120]?

---

117 Ibid., p. 543.

118 Ibid., p. 542.

119 Ibid., p. 547.

120 Ibid., texte biffé du manuscrit, dans Oeuvres, p. 1794 (note de la page 653).

C'est pourquoi il s'acharne contre Chantal, qui le fascine au même titre que la vie dont il se sait exclu: "Je ne crois pas en Dieu, lui dit-il, mais comment ne pas croire à cette blancheur, ne pas l'aimer[121]?". Sans doute ignore-t-il le véritable sens de la curiosité qui l'emporte malgré lui auprès de la jeune fille. Il sait pourtant que l'air qu'ils respirent tous "suffirait à les rendre plus noirs que des démons", car ils ne peuvent en supporter la pureté[122]. Le seul rafraîchissement qu'il connaisse est celui de la honte.

> Alors, la honte m'inonde, frère, elle coule à travers mes veines, toutes les racines de ma chair en sont rafraîchies, délassées. Qu'importe si ces choses sont neuves ou non? Pour moi elles sont neuves. Ce sont les seules choses vraiment neuves que j'aie jamais vues[123].

Incapable de supporter cette nouveauté ni de retourner à ses ténèbres antérieures, il se suicide après avoir tué Chantal.

---

121 Ibid., p. 569.

122 Ibid., p. 625.

123 Ibid., p. 652.

Les imposteurs

> Mais je savais, moi, que les joies les moins attendues, celles qui nous semblent comme tombées du ciel, un peu hagardes, ainsi que des cygnes sauvages, ont été longtemps couvées en nous, à notre insu. L'ennui, le médiocre ennui, haï de tous, l'ennui qu'on croit stérile est l'humus profond, gras et noir, où longtemps d'avance, le hasard sème le grain d'où germera la joie[124].

Nous abordons maintenant les véritables héros du mal, ceux qui ont pleinement conscience de la valeur métaphysique de l'ennui et qui s'en emparent pour l'interposer entre le monde et leur conscience. L'ennui revêt ici un double visage: il est une nourriture intime et une carapace protectrice. D'une part, les imposteurs trouvent dans l'ennui ou le désespoir leur raison d'être, et c'est en cela qu'ils affirment leur supériorité sur le monde. D'autre part, le mensonge est l'instrument de leur volonté de puissance; ils en ont fait leur dieu, leur maître et leur serviteur. La contrainte gratuite qu'exige la fidélité à un seul mensonge leur confère une emprise absolue sur eux-mêmes et sur les hommes. C'est la seule satisfaction où s'assouvisse leur orgueil démoniaque.

---

124 Crime, p. 862.

Madame Dargent inaugure la lignée des imposteurs: elle préfigure Simone Alfieri, mais aussi Evangéline et Cénabre. Elle a su opérer une parfaite scission entre la durée intérieure et le temps vécu. C'est une femme effacée et banale, elle présente tous les signes de l'inconscience et de la résignation, à tel point que son mari la croit incapable de se voir mourir:

> (...) sa propre femme ne se "voyait" pas mourir, probablement parce qu'elle ne s'était jamais sentie vivre, ayant toujours donné au monde l'exemple de la plus silencieuse vertu. (...) En un mot, elle mourait sottement[125].

En fait, elle s'est enfermée dans le silence, "scellée vive, dans un béton inexorable". D'abord forcée de vivre hors d'elle-même et du temps réel, elle a bientôt puisé dans cette dissociation la source d'une jouissance secrète. C'est pourquoi elle a décidé de vivre les rêves issus de l'imagination de son époux.

L'approche de la mort la laisse dans le vide. Coupée du temps mais privée de durée propre, elle est aussi incapable de mourir que de rentrer dans la vie. L'agonie consomme la rupture entre le temps intérieur (rêve vécu) et le temps extérieur (cercle de solitude et de silence). Le passé remonte alors à la surface de sa conscience:

---

125 Mme Dargent, p. 5.

> On espère que cela va finir... on est arraché hors de soi comme par une vague de fond... (...) - au-dedans et au-dehors il n'y a que du vide - oui! tout est vide et flottant, hors de cette affreuse tête de plomb. (...) Jamais ma pensée n'a été plus lucide, ma mémoire plus nette, merveilleusement active, dans une lumière crue, aveuglante, implacable... Oh! Charles! je n'en finirai jamais de mourir[126]!

> Il y a dans ma tête un vide effrayant: toute ma vie se reforme là, (...) ligne par ligne. A chaque seconde, un nouveau souvenir, le plus secret, le plus ancien, le mieux dissous dans le passé, remonte comme une bulle d'air et vient crever à la surface... Peut-être suis-je morte? Seulement à mesure que je me détruis, un autre être se reforme plus haut[127].

Seul l'aveu pourrait redonner sa consistance au passé dévoré par le rêve vécu. Pour mourir, elle doit d'abord rentrer dans le devenir, c'est-à-dire liquider le passé et le transmettre à un autre:

> Prends ta part de mon fardeau. C'est le secret, c'est ce "secret" qui me tient en vie! Il faut que je parle, que j'avoue, que je crie, que je l'expulse, que je me vide de ceci[128]!

Madame Dargent est une première ébauche de Simone Alfieri - "ce que tu as rêvé, je l'ai vécu", dit-elle à Charles[129] - et son agonie préfigure celle de Ouine. Mais alors que Simone est d'abord prisonnière de l'orgueil et de l'ennui,

---

126 Ibid., p. 6.

127 Ibid., p. 7-8.

128 Ibid., p. 13.

129 Ibid., p. 8 (Simone voudra vivre au moins un des rêves de Ganse).

Mme Dargent appartient aux victimes de l'égoïsme d'autrui. Aussi ne débouche-t-elle pas sur le suicide mais sur l'aveu, un aveu qui la libère et que M. Ouine ne pourra pas faire, lui qui s'est contenté de rêver le mal.

Avec Simone Alfieri, nous abordons une perfection dans le mal au delà de laquelle la personne se dissout dans l'indifférence - ce sera le cas de M. Ouine. Il n'existe pas de cause apparente au choix lucide de Simone en faveur du néant: ni révolte, ni déception avouée, mais une haine pure et fondamentale, que n'égalent que son orgueil luciférien et la puissance de sa volonté. Le mal est en elle, il est son être même. Et c'est ici que l'on décèle en profondeur toute la puissance de l'ennui sur une âme qui en a goûté le subtil poison. "Il n'y a de vrai tragique, en somme, que le tragique intérieur, euh... euh... le drame en vase clos", dit Ganse en parlant de Simone[130].

Parce que la vie n'offrait aucune résistance à sa volonté de puissance, Simone s'est enfermée dans la solitude et le silence:

---

130 Rêve, p. 911.

> C'est vrai que je me suis crue, voilà dix ans, une femme supérieure, confie-t-elle à Olivier. Je ferai face, disais-je. Face à quoi? Surmonter la vie! Pourtant, ils l'ont bien aplanie. Rasée comme un terrain de manoeuvre, la vie! Rasée comme une cour de caserne. Rasée comme un ponton. Tout de même, j'ai tenu dix ans[131].

Elle a finalement opté pour la patience. Son austérité et sa douceur lui confèrent une supériorité comparable à celle des saints, elle engendre une paix froide et irrésistible, caricature de la simplicité surnaturelle[132].

> (...) je ne suis pas éloigné de croire que Mme Alfieri soit une espèce de sainte - oh! sans miracles, naturellement! - une sainte triste (dit encore Ganse). (...) Supposez qu'une sainteté ait quelque faille, quelque fissure par où se glisse l'ennui... La sainteté peu à peu empoisonnée, pourrie, liquéfiée par l'ennui...[133]

C'est pourquoi Ganse peut parler à son sujet d'"ennui fécond":

> (...) imaginez une femme exceptionnelle - moralement - oui: les qualités morales les plus hautes, une femme supérieure dévorée par ... (...) Oui, vous vous figurez tous qu'il n'y a de naturel que la recherche du plaisir (...) Je pense au contraire qu'un être doit se dépasser ou se renier (...) Il n'en reste pas moins qu'un homme réellement supérieur est naturellement sacrificiel, qu'il tend naturellement à s'immoler pour quelque objet qui le dépasse, qu'il risque de devenir ce que nous appelons un héros ou un saint. Ca réussit une fois sur mille. (...) Reste le vice[134].

---

131 Ibid., p. 963. La rencontre d'Alfieri a provoqué la première coupure avec l'enfance; c'est lui qui a actualisé les "mauvais rêves" inoffensifs de la "fille ordinaire" que Simone était encore avant de le rencontrer (p. 920).

132 Ibid., p. 876-77.

133 Ibid., p. 910.

134 Ibid., p. 909-10.

Cet ennui est "fécond" en ce sens que, loin de chercher une évasion superficielle, Simone reste volontairement prisonnière de sa lucidité et de son orgueil. Elle cultive son drame en vase clos, à l'abri de l'amour, de la curiosité et de la pitié. Libre et forte de toute la puissance de son dégoût, elle veut atteindre la perfection à rebours, dans la tentative luciférienne de fabriquer, par ses propres moyens, un monde à sa taille.

> Vous vous perdrez par orgueil (lui dit Ganse). Vous avez un orgueil de démon. Parlez-moi de diables tranquilles, de braves types de diables, des diables pourceaux. A vous, ma petite, il vous faut le serpent. Passe encore si vous étiez sa petite servante, mais vous voulez traiter d'égale à égal - quoi - la Montespan ou la Maintenon de ce Soleil tout noir[135].

C'est justement le démon de l'orgueil qui a coupé sa vie intérieure de toute attache temporelle: Simone "cuit dans son jus"[136]. Toutes les fuites - drogue, rêve, création interposée, amour dominateur - débouchent sur le même vide. Seul le mensonge est encore capable d'entretenir l'illusion de la liberté et de la puissance.

> Car, bien avant la drogue, le mensonge avait été pour elle une autre merveilleuse évasion, la détente toujours efficace, le repos, l'oubli. Mensonge d'une espèce si particulière, on pourrait dire d'une qualité si rare, qu'il passait souvent inaperçu,

---

135 Ibid., p. 922 (à partir de "Passe encore...", texte biffé du manuscrit, voir Oeuvres, p. 1813).

136 Ibid., p. 984.

> même de ses proches (...) Mais elle était de celles, moins rares qu'on ne pense, qui aiment le mensonge pour lui-même, en usent avec une prudence et une clairvoyance profondes, et d'ailleurs ne l'apprécient que lorsque le vrai et le faux s'y mêlent si étroitement qu'ils ne font qu'un, vivent de leur vie propre, font dans la vie une autre vie[137].

Le mensonge se développe bientôt de façon autonome et finit par se substituer à l'être. Simone ne parvient plus à en contrôler le flot, jailli "d'on ne sait quelle plaie horrible de l'âme[138]" ainsi que les "hideuses proliférations du cancer[139]". Le mensonge est une drogue aussi illusoire et aussi mortelle que la morphine: "elle s'avisait tout à coup qu'elle ne sortirait plus de ce mensonge, que ce mensonge n'avait pas d'issue[140]".

---

137 Ibid., p. 988-89.

138 Ibid., p. 992.

139 Ibid., p. 1020.

140 Ibid., p. 987. Simone réalise le mensonge dans toute sa pureté, un mensonge aussi exigeant qu'une mystique et qui aboutit à la destruction de l'être. On pourrait la mettre en parallèle avec Evangéline, héroïne d'Un Crime et faux-curé de Mégère. Celle-ci est en quelque sorte le double de Simone. Bernanos s'intéresse ici à la valeur métaphysique du mensonge. Pour les deux héroïnes, les manifestations extérieures du vice importent peu; l'essentiel tient dans la signification ontologique du mensonge. "Vous me jugez perfide, écrit Evangéline à son amie, alors que je n'ai jamais fait que ce qui m'a plu, dans le moment où cela m'a plu. Au lieu que les perfides sont les martyrs de leur propre perfidie et paient très cher, horriblement cher, le court plaisir savouré dans le moment où ils l'ont conçu. Les masques que j'ai portés, je les ai toujours choisis à ma fantaisie et fût-ce pour sauver ma tête, je ne les eusse pas gardés une minute de trop" (Crime, p. 866). Pour Evangéline, le mensonge est une création

Au mensonge s'ajoute le rêve, dérivé du même orgueil satanique. Simone a fourni à Ganse la matière de son oeuvre, mais elle n'arrive pas à se délivrer du rêve monstrueux qui finira par l'absorber. Elle est tout à la fois chacun des personnages de Ganse et aucun d'entre eux, prisonnière d'une création qui vient d'elle mais qui n'est pas la sienne. "Vous m'avez remplie de vos créatures, j'étouffe. Oui, j'étouffe réellement. Que je tarde encore à redevenir moi-même, je ne pourrai jamais plus", dit-elle à l'écrivain[141]. Mais les créatures qui l'habitent ainsi sont les mille visages de son âme, écrasée maintenant par cette masse informe et grouillante. L'ennui, point de départ de la tentative lucide et chimérique de se placer hors du réel, liquéfie l'être tout entier qui se dissout finalement dans la création factice[142].

---

pure, une sorte de poésie supérieure: "Oui, j'ai aimé le mensonge, non pas ce mensonge utilitaire, cette forme abjecte du mensonge qui n'est qu'un moyen de défense comme un autre, employé à regret, honteusement... J'ai aimé le mensonge et il me l'a bien rendu. Il m'a donné la seule liberté dont je pouvais jouir sans contrainte, car si la vérité délivre, elle met à notre délivrance des conditions trop dures à mon orgueil, et le mensonge n'en impose aucune. Seulement il finit par tuer. Il me tue" (Ibid., p. 863). Simone et Evangéline commettent le même crime, mais le meurtre revêt pour chacune un sens particulier. Pour Simone, il est une sorte de suicide, la dernière chance d'échapper au rêve. Evangéline tue en raison des circonstances, et son véritable crime est le suicide. L'homicide et le suicide expriment la même négation de l'être, aboutissement d'un mensonge qui finit par se dévorer lui-même.

141 Ibid., p. 921.

142 Ibid., p. 1021.

Simone n'a plus qu'un recours: actualiser l'un de ces visages:

> (...) j'ai perdu l'espoir de donner à ma pauvre vie un commencement, un milieu et une fin, comme à un livre. Mieux vaut maintenant donner tous mes soins à un épisode, à une expérience, la première venue, n'importe. L'essentiel est de la développer à fond, jusqu'à ses extrêmes conséquences[143].

L'"épisode", c'était d'abord son "caprice" pour Olivier Mainville. Elle a cru trouver là l'instrument de sa délivrance. Tout son être, accablé par le sentiment intolérable de "ne plus se sentir vivre", tend vers l'affirmation de la puissance, et l'extase charnelle atteinte en toute lucidité et hors de la passion lui permet d'éprouver la force de sa propre volonté. Dans cette perspective, l'amour devient - au même titre que certains suicides - l'expression de la révolte pure[144]. Pourtant, le "caprice" de Simone procède d'un double besoin inavoué. En Olivier, elle a reconnu l'image de sa propre jeunesse: "je te ressemblais trop, j'étais ta propre image", lui dit-elle[145]. En même temps, Olivier est le double d'Alfieri, féminin et pervers comme lui. Simone cède donc à une impulsion complexe et contradictoire: se venger d'Alfieri sur Olivier, mais aussi corrompre en son nouvel amant le reflet de sa propre enfance et rééditer ainsi sa première aventure:

---

143 Ibid., p. 922-23.

144 Ibid., p. 945.

145 Ibid., loc. cit.

> Mais le mensonge de ce triste amour se dissipant tout à coup, elle comprit qu'elle avait aimé et cherché en lui une sorte de faiblesse complice et fraternelle, et que sans se l'avouer jamais, elle avait enlacé cette autre épave pour l'entraîner dans son naufrage[146].

Pousser cet épisode à ses extrêmes conséquences, c'était nécessairement opter pour le crime. Quoi qu'elle en dise, le mobile n'est pas dépourvu de signification. Certes, Simone ne tue pas Olivier mais la tante de celui-ci; or la vieille femme apparaît à la fois comme le double de Simone et celui d'Olivier (par l'avarice et l'ennui), en outre, elle est responsable de l'égoïsme et du désespoir de l'adolescent. En tuant la châtelaine de Souville, Simone tue la vieillesse, l'avarice et l'ennui; elle libère peut-être en Olivier la part d'enfance que celle-ci avait étouffée. Pourtant, ce crime est stérile, au même titre que l'amour qui lui a servi de prétexte. Ni l'un ni l'autre ne sont susceptibles d'amorcer une aventure authentique puisqu'ils sont la réplique d'un amour et d'un crime déjà vécus dans le passé. Simone n'a pas effacé le temps qui la séparait de l'enfance. Pour "commencer à zéro", il aurait fallu reculer au delà des deux années furieuses de

---

146 Ibid., variante de la page 1023, dans Oeuvres, p. 1845, note 3.

son mariage[147]. Elle les revit au contraire dans son amour pour Olivier et dans le meurtre de la vieille femme.

Certes, le crime est un acte concret, par opposition au rêve. Simone espère rétablir par là le contact avec elle-même et goûter enfin l'exaltation d'une liberté absolue:

> Le sentiment de sa solitude qui tout à l'heure semblait la frapper d'impuissance, l'exalta brusquement. Seule, soit! Seule au milieu de tant de pièges et de périls. Mais libre, (...) plus libre qu'elle n'avait jamais été, depuis longtemps du moins, car rien ne saurait plus, au cours des quelques heures qu'elle allait vivre, limiter ou contrôler ses métamorphoses. La noire poésie intérieure, jamais révélée tout entière, même aux plus intimes, allait pouvoir s'exprimer à sa fantaisie, selon le besoin ou l'inspiration du moment, sans autre règle que sa défense ou son plaisir[148].

Pourtant cet acte lui-même participe du rêve et mène à une impasse:

> C'était simplement une image monstrueuse entre tant d'autres, et qu'elle fût réalisée, la distinguerait à peine des images monstrueuses qu'elle avait senti grouiller en elle dès l'enfance et qui remplissaient déjà ses rêves[149].

---

147 Ibid., p. 920. Dans le texte primitif, on lit: "après ces deux années furieuses, débouchant brusquement dans le noir, le néant, rien ne m'eût sauvée du désespoir, rien, rien, rien peut-être" (variante, p. 1812).

148 Ibid., p. 989.

149 Ibid., p. 985.

> Chose étrange, elle ne doutait point de venir à bout de l'acte qu'elle s'était juré d'accomplir (...) Pourtant elle n'imaginait rien au-delà de cette besogne ténébreuse, accomplie dans les ténèbres. La nuit où elle allait entrer, d'un coeur résolu et calme, n'avait pas d'issue vers le jour[150].

Néanmoins, le crime opère la rupture d'une autre façon. Il est "une manière de suicide, moins la chute immédiate, le vertigineux glissement vers le néant[151]". Après le court répit de la plénitude satanique, Simone découvre le véritable mobile de son crime: la haine de soi ou l'ennui pur.

> Le désespoir seul avait pu l'amener jusque là - un désespoir dont elle n'avait jamais eu qu'à de rares minutes une claire conscience - désespoir sans cause et sans objet précis, d'autant plus redoutable qu'il s'était lentement infiltré en elle, imprégnant ainsi qu'un autre poison plus subtil chaque fibre de sa chair, courant à travers ses veines avec son sang[152].

> Contre la ridicule victime étendue à ses pieds, elle n'avait jamais réellement senti aucune haine. La seule haine qu'elle eût vraiment connue, éprouvée, consommée jusqu'à la lie, c'était la haine de soi. Comme tout cela était clair! Pourquoi s'en avisait-elle si tard? Elle s'était haïe dès l'enfance, d'abord à son insu, puis avec une ambition sournoise, hypocrite[153].

Le dénuement total prépare Simone à la véritable rupture: l'aveu qui effacerait le passé:

---

150 Ibid., p. 984.

151 Ibid., p. 1021.

152 Ibid., p. 1014.

153 Ibid., p. 1020.

> Nul mensonge ne lui vint aux lèvres, et d'ailleurs, elle eût jugé vain n'importe quel mensonge. Ce prêtre fantastique, surgi deux fois des ténèbres, savait tout. Une seule chance lui restait peut-être, reconnaître sa funèbre puissance, s'avouer vaincue...[154]

Avec l'abbé Cénabre, Bernanos a voulu peindre une âme "désertée" et "stérile", installée dans le mensonge comme dans un "enfer où le désespoir même est étale, où l'océan sans rivages n'a ni flux ni reflux[155]". A l'opposé de Simone, Cénabre n'a jamais été un adolescent ni même un enfant comme les autres. Né dans un milieu de misère et d'alcoolisme et orphelin de bonne heure (comme le curé de Fenouille et le curé d'Ambricourt), il a renié les siens très tôt. Aussi n'a-t-il pas de passé ni de souvenirs pour soutenir son imposture. Il a dû se jouer la comédie de la vocation, façonnant de l'intérieur le mensonge qui lui permettait d'échapper à sa condition[156]. Le séminariste irréprochable consommait dans le silence le "refus pervers, diabolique, qui peu à peu le pétrifiait[157]", persuadé toutefois que "chacun de ses pas en avant avait été une rupture avec le passé[158]". Ce mensonge, l'hagiographe réputé le per-

---

154 Ibid., p. 1027.

155 Imp., p. 443.

156 Ibid., p. 365.

157 Ibid., p. 364.

158 Ibid., p. 459.

pétue dans une oeuvre qu'alimente sa curiosité sans amour, et dont la célébrité repose sur un malentendu.

L'abbé Cénabre commence à se désagréger lorsqu'il prend conscience de ce mensonge fondamental et cesse d'être imposteur vis-à-vis de lui-même. Le roman s'ouvre au moment où "l'être double atteint son point de perfection, son horrible maturité, connaît qu'il n'y a plus de place pour lui sur la terre, et va se dissoudre dans la haine surnaturelle dont il est né[159]". La rencontre du médiocre Pernichon amorce le processus qui, de miroir en miroir, mènera le prêtre renégat aux confins de l'ennui, jusqu'à la brutale réconciliation de l'être dans la folie.

La première crise de Cénabre, d'une violence inégalée ultérieurement, marque un point d'arrêt dans la durée étale du mensonge inconscient. Le passé s'effondre dans la conscience vive du néant:

> De ces épreuves à la morne évidence exprimée par son dernier cri, il y avait justement ce qui distingue l'absence du néant. La place n'était pas vide, il n'y a pas de place du tout; il n'y a rien.
> (...) Par la brèche mystérieuse, le passé tout entier avait glissé comme une eau, et il ne demeurait, sous le regard inaltérable de la conscience, que des gestes plus vains que des songes, une vie ordonnée, réglée, constituée en fonction d'un monde imaginaire[160].

---

159 Ibid., p. 365.

160 Ibid., p. 333-34.

Il ne s'agit pourtant pas d'une véritable rupture; cette "crise" vient seulement couronner une série de mensonges qu'elle éclaire d'un jour nouveau:

> De connaître avec certitude l'inanité, la simulation de sa détresse portait le dernier coup, tranchait le dernier lien du présent au passé, le laissait vide. La foi s'était évanouie comme si elle n'avait jamais été. Il se retrouvait à cet instant comme s'il n'avait jamais vécu. Que n'eût-il donné pour sentir une résistance, un déchirement, fût-il douloureux, n'importe quoi d'autre que la dissipation silencieuse de l'être qu'il avait cru réel, maintenant évanoui, remplacé par rien!... Mais le silence surnaturel semblait scellé sur lui pour toujours[161].

Cénabre refuse de "tout quitter" et s'enferme dans le passé dont il vient de découvrir l'inanité, il refuse d'entendre les paroles libératrices de Chevance:

> (...) votre épreuve est stérile, ne commence rien, (...) elle appartient tout entière à la part de votre vie que vous devez rejeter. Ne gardez rien, non! ne gardez rien de cette part-là! Elle est pourrie (...) Je sais qu'il est nécessaire (...) que vous anéantissiez le passé...[162]

Mais l'imposteur a déjà coupé le contact avec l'extérieur, attentif seulement à la force mystérieuse et à la "joie terrible" qui l'habitent[163]. Sa volonté est tendue dans l'effort d'"abolir jusqu'au souvenir de la crise qui avait failli l'abattre[164]".

---

161 Ibid., p. 335.

162 Ibid., p. 353, souligné dans le texte.

163 Ibid., p. 348.

164 Ibid., p. 351.

Après le départ du "témoin fatal" qui assure la pérennité de ce souvenir, Cénabre est résolu à ne pas renier le passé[165], il l'assume au contraire dans une crise démentielle qui ouvre les écluses à des sentiments refoulés pendant vingt ou trente ans[166] et qui se solde par la dissipation du masque superficiel et par la chute hors du temps, dans une liberté factice.

> Encore incapable de mesurer la violence qui l'avait soulevé si haut pour le laisser retomber comme une pierre, il avait obscurément conscience d'une déperdition inouïe de sa vie. (...) De nouveau, il connut avec terreur que son équilibre était rompu, que les transitions habituelles qui donnent à la vie intérieure sa mesure et son rythme n'existaient plus pour lui[167].

> Le passé qu'il avait renié, dont il s'était senti sauvé - décidément aboli - le laissait en présence d'un avenir non moins creux, non moins vide, d'un nouveau mensonge à assumer, aussi fastidieux... Libre de quoi[168]?

Cénabre a conscience d'une rupture "nette, décisive", entre le passé et le présent, il pressent néanmoins que "l'épreuve qu'il vient de subir ne peut décidément être oubliée: son souvenir rend toute paix instable, précaire[169]". Il ne parviendra à garder le masque qu'en travaillant à "rejeter de

---

165 Ibid., p. 355.

166 Ibid., p. 368.

167 Ibid., p. 369.

168 Ibid., p. 370.

169 Ibid., loc. cit.

lui entièrement, à rejeter dans le vide du passé, dans le vide du rêve, ce qu'il appelait déjà sa crise mystique[170]". Pour cela, il lui faut s'installer en toute lucidité dans la paix du néant: "il donnait vraiment au néant sa foi, sa force, sa vie. Il le voulait tel, ne voulait que lui[171]". Cette paix immobile le coupe du passé et lui ferme l'avenir:

> (...) son destin était désormais fixé, et le cours de sa vie tracé jusqu'à la mort, qu'il ne souhaitait ni ne redoutait, car il en portait singulièrement l'image en lui-même; elle était déjà sa certitude et son repos[172].

Les satisfactions de l'orgueil, de la haine et du mensonge s'émoussent chaque jour davantage: l'imposteur se fond lentement dans l'ennui. Le masque lui-même ne résiste pas à la "simplicité, (à) la régularité de sa tâche quotidienne, sa monotonie, voulue, délibérée[173]". Cénabre ne colle plus à son imposture, il tombe insensiblement en lui-même et se désagrège dans le rêve intérieur:

---

170 Ibid., p. 377.

171 Ibid., p. 444.

172 Ibid., p. 446.

173 Ibid., p. 452.

> (...) l'abbé Cénabre avait senti plus cruellement que jamais son impuissance chaque jour grandissante à se dégager entièrement de sa monotone rêverie, comme s'il eût été condamné à poursuivre, de gré ou de force, avec lui-même, une discussion désormais inutile, cent fois interrompue, cent fois reprise[174].

Sa liberté s'exerce sur le néant et il s'abandonne petit à petit à une foule de négligences qui annoncent sa dissolution finale:

> "A quoi bon?" pensait-il sans oser avouer que la sinistre parole, qui est au principe de tous les abandonnements, n'exprimait sans doute qu'à demi sa bizarre transformation. Le peuple dit, en son langage, d'un homme qui ne résiste plus à l'écoeurement, qu'il se laisse aller, qu'il s'oublie. Or l'abbé Cénabre ne s'oubliait pas, il se désertait volontairement, ou du moins il désertait peu à peu cette image de lui si patiemment formée[175].

Le passé qu'il a renié resurgit, méconnaissable, dans le goût de la dégradation et de l'avilissement:

> Il ne se transformait point, à vrai dire, il semblait plutôt qu'il reculât vers le passé, qu'il remontât vers sa source. Il ne découvrait pas un homme nouveau, il retrouvait l'ancien, il se retrouvait peu à peu[176].

Un autre passé, plus mystérieux, surgit également au coeur du temps mort: de brefs éclairs figent Cénabre dans une attente absolue:

---

174 Joie, p. 710-11.

175 Imp., p. 461.

176 Ibid., p. 462.

> De jour en jour, et presque à son insu, ces soudains fléchissements lui devenaient plus familiers (...) Le premier choc, impossible à prévoir (...) Puis l'extrême attention de tout l'être, son absorption (...) Et enfin la délivrance, dans un accès de rage, une détente sauvage de l'âme humiliée.
> "Petits accidents sans importance!" se disait-il à lui-même (...) Mais ils étaient sa vie même, poursuivant son cours, implacable, cherchant sa voie et son issue, ainsi qu'une eau sous la terre[177].

Le double besoin d'échapper à la monotonie et d'étouffer la voix de l'enfance explique l'attitude du prêtre renégat face à Framboise, le misérable déraciné qui se fabrique autant de visages et d'enfances qu'il en faut pour satisfaire ses "clients".

> Que voulait-il à ce grotesque? Qu'attendait-il de lui? Il n'en avait certes aucune idée; il ne savait rien, sinon qu'il avait tiré de l'ombre ce vieux pantin, comme il eût voulu arracher de son misérable coeur l'angoisse vivante dont il se sentait mourir, et qu'il le contemplait maintenant du même regard avide qu'il eût regardé sa propre conscience. Et comme sa propre conscience, il eût voulu aussi le jeter hors de lui, revenir dessus, le piétiner, l'anéantir...[178]

Cénabre se laisse fasciner par la révélation d'une "abjection qu'il n'avait jamais connue" et dans laquelle pourtant il se reconnaît[179].

---

177 Ibid., p. 452-53.

178 Ibid., p. 454.

179 Ibid., p. 469: "Mais cette fois la proie convoitée n'était pas hors de lui, hors de sa portée: il la voyait comme au fond de lui-même, elle le fascinait, ainsi qu'un reflet dans l'eau noire".

> Il ne garderait que la joie amère, détestable, connue de lui seul, incommunicable, d'avoir touché le fond de sa propre conscience, d'avoir prodigieusement abusé de son âme... (...)
> (...) Il semblait qu'il commençât une nouvelle vie, qu'il se fût déchargé en quelques heures, d'un poids énorme[180].

Une fois de plus, Cénabre se croit délivré du passé, mais cette fois encore il a seulement renié et bafoué sa propre enfance. Aussi s'enfonce-t-il davantage dans le rêve informe, de plus en plus las et de plus en plus coupé du réel:

> Depuis longtemps d'ailleurs, il connaissait d'expérience cette difficulté singulière à suivre le rythme de la vie d'autrui, retardant toujours sur le geste fait, la parole dite, traînant derrière lui un fardeau invisible, un poids mort, l'obsession d'un acte inachevé - lequel? (...)
> (...)
> Une fois de plus, mais avec une attention languissante, il refit les étapes franchies, et une fois de plus encore la vulgarité, l'insignifiance des épisodes le révolta jusqu'à l'écoeurement. Il avait beau faire, il ne trouvait dans ce passé tranquille, régulier, d'écrivain, de savant, d'érudit laborieux, rien qui justifiât une fatigue profonde, essentielle, un épuisement si grave qu'il semblait compromettre irréparablement non seulement l'équilibre moral dont il était jadis trop fier, mais la liberté même de son esprit, ses facultés[181].

Et quand il se jettera enfin dans un nouveau débat, ce sera "par ennui, par bravade, pour je ne sais quelle revanche[182]"; mais ce sera aussi, à son insu, pour répondre à l'attente de

---

180 Ibid., p. 480.

181 Joie, p. 711-12.

182 Ibid., p. 711.

Chevance: "il est nécessaire (...) que vous anéantissiez le passé".

> Que désirait-il encore? A aucun moment, il n'avait connu le grand déchirement d'une brusque rupture avec le passé, c'est-à-dire avec soi-même[183].

Enfermé dans une chambre du château de Clergerie, Cénabre espère retrouver la paix compromise par un second aveu. Mais il subit le choc imprévu d'un "coup porté du dehors[184]". Sa volonté se cabre contre l'évidence, il est "décidé à user le temps, minute par minute, jusqu'à l'aube", mais il est déjà vaincu:

> Et, cependant, il eût cru volontiers que cette application de l'esprit annonçait plutôt sa délivrance, car il sentait se desserrer un peu son mensonge; il échappait en quelque mesure, par une espèce d'immobilité intérieure, à l'effroyable contrainte subie patiemment, héroïquement, depuis des mois[185].

Les personnages que j'ai qualifiés de "forts", ou de "sataniques" se rejoignent dans le refus délibéré de l'amour et dans la haine de soi. Leur volonté de puissance s'épuise dans la révolte, la débauche, le mensonge ou le rêve; elle finit par s'évanouir dans sa propre démesure.

---

183 Ibid., p. 712.

184 Ibid., p. 716.

185 Ibid., p. 717.

On remarque toutefois une certaine progression dans leur attitude respective face à l'ennui: chacun se débat dans la haine et le dégoût selon sa force et sa lucidité. Ils découvrent finalement la vanité de leurs efforts et ils éprouvent tous, soit par éclairs soit d'une façon continue et obsédante, la nostalgie de la simplicité et d'un accord profond avec la vie. La recherche frénétique de l'exaltation intérieure à travers la dégradation, le mensonge ou la folie est l'envers d'un besoin d'authenticité. Les sataniques agissent en toute lucidité, à l'opposé des médiocres qui se fuient dans le mensonge, la débauche ou la folie sans jamais parvenir à la conscience de soi. Ceux-ci, en effet, éprouvent rarement la nostalgie de la pureté: ils se renient dans la sécurité de l'inconscience ou de la peur. Les âmes fortes, au contraire, trouvent dans la négation de l'être une façon nouvelle et positive d'affronter la vie.

Le mensonge leur paraît le moyen par excellence d'atteindre à cette domination sur la vie. Chacun à sa manière, les révoltés, les débauchés et les imposteurs cherchent à s'aveugler eux-mêmes tout en se protégeant contre le regard d'autrui. Mais en définitive, leur action se retourne contre eux; ils en demeurent les seules victimes:

> Il est peu d'hommes qui, à une heure de la vie, honteux de leur faiblesse ou de leurs vices, incapables de leur faire front, d'en surmonter l'humiliation rédemptrice, n'aient été tentés de se glisser hors d'eux-mêmes, à pas de loup, ainsi que d'un mauvais lieu. Beaucoup ont couru plus d'une fois, impunément, cette chance atroce. L'imposteur n'est peut-être sorti qu'une seule fois, mais il n'a pu rentrer[186].

Chez les uns comme chez les autres, le mensonge aboutit à une lente décomposition dans le néant, puisqu'il s'est substitué à leur être et qu'il se définit justement par l'absence ou la négation de l'être.

> Il y a belle lurette que je ne rêve plus de punir les menteurs, écrit Bernanos, leur propre mensonge se charge de ce soin, le mensonge est bien ce que l'homme a inventé de plus cruel pour se torturer soi-même. (...) Il y a belle lurette que je ne prends plus l'imposture pour un simple travesti, l'imposteur pour un cabotin qui va de temps en temps renouveler sa garde-robe chez le fripier. L'imposteur et l'imposture ne font qu'un, il y a une fatalité sous l'imposture. Si l'imposteur n'était tel, il ne serait ni vrai ni faux, il ne serait rien, il défend son imposture comme sa vie, car elle est en effet sa vie[187].

En définitive, les sataniques ne sont pas maîtres de leur destin ni responsables de leur vie. C'est du moins ce que Bernanos laisse entendre lorsqu'il écrit à propos de l'abbé Cénabre:

---

186 Enfants, p. 121.

187 Ibid., p. 196-97.

> Je ne crois pas aux imposteurs depuis que j'ai écrit L'Imposture, ou du moins je m'en fais une idée bien différente. C'est un livre qui m'a coûté beaucoup de peine, dont je suis sorti ébranlé comme d'une épreuve au-dessus de mes forces, et la dernière ligne écrite, j'ignorais encore si l'abbé Cénabre était oui ou non un imposteur, je l'ignore toujours, j'ai cessé de m'interroger là-dessus. Pour mériter le nom d'imposteur, il faudrait qu'on fût totalement responsable de son mensonge, il faudrait qu'on l'eût engendré, or tous les mensonges n'ont qu'un Père, et ce Père n'est pas d'ici. Je crois que le mensonge est un parasite, le menteur un parasité, qui se gratte où cela le démange[188].

Les imposteurs ne tardent pas à se sentir prisonniers de leur moyen d'évasion. La lucidité ne parvient pas à les préserver de la décomposition, elle en achève au contraire le processus. Ils comprennent bientôt que le Mal est aussi monotone que la médiocrité, et qu'on n'a jamais fini de s'y enfoncer.

> (...) ce qui nous frappe d'abord, songe le curé d'Ambricourt, c'est l'extrême pauvreté des moyens dont l'homme dispose pour, je ne dis pas offenser, mais outrager Dieu, plagier misérablement les démons... Car Satan est un maître trop dur: ce n'est pas lui qui ordonnerait comme l'Autre, avec sa simplicité divine: Imitez-moi! Il ne souffre pas que ses victimes lui ressemblent, il ne leur permet qu'une caricature grossière, abjecte, impuissante, dont doit se régaler, sans jamais s'en assouvir, la féroce ironie de l'abîme[189].

---

188 Ibid., p. 120.

189 Journal, p. 1143.

Ils pourraient dire, avec le héros de Sartre: "Que c'est monotone. L'ennui, avec le Mal, c'est qu'on s'y habitue. Il faut du génie pour inventer[190]". En faisant du mal leur raison d'être, ils se sont condamnés à l'ennui le plus irrémédiable. Aussi leur aventure se solde-t-elle par le suicide, le meurtre ou la folie.

Pourtant, Bernanos ne cache pas sa sympathie pour ces personnages violents. De fait, ils sont des mystiques, mais des mystiques voués au néant en réaction contre l'apathie ou le sommeil. C'est pourquoi ils bénéficient tous, à un moment ou l'autre, d'un rayon de grâce suffisant pour les tirer de leur solitude volontaire.

> Nul n'est jeté à l'abîme, sans avoir repoussé, sans avoir dégagé son coeur de la main terrible et douce, sans avoir senti son étreinte, écrit Bernanos. Nul n'est abandonné qui n'ait d'abord commis le sacrilège essentiel, renié Dieu non pas dans sa justice, mais dans son amour[191].

Ils ne saisissent pas tous cette chance ultime et préfèrent le plus souvent conserver intacte la joie âpre et intense de vivre en marge des hommes, face à face avec Dieu:

---

190 J.-P. Sartre, Le Diable et le bon Dieu, Paris, Gallimard, 1951, éd. du livre de poche, p. 92.

191 Imp., p. 381.

> Mais le péché est une tentative pour obtenir une extase et un savoir qui ne sont pas et qui n'ont jamais été donnés à l'homme, et celui qui tente cela devient démon, écrit Arthur Machen. (...) Le saint s'efforce de retrouver un don qu'il a perdu: le pécheur s'efforce vers quelque chose qu'il n'a jamais possédé. Somme toute, il recommence la Chute[192].

Il leur manque, pour atteindre l'absolu de l'ennui, de dépasser cette joie - dernière manifestation de l'être - et de se dissoudre complètement dans l'indifférence. Ce sera le cas de M. Ouine, qui se situe à la limite de l'être et du néant.

Aux confins de l'ennui pur: M. Ouine

> Je suis précisément tombé là où aucun jugement ne peut m'atteindre. Je rentre en moi-même pour toujours[193].

Créature unique dans l'oeuvre de Bernanos, M. Ouine couronne la lignée des personnages sataniques. Il figure - son nom même l'indique - un état d'indifférence supérieure entre l'être et le néant. Il nourrit une espèce d'orgueil démoniaque, mais il ne connaît ni la révolte ni le désespoir qui, chez d'autres, témoignaient d'un reste de vitalité. Aussi n'a-t-il pas besoin de recourir au mensonge pour protéger sa vérité intime ni pour satisfaire sa volonté de puissance.

---

192 Arthur Machen, "Le mal n'est pas ce que vous pensez...", dans Planète, nº 11, p. 92-93.

193 Ouine, p. 1560.

Il échappe donc au dédoublement monstrueux d'un Cénabre ou d'une Evangéline: son ambiguïté procède non pas du pouvoir de sa volonté - "il n'a pas plus de volonté qu'un enfant", dit Jambe-de-Laine[194] - mais d'un détachement absolu de l'être. Son unique ambition a été de se situer délibérément hors de la vie: "ses belles mains nettes (...) font indifféremment le bien et le mal, comme celles d'un dieu[195]". Comme Guérou, Fiodor, Simone ou Cénabre, Ouine distille une paix glacée, mais sa solitude ne s'affirme pas comme un défi ni comme une défense: elle est absence.

Néanmoins, la curiosité semble nourrir l'activité du personnage, si l'on peut qualifier ainsi ce qu'il appelle lui-même un "dérèglement d'esprit[196]". Mais sa curiosité n'a rien de commun avec celle d'un Guérou ou d'un Cénabre, encore moins avec celle d'un La Pérouse ou d'un Ganse; elle en adopte seulement le moule extérieur: désir de possession et de connaissance, solitude impuissante et aussi, sans doute, nostalgie de la pureté. M. Ouine se situe en dehors de la vie, et seule la curiosité, qu'il éprouve comme un mélange complexe de terreur et d'avidité, lui permet de ne pas sombrer dans le chaos.

---

194 Ibid., p. 1423.

195 Ibid., p. 1417.

196 Ibid., p. 1466.

Face à l'existence d'autrui, il oscille entre la fascination et le désir d'anéantissement[197]. Son avidité se double d'un "malaise indéfinissable" qui le blesse jusque dans sa chair[198]. Il souffre de la médiocrité dans la mesure où elle échappe à son emprise, puisque rien "ne saurait vaincre la molle élasticité de ce magma[199]". Dans la résistance de ce magma, Ouine découvre sans doute le reflet de sa contradiction personnelle: elle est à la fois l'image de sa propre passivité et celle de son impuissance à atteindre la pureté du néant.

Sa curiosité ne répond toutefois pas au besoin de se retrouver à travers autrui:

> Je n'ai jamais fasciné personne que moi (...)
> Je me suis fasciné sans réussir à me séduire. (...)
> Et maintenant les dés en sont jetés: les deux tronçons de ma vie ne se rejoindront plus[200].

---

197 Il s'intéresse aux âmes (p. 1460), mais ce n'est ni pour les comprendre ni pour les délivrer. La pitié chez lui est synonyme de dégoût: "elle exalte en moi, dit-il à Steeny, des sentiments plutôt vils, une démangeaison de toutes les plaies de l'âme, un affreux plaisir" (p. 1364). Son attention bienveillante tend, dit-il, à "protéger ces gens contre eux-mêmes" (p. 1364), c'est-à-dire contre la dernière part encore intacte de leur âme, celle-là même qui les retient au bord de la paix glacée où il veut les introduire.

198 Ibid., p. 1471.

199 Ibid., p. 1472. La médiocrité le dérange toutefois, moins par son caractère visqueux, qui l'apparente au néant, que par ce qui en elle participe encore de l'être: son désordre.

200 Ibid., variante de la page 1548, d'après le manuscrit, voir Oeuvres, p. 1876.

Ce serait plutôt une forme de fuite hors de son néant, une façon d'échapper à la terrible fascination. Il avoue n'avoir parlé que pour ne pas s'entendre, car dans le silence il se fait peur à lui même[201]. Puisqu'il a choisi de rêver le mal, la curiosité demeure pour lui la seule forme possible d'action, il s'y plonge tout entier pour se donner l'illusion d'être, mais sans narcissisme maladif comme sans exaltation faustienne. Il n'a pas besoin de se mirer dans l'avilissement d'autrui, ce serait encore une complicité avec la vie. Tout au plus peut-il constater avec un étonnement glacé que cette activité stérile était un simulacre de dédoublement:

> Peut-être ai-je deux âmes (...) (Peut-être ai-je aussi deux coeurs). Ou deux consciences? Laquelle des deux s'éteindra la première? Il serait intéressant de l'observer[202].

Simulacre, disons-nous, parce que ce dédoublement est le masque du néant. Ouine repose à la limite de deux mondes. La nature de sa curiosité traduit bien son ambivalence, elle adopte le même caractère de gratuité néantisante, mais elle s'accompagne d'un malaise qui révèle en Ouine un lien caché et douloureux avec l'être.

Et si Ouine avoue n'avoir pas fait des âmes sa proie, c'est que sa faim était d'un autre ordre: une espèce de

---

201 Ibid., p. 1547.

202 Ibid., p. 1547, le texte entre parenthèses se trouve dans la variante, p. 1874.

contemplation gratuite et raffinée, mais insatiable. Il rêvait de révéler les âmes à elles-mêmes, de les épanouir délicatement en les vidant de toute substance. Il les dégageait de la matière et de la vulgarité pour les rendre aussi légères et vides qu'une bulle de savon. Sa curiosité prend donc la forme d'une rivalité directe avec Dieu, sur le plan même de la création dont elle est une réplique inverse. "Je me donnais ce passe-temps de Dieu, car ce sont bien là les amusements d'un Dieu, ses longs loisirs...[203]".

> Je ne me pressais point, je me flattais de savoir attendre, j'évaluais posément ma jouissance et mon profit, calculant le point exact de parfaite succulence, l'extrême maturité qui précède de peu le commencement de la corruption, toujours seul, afin de ne partager ni ma peine ni mon plaisir[204].

En somme, la curiosité ouinienne s'annule elle-même dans son propre exercice. Elle a le néant comme principe et comme fin, aussi n'est-elle pas doublée de mensonge ou d'imposture comme c'était le cas chez les autres personnages sataniques. La curiosité et le mensonge sont les deux faces d'une même haine de l'être. Chez Ouine, cette haine a perdu le caractère agissant qui la rattacherait encore à la vie; elle n'est plus qu'immobilité glacée. Aussi le mensonge, tout comme la curiosité, revêt-il ici un caractère ambigu: il est la caricature

---

203 Ibid., p. 1558.

204 Ibid., p. 1552.

quasi parfaite de la vérité comme la curiosité est celle de la charité. Cette apparence d'authenticité perd finalement M. Ouine, puisqu'elle est l'envers d'une option en faveur du néant.

> Je suis vide, moi aussi, dit M. Ouine (...) est-ce possible? Je me vois maintenant jusqu'au fond, rien n'arrête ma vue, aucun obstacle. Il n'y a rien. Retenez ce mot: rien[205]!

L'attitude de Ouine face à l'enfance relève de la même équivoque. Il ne peut regarder sans une "énorme convoitise[206]" cette pureté dont la pensée suffit à le troubler d'une douleur insurmontable. Son visage et son corps tout entier expriment la souffrance, la colère et l'impatience lorsque le curé prononce devant lui le mot "enfant". Son regard demeure placide, mais ses yeux s'emplissent de larmes[207]. On a souvent tenté d'expliquer cette attitude paradoxale sans parvenir à cerner la véritable nature de la nostalgie ouinienne. Comment savoir si cette douleur procède de la fascination ou de l'espérance?

> Ah! c'était bien là l'image que j'ai caressée tant d'années, une vie, une jeune vie humaine, tout ignorance et tout audace, la part réellement périssable de l'univers, seule promesse qui ne sera jamais tenue, merveille unique[208]!

---

205 Ibid., p. 1550.

206 Ibid., p. 1554.

207 Ibid., p. 1463.

208 Ibid., p. 1369.

Ouine avoue avec une émotion trouble qu'il a été jeune, qu'il a cru à l'enfance et qu'il n'a que "trop souffert par elle[209]", mais la nature de sa souffrance demeure énigmatique. S'agit-il du souvenir intolérable de sa propre enfance souillée à la source, ou du spectacle irritant d'une innocence irréductible?

L'image de l'enfant qu'il a été, Ouine croit la saisir enfin en Steeny. "Je viens de me revoir moi-même, dit-il, comme un mort regarde dans le passé...[210]". Le vieil homme n'attend ni affection ni pitié de l'adolescent, mais autre chose qui serait affirmation et négation de l'être. On ne saurait négliger le caractère positif de son aspiration à une nouvelle enfance, mais on peut s'interroger sur le sens d'une telle nostalgie. L'enfance n'exerce-t-elle pas sur lui une fascination et une terreur comparables à celles qu'il exerce lui-même sur Steeny? Les deux personnages appartiennent à deux mondes étanches. L'enfance témoigne, de façon éblouissante et intolérable, de la réalité de l'être, c'est pourquoi elle irrite et attire Ouine. Outre l'espoir de salut, sa convoitise récèle le désir de corrompre cette force irréductible qui contredit, et détruit par le fait même, le néant sur lequel il s'est édifié. Aussi cherche-t-il à pénétrer la solitude du curé comme celle de Steeny, non pas pour la remplir mais pour

---

209 Ibid., p. 1463.

210 Ibid., p. 1422.

la vider de tout espoir. Il voudrait leur faire partager son silence immuable. Peut-être espère-t-il opérer de cette façon une brèche dans son propre néant. Il lui semble que s'il réussissait à influencer le jeune Steeny, il parviendrait à mourir. Cette influence, si faible fût-elle, prendrait la valeur d'un acte; elle introduirait dans le vide intérieur un élément tangible, à travers quoi Ouine pourrait se retrouver. Il rêve d'effacer un seul mot de la vie de l'enfant, "une seule syllabe, de cette langue inconnue" pour se glisser "tout entier dans cette gerçure de métal[211]". Notons qu'il ne parle pas de "marquer" mais d'"effacer", comme s'il espérait rejoindre l'enfance en la niant. Pourtant, depuis toujours Ouine s'est plu à effacer des vies, mais son action s'exerçait sur des êtres nuls et déjà complices, tandis que celui-ci est encore intact - le signe d'un passé immémorable et inaccessible.

On ne saurait donc réduire cette convoitise sacrilège à un besoin de destruction. En effet, M. Ouine n'a plus jamais ri depuis "ce soir de septembre boueux et triste" où il a entrevu Steeny pour la première fois[212], il a l'impression d'avoir perdu sa dernière chance quand il quitte le curé et il avoue à Steeny: "Plût à Dieu que je fusse seulement votre égal[213]". Son appel à une "nouvelle enfance" paraît triste

---

211 Ibid., p. 1557.

212 Ibid., p. 1422-23.

213 Ibid., p. 1363.

et dérisoire à la fois parce que, précisément, Ouine n'a jamais eu d'enfance. Si loin qu'il remonte dans le passé pour y découvrir son identité, il retrouve toujours le même être pourri à la source par l'indifférence morale et intellectuelle. Ainsi, Jambe-de-Laine peut-elle le comparer à un enfant et lui-même se parler de soi et dire: "l'enfant que je fus, que je suis resté[214]". Ici encore règne l'équivoque. Si les souvenirs de jeunesse de Ouine nous semblent déjà corrompus par l'indifférence et le dégoût, Bernanos laisse deviner un filet d'humanité douloureuse chez l'enfant solitaire et crispé que Ouine a été et qui a connu, une seule fois, la rémission des larmes. L'adolescent d'alors avait cherché à rompre sa solitude pour retrouver "une part oubliée" de son âme[215], mais cette chance unique a été déviée aussitôt par l'expérience homosexuelle. Aussi M. Ouine peut-il à la fois être demeuré l'enfant qu'il était (qui était à l'opposé d'un enfant bernanosien authentique) et regarder Steeny comme un mort regarde le passé, car il aurait pu avoir une enfance.

Il est significatif, d'autre part, que l'appel lucide et sans espoir de l'agonisant provoque chez Steeny le seul mouvement d'affection et de véritable pitié qu'il ait jamais éprouvé envers son maître; jusqu'ici celui-ci ne lui inspirait

---

214 Ibid., p. 1546.

215 Ibid., p. 1473.

qu'une terreur émerveillée. Ouine, qui s'est acharné à tuer l'enfance en Steeny, provoque donc, paradoxalement, l'éclosion d'une simplicité authentique chez celui-ci. Le jeune homme pose sa paume fraîche sur la nuque du moribond, et ce geste confère une dimension nouvelle au thème de la nostalgie de l'enfance.

A l'heure décisive où il va réintégrer son néant pour toujours, l'amant de la mort découvre avec "une sorte d'étonnement stupide[216]" qu'il est incapable de mourir ou de se voir mourir. Il avait déjà dit à Steeny: "Quand tout s'altère, se corrompt, retourne à la boue originelle, la jeunesse seule peut mourir, connaît la mort[217]". Ses pensées se détachent maintenant de lui, elles tombent comme des fruits morts: "je suis hors d'état de les retenir, telle est sans doute le premier symptôme de la corruption[218]". Il n'éprouve ni révolte ni désespoir devant cet état de fait, il constate avec une curiosité détachée qu'il est vide, une bouteille vide dont les poisons répandus dans l'air sont désormais inoffensifs[219].

---

216 Ibid., p. 1551.

217 Ibid., p. 1369.

218 Ibid., p. 1546.

219 Ibid., p. 1556.

"S'il n'y avait rien, je serais quelque chose, bonne ou mauvaise. C'est moi qui ne suis rien", dit-il à Steeny[220].

Pour Bernanos, la sensation du vide est la rançon des êtres qui ont refusé l'amour et se sont laissés ronger par l'ennui. Pourtant, la plupart d'entre eux avaient conservé un secret témoignant d'une forme - larvaire ou démoniaque - de vie intérieure. Peu importe que ce secret fût celui de leur médiocrité, de leur haine ou de leur orgueil; peu importe qu'ils l'aient porté péniblement, lucidement ou inconsciemment. L'essentiel est que ce secret, soigneusement préservé, leur permettait de s'en décharger sur autrui et de se libérer ainsi de l'emprise du néant. Par l'aveu, ils reprenaient une forme et une identité, ils retrouvaient l'enfance. Or M. Ouine n'a précisément pas de secret.

> (...) j'ai le plus pressant besoin d'un seul secret, fût-il aussi frivole que vous pouvez l'imaginer, ou plus répugnant et hideux que tous les diables de l'enfer. Oui, n'eût-il que le volume d'un petit grain de plomb, je sens que je me reformerais autour, je reprendrais poids et consistance...[221]

La longue confession de l'agonisant n'a pas valeur d'aveu puisque les paroles tombent de lui sans le délivrer:

---

220 Ibid., p. 1557.

221 Ibid., p. 1555. Seuls les saints n'ont pas de secrets; leur âme est transparente et ils ont comblé l'écart entre durée intérieure et temps vécu. Aussi n'ont-ils pas besoin de secret pour effectuer le passage dans l'intemporel.

> Des secrets, peuh! Si c'était vraiment des secrets, je ne m'en délivrerais pas aisément. Je ne m'en délivre même pas, ils tombent de moi, ils se détachent, ils semblent ne m'avoir jamais appartenu. Ils n'ajoutent ni ne retirent rien à mon poids, et d'ailleurs je n'ai plus de poids[222].

Un secret, ce serait une barrière interposée entre lui-même et les autres. Les curieux se barricadent généralement derrière le mensonge pour préserver leur identité, mais Ouine n'a jamais cherché une telle assurance. Au contraire, il s'est ouvert et dilaté: "je n'étais qu'orifice, aspiration, engloutissement, corps et âme, béant de toutes parts[223]". Son secret n'était qu'absence, c'était précisément de n'en pas avoir.

Chez M. Ouine, il n'est plus question d'évasion par la débauche, le mensonge ou l'orgueil. On pourrait croire que le rêve et la curiosité sont des moyens de se soustraire à l'ennui. Mais, à la différence des autres personnages sataniques, Ouine n'utilise pas le rêve ni la curiosité comme moyens d'élaboration personnelle: ils forment sa propre substance. M. Ouine est ennui. Aussi ne ressent-il pas le besoin de fuir ni même d'assumer ce mal. Il ne s'en sert pas non plus pour s'installer au centre de lui-même et jouir orgueilleusement de sa solitude. Il se laisse porter par le néant comme une gelée marine par l'océan. A peine conçoit-il avec une fascination

---

222 Ibid., p. 1560.

223 Ibid., p. 1551.

irritée l'existence d'un monde réel, antagoniste de sa propre réalité. La seule activité permise à un tel être est un assoupissement voluptueux, une passivité d'autant plus corrosive et néfaste qu'elle est la caricature de l'état de grâce[224].

Depuis longtemps, Ouine a découvert que "la dernière disgrâce de l'homme (...) est que le mal lui-même l'ennuie[225]". Sans doute est-ce pour échapper à cet ennui tout-puissant[226] qu'il a préféré faire le mal en pensée. Il pouvait ainsi en exprimer l'essence sans pourtant rompre l'immobilité du néant où il a trouvé son "point exact d'équilibre, (son) centre[227]". La seule résistance qu'il oppose à la durée est celle de la passivité. Il se libère du passé - de ce passé "diablement tenace[228]" -, tout comme de l'avenir, en concentrant ses efforts dans la jouissance de l'instant:

---

224 M. Ouine - en tout point semblable à un cancer - ronge de l'intérieur le petit univers au centre duquel il s'est installé; son action est indolore, cachée et dévoratrice comme celle du cancer. On sait d'autre part que Bernanos compare souvent la civilisation des machines à un cancer. Ce rapprochement me paraît appuyer l'hypothèse de W. Bush selon laquelle M. Ouine serait un symbole de la civilisation moderne (L'angoisse du mystère, Paris, Lettres Modernes, 1966, Ch. XV surtout).

225 Ibid., p. 1469.

226 Ibid., p. 1465.

227 Ibid., p. 1553.

228 Ibid., p. 1363. Chacun des personnages du roman est tenté, comme Ouine, d'exterminer un passé "diablement tenace"; chacun est expulsé du présent, rongé par les fantômes du passé qu'il refuse ou est incapable d'assumer (Devandomme,

> Après un certain nombre d'expériences inutiles (...) je n'irai plus au-devant de rien (...) je flotte, j'absorbe. Nous vous apprendrons ce pauvre secret. Oui, vous apprendrez à vous laisser remplir par l'heure qui passe[229].

Faire le mal en pensée et se laisser remplir par l'heure qui passe, c'est se confiner dans le rêve. M. Ouine, d'ailleurs, "se prête à tous les rêves[230]". Il aspire à n'être qu'une matière visqueuse qui pénètre partout et se laisse pénétrer de tout, faite pour adopter toutes les formes comme ces gelées marines auxquelles il se compare lui-même. Le rêve dont il se nourrit n'est pas fantaisie de l'esprit, évasion, ni même volonté de créer un monde rival du réel; c'est un germe de mort dont il connaît la puissance corrosive: "M. Ouine dit qu'on meurt toujours d'un rêve[231]". Il croit toutefois échapper à pareille emprise par le détour de la lucidité. Cette lucidité lui permettra de découvrir au terme de sa vie qu'il a été dupe de lui-même (comme les enfants sont dupes de rêves). Des rêves innombrables surgissent alors de sa mémoire[232] et crèvent à la

---

Arsène, Michelle, Miss, Steeny) et forcé de vivre dans le rêve (Jambe-de-Laine) ou de se dissoudre (Anthelme). Seule Michelle connaît, comme Ouine, la force de la douceur et de la patience. Voir l'article de P. Grégor, "Monsieur Ouine ou la hantise du passé", dans E.B., nº 5, p. 113-25.

229 Ibid., p. 1368.

230 Ibid., p. 1384.

231 Ibid., p. 1537.

232 Ibid., p. 1530.

surface de sa conscience comme des bulles d'air dans la vase: "L'ai-je seulement voulu? L'ai-je rêvé? N'ai-je été qu'un regard, un oeil ouvert et fixe, une convoitise impuissante[233]?". Il se résorbe peu à peu, englouti par cette monstrueuse force dont il ne peut plus se défendre:

> — Alors M. Ouine ne rêve pas, lui?
> — Si, dit l'enfant. Mais il s'est défendu longtemps. Je ne souhaite rien, disait-il, ni bien, ni mal. Aujourd'hui il prétend qu'il s'ouvre au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer[234].

Ouine accède d'emblée à un temps étale, sans brèche ni rupture - pareil à la boue - et qui est l'envers de la durée opaque du misérable. Comme le douteur de Cioran, il a complété le cycle:

> J'ai voulu supprimer en moi les raisons qu'invoquent les hommes pour exister et pour agir. J'ai voulu devenir indiciblement normal, - et me voilà dans l'hébétude, de plain-pied avec les idiots, et aussi vide qu'eux[235].

Ouine s'est installé dans l'indifférence absolue de celui qui connaît déjà les secrets du rêve et de la mort. Le présent absolu et vide dans lequel il flotte assure sa supériorité sur autrui, mais il n'a d'autre issue que l'éjection hors du monde. C'est ce que Cioran appelle la chute "hors" du temps.

---

233 Ibid., p. 1559.

234 Ibid., p. 1537.

235 E.M. Cioran, Précis de décomposition, Paris, Gallimard, coll. "les Essais", 1949, p. 65. Voir aussi La Chute dans le temps, Paris, Gallimard, coll. "les Essais", 1964, p. 71, 72 et 73.

> Les autres tombent dans le temps; je suis, moi, tombé du temps. A l'éternité qui s'érigeait au-dessus de lui succède cette autre qui se place au-dessous, zone stérile où l'on n'éprouve plus qu'un seul désir: réintégrer le temps, s'y élever coûte que coûte, s'en approprier une parcelle pour s'y installer, pour se donner l'illusion d'un chez-soi. Mais le temps est clos, mais le temps est hors d'atteinte: et c'est de l'impossibilité d'y pénétrer qu'est faite cette éternité négative, cette mauvaise éternité[236].

> L'insensibilité à son propre destin est le fait de celui qui est déchu du temps, et qui, à mesure que cette déchéance s'accuse, devient incapable de se manifester ou de vouloir simplement laisser des traces. Le temps, il faut bien en convenir, constitue notre élément vital; quand nous en sommes dépossédés, nous nous trouvons sans appui, en pleine irréalité ou en plein enfer. Ou dans les deux à la fois, dans l'ennui, cette nostalgie inassouvie du temps, cette impossibilité de le rattraper et de nous y insérer, cette frustration de le voir couler là-haut, au-dessus de nos misères. Avoir perdu et l'éternité et le temps! l'ennui est la rumination de cette double perte. Autant dire l'état normal, le mode de sentir officiel d'une humanité éjectée de l'histoire[237].

Monsieur Ouine offre l'unique exemple, dans l'oeuvre de Bernanos, d'une vie entièrement érigée sur l'ennui. C'est aussi l'exemple de la contradiction inhérente à une telle entreprise. On ne peut se délecter d'une contemplation aussi stérile sans s'y absorber soi-même jusqu'à en perdre la conscience.

---

236 E.M. Cioran, La Chute dans le temps, p. 184, souligné dans le texte.

237 Ibid., p. 192-93. Ces réflexions, qui s'appliquent si bien à l'expérience ouinienne, ont été inspirées à Cioran par l'aventure de l'humanité moderne; ce qui me semble confirmer une fois de plus l'hypothèse de W. Bush qui voit dans le roman une parabole de la décomposition du monde moderne.

## CHAPITRE III

## CEUX QUI TRANSCENDENT LE TEMPS: LES SAINTS

> Certaines vies de saint paraissent d'une affreuse monotonie, un vrai désert[1].
>
> La joie vient d'une part trop profonde de l'âme pour que ses racines ne plongent pas dans la tristesse qui est le fond même de l'homme depuis qu'il a perdu le paradis[2].

L'univers bernanosien semble voué à la dissolution dans un "lac de boue". L'"énorme aspiration du vide, du néant" menace de tout réduire par le dégoût et l'ennui[3], car la société déchristianisée n'oppose aucune résistance aux forces déchaînées du mal. Même les îlots qui échappent encore à l'enlisement universel subissent l'attrait du tourbillon et risquent de céder au vertige. Telle est du moins l'impression qui se dégage d'une première lecture des romans de Bernanos[4].

---

1 Soleil, p. 222.

2 Dans Sud Magazine, 15 mars 1935, cité par J. Tucker, Bernanos romancier, Paris, Thèse Lettres (1953), dactylographiée, p. 29.

3 Journal, p. 1143.

4 C'est sans doute ce qui explique que de nombreux critiques, sensibles au "pessimisme" de Bernanos, lui aient reproché tantôt de transformer le salut en un combat inégal et désespéré (J. Scheidegger, Georges Bernanos romancier, Neu-

Le pessimisme apparent de l'écrivain demeure néanmoins le seul dynamisme possible dans un monde qui a réduit la morale à une hygiène des sens et qui ignore la dualité de l'homme, rendant impossible toute intensité et tout dépassement dans le bien comme dans le mal. Rien ne peut jamais se produire dans un univers trop rationnel où la durée, toujours horizontale, s'abolit à mesure dans un éternel piétinement. Mais Bernanos a compris que la "vie est une chose vide et sans saveur quand on n'y mêle pas, toujours, absolument, Dieu[5]". Sans doute Satan, dont l'existence n'a rien d'abstrait, cherche-t-il à singer la création, - d'où l'apparente autonomie du royaume du mal; mais cette création à rebours "s'épuise en tentatives absurdes, effrayantes[6]" qui aboutissent à "l'ébauche d'une création hideuse, avortée, à l'extrême limite de l'être[7]". C'est cela que traduit l'expérience de M. Ouine. Mais en dépit des efforts de Satan et malgré l'omniprésence de la "boue", le mal apparaît en définitive comme la caricature grotesque du

---

châtel, éd. Attinger, 1958, p. 43) et de négliger les voies humaines qui mènent à Dieu (A. de Lima, Cahiers du Rhône, p. 240), tantôt de n'accorder aux forces du bien qu'une puissance statique et inefficace (D. O'Donnel, dans L'Herne, p. 21-22).

5 Lettre à l'abbé Lagrange, mars 1905, dans Oeuvres, p. 1727 (Corr. I, p. 76).

6 Journal, p. 1087.

7 Ibid., p. 1143.

monde de la grâce, dont il présente l'image inversée "ainsi que l'image reflétée d'un paysage, au bord d'une eau noire et profonde[8]". Le mal est à la fois le vertige et l'immobilité d'un abîme illusoire.

Par contre, l'action du bien échappe à l'observation, et son apparente impuissance à endiguer le mal risque d'en masquer l'efficacité. C'est là pourtant que réside sa force mystérieuse. Bernanos lui-même nous met en garde contre la tentation de confronter les deux forces antagonistes sur un même plan, tentation à laquelle il a d'abord cédé mais dont il a bientôt compris le danger. C'est lui-même qui s'exprime par la bouche de la prieure s'adressant à Mère Marie dans Dialogues des Carmélites:

> J'ai toujours craint seulement que vous ne vous trompiez lorsque la générosité vous inspire d'opposer à l'exaltation du mal l'exaltation du bien, ainsi que deux voix puissantes qui cherchent à se couvrir l'une l'autre. C'est quand le mal fait le plus de bruit que nous devons en faire le moins (...) Oui, c'est quand le pouvoir du mal, qui n'est d'ailleurs qu'apparence et illusion, se manifeste avec le plus d'éclat que Dieu redevient le petit enfant de la Crèche, comme pour échapper à sa propre justice, aux exigences de sa propre justice, et pour ainsi dire la tromper[9].

Aux sataniques, aux médiocres et aux misérables, le romancier oppose donc les saints et les hommes de bonne vo-

---

8 Ibid., p. 1139.

9 Dialogues, p. 1689-90.

lonté dont la mission est d'enseigner l'espérance, c'est-à-dire l'acceptation de soi. Car c'est là que réside la vraie liberté et c'est cela justement que le monde moderne a oublié[10]. Mais les saints se sont délibérément dépouillés de tout, ils sont eux-mêmes vides de joie et d'espérance: "on n'a pas le temps de jouir de ce qu'on donne...", dit Mère Marie[11]. Ils connaissent la tentation du dégoût, de la révolte et de la haine de soi, ils doivent aller "jusqu'au bout de la nuit" pour découvrir "une autre aurore". La nuit, c'est l'angoisse, la solitude, la peur et le désespoir; l'aurore symbolise au contraire l'espérance, l'esprit d'enfance et la "douce pitié de Dieu". Ainsi la joie devra nécessairement sourdre de l'expérience même de la douleur.

> Et le réel, le positif de la vie, dit Bernanos, ce n'est pas quelques instants d'exaltation sensuelle ou intellectuelle, ou même de vague religiosité, c'est cette nappe profonde de la douleur qui tout à coup jaillit à la surface, comme l'eau d'un fleuve souterrain[12].

La douleur permet de communier à la misère humaine tout en préservant une pureté sans laquelle la souffrance perd toute efficacité[13].

---

10 Voir Journal, p. 1045 et Bulletin, n° 45, p. 10-11.

11 Dialogues, p. 1591.

12 Vieux, p. 20.

13 Ibid., p. 103-4.

## Les enfants ou les saints[14]

### Le saint seul est libre[15]

La sainteté est la seule force capable de rivaliser avec les puissances de l'ennui puisque les saints sont des êtres complets, des hommes au plein sens du mot[16]. Ils engagent "totalement (leur) âme[17]" et jouissent d'une "éclatante liberté[18]" parce qu'ils sont capables d'assumer la joie comme la douleur, l'extase comme la tentation. Leur liberté naît

---

14 A mi-chemin entre les âmes simples, participant humblement et presque à leur insu à la rédemption, et les saints, victimes expiatrices par vocation et par choix, Bernanos réserve une place privilégiée aux militants de l'Eglise visible. Ceux-ci n'ont pas le rayonnement naturel des saints et doivent surmonter sans cesse leur propre violence. Bernanos nous les présente au moment où ils ont atteint le terme de leurs efforts et parviennent enfin à vivre pleinement le risque spirituel. Il s'agit de vieux prêtres réalistes et rustres, tel le curé de Torcy, ou trop raffinés au contraire, tel Menou-Segrais, mais toujours ancrés dans le réel. (Songeons aussi aux deux prieures des Dialogues.) Sans le secours de la grâce, ils auraient sans doute pris place parmi les médiocres ou les révoltés, mais ils ont su offrir à Dieu leurs déceptions ou leur angoisse. Bernanos avoue lui-même: "Si je n'étais pas chrétien, je serais évidemment un imbécile, bien que j'ignore de quelle variété d'imbécile" (Enfants, p. 195). Eux aussi participent au monde de l'ennui, en ce sens qu'ils sont tentés de se révolter ou de se résigner. Le refus qu'ils opposent à la tentation enrichit le thème de la révolte d'une dimension nouvelle.

15 "Journal de la guerre d'Espagne", novembre 1936, dans Bulletin, nº 28-29, p. 16.

16 Liberté?, p. 286.

17 Ibid., p. 282.

18 Dominique, p. 151.

de leur dénuement. En outre, ils ont compris que l'unique façon de remédier à l'universel ennui du péché est d'accepter sa propre insuffisance et de transformer la monotonie temporelle en durée intérieure. Aussi Bernanos oppose-t-il l'ennui à la sainteté, l'enfance à la vieillesse. Car la sainteté réalise la vie dans sa plénitude, "la vie dans son effusion et comme à l'état naissant, la vie même, ainsi qu'une source retrouvée[19]". Le saint s'abreuve à la source même de la joie, il participe à "l'effrayante simplicité de Dieu[20]", mais il n'en reste pas moins un signe de contradiction pour tous et pour lui-même. Mystérieusement prédestiné, il doit payer par une angoisse mortelle la paix qu'il apporte au monde[21].

Le saint devient la proie favorite de Satan[22], il connaît à un degré extrême les tentations les plus violentes de l'homme: solitude, désespoir et haine de soi[23]. Mais cette haine, cette aridité et cette banalité même, en apparence si semblables à celles du misérable ou du révolté, procèdent d'une autre source. C'est par excès d'amour que le saint connaît la tentation de la révolte ou de la démission. Aussi Dieu lui

---

19 Ibid., p. 152.

20 Journal, p. 1192.

21 Dominique, p. 158.

22 Soleil, p. 153-54.

23 Ibid., p. 222.

permettra-t-il d'atteindre le terme de sa route et de trouver dans la mort la paix que la vie lui avait refusée.

Donissan

> Hélas! tandis qu'il se prodiguait ainsi au-dehors, le dispensateur de la paix ne trouvait en lui-même que désordre, cohue, la galopade des images emportées, un sabbat plein de grimaces et de cris... Suivi d'un affreux silence. (...) C'est ainsi qu'il donnait à pleines mains cette paix dont il évait vide[24].

"Dieu m'a inspiré cette pensée qu'il me marquait ainsi ma vocation, que je devrais poursuivre Satan dans les âmes, et que j'y compromettrais infailliblement mon repos, mon honneur sacerdotal, et mon salut même": c'est en ces termes que Donissan se justifie auprès de son maître Menou-Segrais[25]. Mais il ignore que la rançon d'un tel privilège est de partager l'ennui des pécheurs qu'il aura délivrés. En voulant chasser Satan du monde, le jeune prêtre s'engage à laisser celui-ci s'emparer de sa propre âme. Trois "crises" jalonnent son calvaire spirituel, et chacune le tire de la monotonie pour le lancer hors du temps, dans une éternité ambivalente.

---

24 Ibid., p. 243.

25 Ibid., p. 224.

La première crise marque l'arrivée de Donissan sur la route aride et solitaire (symboliquement située une nuit de Noël). Un besoin urgent le pousse à rompre l'équivoque sur laquelle il croit avoir édifié sa vie. Trois fois, il insiste sur l'urgence de mettre fin au passé: "Il est temps", répète-t-il avec angoisse[26]. Mais le coup décisif n'est pas celui qu'il attendait: "Là où Dieu vous attend, lui dit son maître, il vous faudra monter, monter ou vous perdre[27]". Paradoxalement, cette révélation rejette le vicaire dans la solitude et rompt tous les liens qui entravaient sa pensée et son action. Il est partagé entre l'exigence absolue qui vient de lui être révélée et le sentiment de son indignité:

> La certitude de son impuissance à égaler un tel destin bloquait jusqu'à la prière sur ses lèvres. Cette volonté de Dieu sur sa pauvre âme l'accablait d'une fatigue surhumaine. Quelque chose de plus intense que la vie même était comme suspendue en lui[28].

Les souvenirs d'enfance affluent, accusant l'écart qui le sépare de cet absolu: "J'aurais pu... j'aurais dû... (...) Déjà je ne suis plus: j'aurais pu être[29]". Mais la joie

---

26 Ibid., p. 129.

27 Ibid., p. 134.

28 Ibid., p. 142.

29 Ibid., p. 143.

l'emporte, qui le propulse vers le but et qu'il éprouve comme la "dilatation d'une nouvelle vie[30]".

> (...) l'homme qui tout à l'heure se débattait sans espoir, sous un poids sans cesse accru, s'éveilla plus léger qu'un petit enfant, perdit la conscience même de vivre, dans un vide délicieux.
> (...)
> Dans un éclair, tout lui parut possible (...) Les bornes étaient franchies du monde où chaque pas en avant se paie d'un effort douloureux, et le but venait à lui avec la rapidité de la foudre[31].

Néanmoins, Donissan n'est pas fait pour la joie, et cette projection éclatante aux frontières de la mort se solde par une chute non moins fulgurante dans le vide du désespoir et de la haine de soi.

Une autre nuit, celle de novembre (double symbole de la mort), sera le cadre d'une nouvelle lutte avec Satan et d'une nouvelle projection hors du temps, non moins ambiguë que la première. Entre temps, le jeune vicaire a découvert sa vocation et s'est offert, un jeudi saint, "pour la première fois, dans les ténèbres et le silence, à l'homme pécheur, son maître, qui ne le lâchera plus vivant[32]". Cette seconde nuit, qu'inaugure la rencontre de Satan et que clôt la confrontation avec Mouchette, reproduit de façon exemplaire la crise précédente et laisse pressentir ce que sera la vie future du prêtre.

---

30 Ibid., p. 141.

31 Ibid., p. 145-46.

32 Ibid., p. 140.

Sa durée paraît morcelée, elle échappe à son emprise et à sa conscience. Donissan perd la notion du temps et de l'espace; il oscille entre l'exaltation et l'épuisement, entre la résignation et la peur, le désespoir et le défi. Le don de clairvoyance s'exerce d'abord contre lui-même, et la faculté de transcender le temps coïncide avec la tentation du désespoir.

> Et ce que découvrait le futur saint de Lumbres, à ce moment, c'était l'ensemble et le détail, ses pensées, avec leurs racines, leurs prolongements, l'infini réseau qui les relie entre elles (...) Cette vision, à la fois une et multiple, (...) était d'une perfection telle que le pauvre prêtre se reconnut, non seulement dans le présent, mais dans le passé, dans l'avenir, qu'il reconnut toute sa vie... Hé quoi! Seigneur, sommes-nous ainsi transparents à l'ennemi qui nous guette? Sommes-nous donnés si désarmés à sa haine pensive[33]?...

Le prêtre repousse la tentation satanique et par là échappe au vertige des ténèbres. Il pénètre dans la lumière de l'instant: "Un long temps s'écoula, à ce qu'il lui parut. Réellement, ce ne fut qu'un éclair[34]". Comme à l'issue de la première nuit[35], Donissan est brusquement replongé dans le réel:

> Bien plus vite encore qu'il n'eût pensé, elle (l'aventure de la nuit) perdait ses détails et ses contours, reculait dans le rêve. (...)

---

33 Ibid., p. 180.

34 Ibid., p. 188.

35 Ibid., p. 150.

> A ce moment, la vie quotidienne le reprit avec tant de force, et si brusquement, qu'une minute il ne resta rien, absolument rien dans son esprit d'un passé pourtant si proche. Ce brutal effacement fut surtout ressenti comme une douloureuse diminution de son être.
>
> "Ai-je donc rêvé?" se dit-il. (...)
>
> Ah! l'homme qui sent fuir, comme à travers un crible, sa volonté, son attention, puis sa conscience, tandis que son dedans ténébreux, comme la peau retournée d'un gant, paraît tout à coup au-dehors, souffre une agonie très amère, en un instant que nul balancier ne mesure[36].

La même ambiguïté caractérise sa rencontre avec Mouchette: une pitié surnaturelle lui permet de s'affranchir de sa propre nature et de confondre l'instant et l'éternité[37]. Néanmoins, la haine du pécheur transforme cet "effort presque divin" en rage surnaturelle; ainsi s'opère le glissement du temps surnaturel au temps satanique. Parce qu'il a défié l'abîme avec un coeur pur[38], Donissan épouse le désespoir du pécheur - "ce désespéré jette l'espérance à pleines mains", dit Bernanos de son héros[39] -, c'est-à-dire qu'il épouse la durée étale du pécheur au moment même où il perce une brèche dans cette durée: "EPARGNEZ-MOI, MA FILLE!" dit-il à Germaine[40]. Cette demande correspond à la pénétration du désespoir en lui:

---

36 Ibid., p. 191.

37 Ibid., p. 203.

38 Ibid., p. 155.

39 Vieux, p. 19.

40 Soleil, p. 202.

> L'inutilité de son grand effort, la vaine dispersion des grâces sublimes, (...) l'inexorable prévision lui serra le coeur[41].

> (...) la vision s'était effacée (...) Mais les ténèbres étaient retombées[42].

Puisqu'il s'est condamné lui-même aux ténèbres, Donissan éprouvera toute sa vie le sentiment de son impuissance et la tentation du mépris, jusqu'à cette nuit décisive où l'appel du néant atteindra son paroxysme:

> Ce soir, il ne se défendra plus: il n'a plus rien à défendre; il a tout donné; il est vide...[43]

> Qu'apprendrait-il de nouveau, ce vieux prêtre? Il a vécu mille vies, toutes pareilles. Il ne s'étonnera plus; il peut mourir[44].

> Il ne souffre presque plus, il est fixé pour toujours. Il ne désire rien; il est vaincu[45].

La tentation culmine dans la destruction du passé[46] et dans l'illusion d'une nouvelle naissance:

---

41 Ibid., loc. cit.

42 Ibid., p. 203.

43 Ibid., p. 234.

44 Ibid., p. 235.

45 Ibid., p. 236.

46 Ibid., p. 237: "Jusqu'à cette minute solennelle, sa vie a-t-elle un sens?"

> "Sauve-toi toi-même, c'est l'heure!..." disait aussi la voix jamais entendue, tonnante. "Finies la lutte vaine et la monotone victoire! Quarante ans de travail et de petit profit, quarante ans d'un débat fastidieux, quarante ans dans l'étable, à plat sur la bête humaine, au niveau de son coeur pourri, quarante ans gravis, surmontés!... Hâte-toi!... Voilà ton premier pas, ton unique pas hors du monde!..." (...) Le passé s'arrachait de lui, tombait en lambeaux. A travers la mouvante angoisse passait tout à coup, comme un éclair, l'éblouissement d'une joie terrible, un éclat de rire intérieur, à faire éclater toute armure...[47]

> Mais à cette heure une attente... une grande et merveilleuse attente l'éclaire au-dedans, finit de consumer l'homme intérieur. Il est déjà l'homme des temps nouveaux, un nouveau convive... Comme ce monde est déjà loin derrière lui! Loin derrière, son troupeau rétif! Il ne retrouve plus, il ne retrouvera plus jamais ce sentiment si vif de l'universel péché. Il n'est plus sensible qu'à l'énorme mystification du vice, à son grossier et puéril mensonge. Pauvre coeur humain, à peine ébauché! Pauvre cervelle aride! Peuple d'en bas, qui remue dans ta vase, inachevé!... Il ne lui appartient plus, il ne le connaît plus, il est prêt à le renier sans haine[48].

Donissan a atteint le sommet de son calvaire, le point où s'accomplit enfin le choix décisif. Parce qu'il a opté pour les ténèbres et qu'il a choisi de partager l'ennui du pécheur, il ne peut accomplir son destin qu'en optant à nouveau pour les ténèbres contre la fausse lumière de la connaissance et du mépris. Il doit résister à la tentation qui le rejetterait dans l'ennui irrémédiable. Il n'est plus libre de refuser

---

47 Ibid., p. 245.

48 Ibid., p. 246.

l'ennui des hommes. L'ultime expérience du saint rejoint ainsi celle du damné: "Ah! tout n'est qu'un rêve, et l'ombre d'un rêve! (lui souffle la voix de Satan). Tout n'était qu'un rêve, hors ta lente ascension vers le monde réel, ta naissance, ton élargissement[49]". Cet appel à une fausse naissance, Donissan l'éprouve dans la fixité; il paraît pétrifié, immobile comme une statue[50].

Le miracle raté qui précède de quelques heures la mort du saint de Lumbres n'est en somme que la transposition romanesque de la tentation du désespoir, il en est aussi la conclusion logique. Néanmoins, l'échec permet au prêtre de mesurer la profondeur de sa chute:

> Dans ce simple faux pas, quarante ans d'une volonté magnanime, à sa plus haute tension, se dépensent en une seconde, pour un dernier effort, surhumain, capable de fixer un moment la destinée[51].

De cette dernière épreuve, le saint de Lumbres sort encore une fois comme d'un rêve[52]. L'effort qu'il déploie pour en fixer "le détail sur le papier" et pour la reconstituer dans sa mémoire lui permet de s'en détacher tout à fait et de se libérer

---

49 Ibid., loc. cit.

50 Ibid., p. 247.

51 Ibid., p. 267.

52 Ibid., p. 270.

enfin de l'emprise de Satan sur son âme: "il y est comme étranger[53]". L'humilité de Donissan a eu raison de la ruse de l'Adversaire.

Le premier "saint" de Bernanos a choisi de se placer sous le signe des ténèbres agoniques, il a opté pour la solitude du Christ au Calvaire. Comme le Christ, il a pris à son compte le salut du pécheur. On ne peut donc assimiler l'aridité qu'il connaît à celle des saints du mal. Cénabre, Simone et Ouine atteignent, par delà le désespoir, à une paix muette et glacée - le repos de la mort - qu'ils communiquent à tout ce qu'ils touchent. Donissan ne connaît jamais la paix, mais il la prodigue à tous. La solitude du saint apporte la réponse à celle du pécheur, elle est aussi sa rançon.

Chevance et Chantal de Clergerie

L'abbé Chevance et sa protégée, la lumineuse Chantal de Clergerie, connaissent la même solitude et la même tristesse que Donissan, "la déception fondamentale qui doit tremper, un jour ou l'autre, un coeur à Dieu prédestiné", "ce vertige de tristesse" et "cette immense solitude"[54]. Comme lui, ils sont prisonniers du mal et meurent dans l'abandon. Et pourtant,

---

53 Ibid., p. 273.

54 Joie, p. 557.

quelque chose en eux refuse la tristesse ou plutôt leur tristesse n'est plus teintée de révolte ou de démesure. Mieux que Donissan, ils ont su se rendre malléables dans la main de Dieu[55].

Chevance a déjà atteint le point de réconciliation au delà du rêve: "J'ai mis trente ans à reconnaître que je n'avais rien, absolument rien. Ce qui pèse dans l'homme, c'est le rêve...[56]". Il n'a plus d'attache avec le temps, et la monotonie de sa vie quotidienne est vécue dans une conscience atemporelle. Il est donc entièrement libre, un réceptable pour la douleur d'autrui. Le seul désespoir qu'il connaisse est celui dont l'a chargé Cénabre: "Je suis votre ami, je suis votre dernier ami, suppliait le vieux prêtre. Quand vous m'aurez poussé au désespoir, vous y tomberez avec moi[57]".

Avec le personnage de Chantal de Clergerie, par contre, Bernanos a tenté de décrire la plénitude qu'il définit dans Saint Dominique:

> (...) chaque vie de saint est comme une nouvelle floraison, l'effusion dans un monde rendu, par l'hérédité du péché, esclave de ses morts, - d'une miraculeuse, d'une édénique ingénuité[58].

---

55 Ibid., p. 556.

56 Ibid., p. 615, souligné dans le texte.

57 Ibid., p. 520.

58 Dominique, p. 153-54.

Il ne s'agit plus, comme dans le cas de Donissan, de suivre la lutte épuisante et sans cesse recommencée d'une âme aux prises avec Satan. Au contraire, Chantal vit d'emblée dans cette simplicité édénique dont Cénabre dira: "Qui l'a vu(e) en face peut mourir[59]". Sa durée intime s'accorde au temps vécu: chaque instant conserve pour elle sa plénitude. Néanmoins, le moment où elle a épousé "pour l'éternité la mystérieuse humiliation" de la mort de Chevance[60] a introduit une fissure dans cet accord spontané. L'irruption subite et décisive des ténèbres dans la sérénité paisible de sa conscience inaugure la scission entre Chantal et le monde:

> "J'étais si naïve! Il ne faut pas être naïve!" répétait-elle tristement, sans pouvoir exprimer mieux une angoisse trop nouvelle. Et sans doute, à cette minute encore, sa peine était celle d'une enfant, bien que ce qui allait être révélé, à son insu, sous ce ciel torride, c'était la force de l'homme, sa cruauté, les ressources infinies de la ruse, et la férocité du mal[61].

Cette distanciation s'impose comme une étape nécessaire puisque le saint doit connaître le mal et y communier afin de le fondre dans l'expérience mystique:

---

59 Joie, p. 696.

60 Imp., p. 530.

61 Joie, p. 604.

> J'ai vu mourir un saint, dit Chantal à La Pérouse, (...) Alors, j'ai compris ce qu'était le péché... Le péché, nous sommes tous dedans, les uns pour en jouir, d'autres pour en souffrir, mais à la fin du compte, c'est le même pain que nous rompons au bord de la fontaine, en retenant notre salive, le même dégoût[62].

C'est donc la découverte de l'ennui des pécheurs et son acceptation volontaire qui transformera la plénitude temporelle de Chantal en plénitude atemporelle. Parce qu'elle-même ignore l'ennui et qu'elle assume celui des hommes plutôt que de le combattre, Chantal échappe au vertige des ténèbres et plonge d'un coup dans l'extase mystique.

Le curé d'Ambricourt

> On peut vivre très longtemps avec ça[63]

Au cours des quelques mois qui séparent son arrivée à Ambricourt de sa mort, le héros du Journal d'un curé de campagne traverse les trois étapes de la nuit mystique qui conduisent au dépouillement total et à une nouvelle aurore[64]. Son

---

62 Ibid., p. 671.

63 Journal, p. 1031.

64 Saint Jean de la Croix explique en quoi consistent ces trois nuits: "Ces trois parties de la nuit ne sont en somme qu'une nuit, qui a trois parties comme la nuit naturelle. La première, celle des sens, correspond à la première partie de la nuit naturelle, alors que nous finissons par

itinéraire spirituel, comme celui de Donissan, de Chevance ou de Chantal, se place sous le signe de la "très Sainte Agonie". Mais il n'éprouve pas son calvaire comme une lutte forcenée et ne tombe pas spontanément dans l'extase. Chez lui, l'expérience spirituelle est commandée par la prise de conscience de l'ennui et par sa transfiguration progressive. Jamais encore le lien entre l'ennui et la nuit mystique n'avait été aussi explicite. Chantal et Donissan, sensibles à "l'énorme ennui de l'universel péché", avaient offert leur vie pour le salut du pécheur. Mais chez le curé d'Ambricourt, l'ennui est appréhendé au jour le jour. Et c'est sur cette expérience primordiale, pressentie dans sa triple valeur, que s'ouvre le journal du jeune prêtre:

> Ma paroisse est dévorée par l'ennui (...) Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer (...) le monde est dévoré par l'ennui (...) l'ennui est la véritable condition de l'homme (...) la fermentation d'un christianisme décomposé[65].

L'ennui est tout à la fois physique, moral et spirituel; il est intérieur et extérieur: poussière et cancer. Le curé en

---

perdre de vue les choses qui nous entourent; la seconde, celle de la foi, correspond au milieu de la nuit, alors que tout est profondément obscur; et la troisième, qui est Dieu, correspond à l'aurore, qui est déjà proche de la lumière du jour" (La montée du Carmel, I, ch. II, dans Oeuvres spirituelles, Paris, Seuil, 1947, p. 32).

65 Journal, p. 1031-32.

subira le poids dans son isolement progressif face à ses paroissiens et dans l'expérience du silence surnaturel.

C'est d'abord au niveau de l'action que le héros éprouve son impuissance à combattre l'ennui qui recouvre et dévore sa paroisse. Il semble seul conscient de cette maladie, alors que tous les hommes s'agitent pour ne pas la sentir. La solitude l'éprouve de façon de plus en plus rigoureuse chaque jour. Tous se dérobent - paroissiens, confrères et supérieurs. Et le curé blâme sa propre maladresse à réaliser ses projets sociaux comme à communiquer sur le plan humain avec les êtres qui l'entourent. Néanmoins, cette solitude est tempérée par l'amitié du curé de Torcy, grâce à qui le jeune prêtre découvre le sens de sa souffrance. Son maître lui a appris qu'il faut souffrir par les âmes. Cette révélation inaugure la "nuit des sens" qu'il traverse avant d'aborder la nuit de l'âme. Il s'enlise alors dans un temps mort.

> Les jours passent, passent... Qu'ils sont vides! (...) Il me semble que ma vie, toutes les forces de ma vie vont se perdre dans le sable[66].
>
> L'impression m'est venue tout à coup d'un effondrement des rêves, des espérances, des ambitions de ma jeunesse[67].

---

66 Ibid., p. 1053.

67 Ibid., p. 1056.

Or la dispersion du passé coïncide avec la découverte de sa maladie, transposition biologique de son expérience intérieure. Comme si l'ennui-cancer corrompait jusqu'à ses rêves de jeunesse.

> Je suis sérieusement malade. J'en ai eu hier la certitude soudaine et comme l'illumination. Le temps où j'ignorais cette douleur tenace qui cède parfois en apparence, mais ne desserre jamais complètement sa prise, m'a paru tout à coup reculer, reculer dans un passé presque vertigineux, reculer jusqu'à l'enfance... Voilà juste six mois que j'ai ressenti les premières atteintes de ce mal, et je ne me souviens à peine de ces jours où je mangeais et buvais comme tout le monde. Mauvais signe[68].

Du moment que le passé cesse de nourrir le présent, le prêtre est projeté hors de sa durée propre, dans l'immobilité des ténèbres:

> Derrière moi, ce n'était plus la vie quotidienne, familière, à laquelle on vient d'échapper d'un élan, tout en gardant de soi-même la certitude d'y entrer dès qu'on le voudra. Derrière moi il n'y avait rien. Et devant moi un mur, un mur noir[69].

> Les heures qui m'ont paru si longues ne me laissent aucun souvenir précis - rien que le sentiment d'un coup parti on ne sait d'où, reçu en pleine poitrine, et dont une miséricordieuse torpeur ne me permet pas encore de mesurer la gravité.
> On ne prie jamais seul[70].

---

68 Ibid., p. 1090.

69 Ibid., p. 1111.

70 Ibid., p. 1112. Voir aussi p. 1113: "Je suis moi-même nuit".

A partir de ce moment, il accède à une nouvelle durée: le silence intérieur débouche sur la nuit de l'âme. Le suicide du docteur Delbende sanctionne l'impuissance du prêtre à soulager la solitude d'autrui et marque symboliquement la mort de cette part de lui-même qui s'opposait à l'injustice par le défi ou la révolte. Après cette dernière déception humaine, le curé connaît le détachement: ses échecs quotidiens ne le touchent plus.

> J'écoutais d'ailleurs ses propos avec l'impression bizarre qu'ils s'adressaient à un autre que moi - cet homme que j'étais, que je ne suis plus. Ils venaient trop tard[71].

Il est entré dans une "solitude inhumaine" que le drame du château élèvera au plan surnaturel.

> La cruauté de l'épreuve, sa brusquerie foudroyante, inexplicable, ont bien pu bouleverser ma raison, mes nerfs, tarir subitement en moi - pour toujours, qui sait? - l'esprit de prière, me remplir à déborder d'une résignation ténébreuse, plus effrayante que les grands sursauts du désespoir, ses chutes immenses, ma foi reste intacte, je le sens. Où elle est, je ne puis l'atteindre[72].
>
> (La brusquerie, le caractère foudroyant de mon malheur. L'esprit de prière m'a quitté sans déchirement, de lui-même, comme un fruit tombe...)
> L'épouvante n'est venue qu'après[73].

---

71 Ibid., p. 1124.

72 Ibid., p. 1126.

73 Ibid., p. 1130.

Sollicité de l'extérieur par un drame dans lequel il est forcé d'entrer, le curé prend à son compte la révolte de Chantal. Il rétablit ainsi le contact avec son passé puisque la jeune fille est le miroir de sa propre enfance et de sa propre révolte. Il lui faut pourtant franchir un pas de plus et assumer pleinement son rôle d'enfant, ce qu'il accomplira en délivrant la comtesse du souvenir d'un enfant mort. Alors seulement le silence de l'âme retrouve son véritable sens: "c'est alors (...) que l'esprit de prière rentra en moi[74]".

Dorénavant le curé se sentira de plus en plus étranger à lui-même. Mais il ne risque plus de sombrer dans la fixité des ténèbres, il a franchi la dernière étape qui le séparait de la réconciliation:

> La réflexion m'est devenue si pénible, ma mémoire est si mauvaise - je parle de la mémoire des faits récents, car l'autre! - mon imagination si lente, que je dois me tuer de travail pour m'arracher à on ne sait quelle rêverie vague, informe, dont la prière, hélas! ne me délivre pas toujours. Dès que je m'arrête, je me sens sombrer dans un demi-sommeil qui trouble toutes les perspectives du souvenir, fait de chacune de mes journées un paysage de brumes, sans repères, sans routes. A condition de le tenir scrupuleusement, matin et soir, mon journal jalonne ces solitudes[75].

Les preuves de l'hostilité de ses paroissiens et de l'incompréhension de ses supérieurs se multiplient sans parvenir à

---

74 Ibid., p. 1161.

75 Ibid., p. 1171.

l'affecter. Le curé se situe désormais sous le signe de la Sainte Agonie[76], et la découverte de sa vocation - corroborée par sa chute dans les ténèbres et la boue et par la vision qui la couronne - met un terme à son oscillation entre le vide du désespoir et la plénitude de la prière. La durée intime se nourrit maintenant d'une attente légère et lumineuse qu'inaugure la découverte fulgurante de sa jeunesse:

> J'ai connu cette pauvre petite minute de gloire[77].
>
> Quel jour va se lever en moi? (...)
> Je déborde de confiance et de paix[78].

La mort scelle la réconciliation de la lumière et des ténèbres dans l'acceptation de soi: "je suis réconcilié avec moi-même, avec cette pauvre dépouille[79]". Elle marque aussi la victoire de l'enfance éternelle sur le cancer (ennui) qui menaçait de le dissoudre: "Il n'y avait pas de vieillard en moi[80]". "Tout est grâce[81]".

---

76 Ibid., p. 1187.

77 Ibid., p. 1212.

78 Ibid., p. 1223.

79 Ibid., p. 1258.

80 Ibid., p. 1254.

81 Ibid., p. 1259.

"Tout est grâce": telle est, me semble-t-il, la réponse de Bernanos au démon de son coeur. Le mystère l'emporte sur l'ennui, et la vision christique transforme le chaos en harmonie. A la question pernicieuse - "à quoi bon?" - Bernanos répond: "qu'importe!" Il suffit d'aimer, dans les ténèbres comme dans la lumière, avec la confiance téméraire et obstinée des enfants de Dieu.

# CONCLUSION

# CONCLUSION

Le démon de son coeur, Bernanos l'a projeté dans son oeuvre: la création littéraire lui a permis d'en objectiver les multiples visages. Partout transparaît la hantise de l'ennui, cet "à quoi bon?" qui stérilise les vies les plus humbles comme les aspirations les plus violentes et qui décolore l'univers. Et pourtant, à mesure qu'il l'exorcise pour lui-même et pour son lecteur, le romancier en décompose les mécanismes les plus subtils. Poser le problème de l'ennui dans sa dimension essentielle - ontologique, c'est-à-dire spirituelle -, c'est d'abord s'interroger sur le destin de l'individu mais n'est-ce pas aussi, nécessairement, impliquer l'humanité tout entière? Bernanos l'a senti d'emblée, lui dont l'angoisse ne savait se satisfaire d'une vision partielle ou morcelée du réel.

En explorant le thème de l'ennui chez un écrivain visionnaire, je m'engageais fatalement dans la voie sans issue où les mots, à l'extrême, doivent accuser leur impuissance. Car l'ennui - ou l'angoisse - est la "véritable condition de l'homme[1]" depuis que celui-ci a perdu "le secret de ces routes mystérieuses par lesquelles on rentre en soi[2]". Il faut tra-

---

1 Journal, p. 1032.

2 Mouchette, p. 1282.

verser les couches superficielles de la matière et de l'esprit pour atteindre le centre ténébreux qui recèle le secret oublié. Comment suivre à la trace un écrivain qui cherche à traduire par l'image les méandres de sa propre démarche intérieure? Car l'oeuvre romanesque de Bernanos n'est rien d'autre, en définitive, que la transcription d'une quête personnelle, et l'instrument même de cette quête. Un miroir et un exorcisme. L'oeuvre dite polémique est une autre facette de la même recherche et de la même interrogation: le monde contemporain y joue le rôle tenu dans les romans par l'univers imaginaire. Et si la totalité de l'oeuvre se découvre aujourd'hui dans sa véritable dimension, visionnaire et prophétique, c'est que Bernanos est un homme entier. Il a su percer les manifestations tangibles du réel et toucher un au-delà du réel qui est la réalité même. Il n'a pas craint de se regarder en face dans le miroir de la société comme dans celui de ses démons intérieurs. Une fidélité intransigeante à ce qu'il appelle ses rêves d'enfant lui a permis de cerner jusque dans ses repaires les mieux défendus et les mieux camouflés le germe de mort, ce cancer, qui s'insinue en chacun. Ennui, à quoi bon, mépris, dégoût, haine de soi, désespoir: autant de termes pour désigner une réalité unique et protéiforme.

Mais Bernanos ne cède jamais à la complaisance dans l'analyse ou la description de l'ennui. C'est sans doute pourquoi on l'a longtemps classé à part: sa foi le rendait

anachronique puisque, assurément, elle eût dû le préserver de l'angoisse et colorer a priori sa vision du monde. Mais la foi de Bernanos ne se laisse pas si facilement encadrer. Loin de lui assurer la certitude tranquille de celui qui possède la vérité, elle aggrave l'angoisse d'une exigence surnaturelle. Elle aiguise aussi son regard. Elle lui a permis de plonger jusqu'à la racine du mal et d'en découvrir la source pure. Libéré par l'intuition des limites que les sens et la raison imposent à notre appréhension de la réalité, Bernanos a perçu l'unité première qui régit le cosmos et dont les lois nous échappent. Dieu se manifeste par son absence et c'est dans ce creux - l'ennui - qu'il faut Le chercher. C'est pourquoi le monde de la grâce paraît tout aussi menacé que celui du mal. La quête du Graal est la même pour tous, et chacun doit refaire à son tour, pour lui-même et selon une démarche personnelle, l'itinéraire qui mène de l'enfance à la mort. La route est longue, aride et solitaire, et chacun n'étreint que sa propre vérité, ou son propre mensonge. La nuit mystique et la nuit satanique se rejoignent et toutes deux ne sont en définitive que le double reflet (contradictoire il est vrai) des ténèbres de l'inconscience.

Telle est la conclusion où Bernanos nous entraîne à notre insu et dont il n'a lui-même découvert que graduellement la vérité éblouissante. Si l'on peut déceler une évolution dans son oeuvre - que dénotent sur le plan littéraire l'assou-

plissement de la technique, l'élargissement de l'univers et le passage du rêve au mythe -, c'est bien celle qui, de la tentation de la révolte ou du désespoir, le ramène à l'intuition fulgurante de son enfance: l'identité entre la mort, l'ennui et le silence de Dieu. Le "tout est grâce" du curé d'Ambricourt, le suicide ambigu de Mouchette et la mort énigmatique de M. Ouine se recoupent et se complètent. Le dernier mot du romancier est une interrogation silencieuse, son regard scrute "l'angoisse du mystère[3]". Et son silence des dernières années n'est pas l'aveu d'une défaite ni une démission. L'exorcisme par l'imaginaire avait atteint son terme. Bernanos voulait que sa vie fût fidèle à son oeuvre, il fallait donc que son interrogation sur lui-même et sur le monde contemporain se poursuive jusqu'à ce qu'il pût reprendre à son compte les dernières paroles de son personnage préféré: "tout est grâce" - tant il est vrai que la création le précédait sur la voie du mystère. Ainsi fallut-il encore des années de souffrance et de combat avant que Bernanos, à la veille de sa mort, puisse s'exprimer à nouveau dans une oeuvre de fiction. Il avait alors compris que la peur, source de l'ennui comme de l'angoisse, peut être surnaturalisée. C'est ce dernier message que l'écrivain nous livre dans les Dialogues des Carmélites, oeuvre unique tant par sa forme - une série de confrontations

---

3 Je reprends ici le titre si expressif de l'ouvrage de William Bush consacré à Monsieur Ouine.

essentielles, dépouillées de l'appareil imaginaire propre au roman - que par son univers à la limite entre deux mondes, à la fois dans le temps et hors du temps. Et cette oeuvre, apparemment anachronique, scelle la réconciliation de Bernanos avec lui-même et avec son époque. L'homme est parvenu à surmonter, en la transcendant, la dualité qui le partageait entre le rêve et la réalité, entre le temps et l'éternité.

# BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvre de Bernanos
2. Entretiens avec Bernanos
3. Etudes en français et en anglais sur Bernanos
4. L'ennui: oeuvres littéraires, ouvrages et articles
5. Ouvrages connexes: spiritualité, mal, symbolisme

# BIBLIOGRAPHIE

Je n'ai pas jugé nécessaire de présenter ici une bibliographie exhaustive de Bernanos; un tel travail, actuellement en préparation, doit paraître sous peu aux éditions des Lettres Modernes dans la collection "Calepins de bibliographie". En attendant, on trouvera dans le Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos et dans les Etudes bernanosiennes de précieux renseignements bibliographiques. Je ne retiens dans la présente bibliographie que les textes de Bernanos ou de ses commentateurs qui présentent un intérêt particulier dans l'optique de mon sujet.

## 1. Oeuvre de Bernanos.

Je signale la date de publication première et l'édition courante des ouvrages parus en volume et j'énumère les principaux inédits.

### A- Oeuvre de fiction

Oeuvres romanesques suivies de Dialogues des Carmélites, avec en appendice les lettres à l'abbé Lagrange et les premiers essais romanesques. Préface de G. Picon, texte et variantes établis par A. Béguin, notes et bibliographie par M. Estève. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, liv-1898 p.

Madame Dargent, dans la Revue Hebdomadaire, 1922.
Paris, Plon, 1955 (dans Dialogue d'ombres).

Sous le soleil de Satan, Paris, Plon, 1926, 285 p.

L'Imposture, Paris, Plon, 1927, 318 p.

Une Nuit, dans la Revue Hebdomadaire, 1928.
Paris, Plon, 1955 (dans Dialogue d'ombres).

Dialogue d'ombres, Paris, la Cité des Livres, 1928 (à la suite de Une Nuit).
Paris, Plon, 1955, 183 p. Recueil comprenant, outre les nouvelles citées ci-dessus, quatre nouvelles de 1913: Virginie, La Muette, La Tombe refermée, La Mort avantageuse du chevalier de Lorges.

La Joie, dans la Revue Universelle, 1928.
Paris, Plon, 1929, 317 p.
Paris, Club du Meilleur Livre, 1954. Texte d'après le manuscrit, avec variantes établies par A. Béguin.

Un Crime, Paris, Plon, 1935, 244 p.

Journal d'un curé de campagne, dans la Revue Hebdomadaire, 1935-36.
Paris, Plon, 1936, 366 p.

Nouvelle histoire de Mouchette, Paris, Plon, 1937, 223 p.

Monsieur Ouine, Rio de Janeiro, Atlantica, 1942, 314 p.
Paris, Plon, 1946, 246 p.
Paris, Club des Libraires de France, 1955, 345 p.
Texte d'après le manuscrit avec variantes établies par A. Béguin. Complété par: Monsieur Ouine, notes et variantes, supplément à l'édition du Club des Libraires de France, 1955 (tiré à 350 exemplaires).

Un Mauvais rêve, Paris, Plon, 1950, 253 p.
Paris, Plon, 1950, 357 p. Texte suivi de notes et de variantes établies par A. Béguin et de 27 lettres de Bernanos.

Dialogues des Carmélites, Paris, Le Seuil - Neuchâtel, A la Baconnière, collection "Les Cahiers du Rhône", 1949, 203 p.

B- Essais et écrits de combat

Saint Dominique, dans la Revue Universelle, 1926.
Paris, Gallimard, 1939, 42 p.
Dans La vie et les oeuvres de quelques grands saints, t. I, Librairie de France, s.d., p. 151-167.

Jeanne relapse et sainte, dans la Revue Hebdomadaire, 1929.
Paris, Plon, 1934, 68 p.

La Grande peur des bien-pensants, Paris, Grasset, 1931, 458 p.

Les Grands cimetières sous la lune, Paris, Plon, 1938, 361 p.

Scandale de la vérité, Paris, Gallimard, 1939, 79 p.

Nous autres Français, Paris, Gallimard, 1939, 290 p.

Ecrits de combat, Beyrouth, imprimerie du journal La Syrie, 1942, 1943, 1944, 3 vols.

Lettre aux Anglais, Rio de Janeiro, Atlantica, 1942.
Paris, Gallimard, 1946, 209 p.

Le Chemin de la Croix-des-Ames, Rio de Janeiro, 1942-45, 4 vols.
Paris, Gallimard, 1948, xi-511 p.

La France contre les robots, Rio de Janeiro, Atlantica, 1944.
Paris, Laffont, 1947, 222 p.
Paris, Club Français du Livre, 1955. Texte d'après le manuscrit, avec notes et variantes établies par A. Béguin, suivi d'autres écrits du Brésil.

Les Enfants humiliés, Paris, Gallimard, 1949, 266 p.

La Liberté pour quoi faire?, Paris, Gallimard, 1953, 320 p. Recueil de conférences prononcées en 1946 et 1947.

Le Crépuscule des vieux, Paris, Gallimard, 1956, 367 p. Recueil de conférences, d'articles et d'inédits écrits entre 1909 et 1939.

Français, si vous saviez..., Paris, Gallimard, 1961, 378 p. Recueil d'articles écrits entre 1945 et 1948.

Le Lendemain, c'est vous!, Paris, Plon, 1969, 253 p. Recueil de textes écrits entre 1940 et 1947.

C- Préfaces et inédits

Préface à Raymond Bruckberger, o.p., Si grande peine..., Paris, Gallimard, 1945.

Dans l'amitié de Léon Bloy, dans Luc Estang, Présence de Bernanos, Paris, Plon, collection "Présences", 1947, p. v-xxix. Reproduit dans Le Lendemain, c'est vous!

Lettre-préface à Paul Fronville, Hors de l'intelligence, pas de salut, Paris, R. Lacoste, 1949.

"Frère Martin", essai sur Luther, présenté par A. Béguin, dans Esprit, n° 183, octobre 1951, p. 433-445.

"Dédicace aux sépulcres", dans Esprit, n° 193/194, août-septembre 1952, p. 280-281.

"La conversation avec le psychiatre", chapitre inédit de La Joie, présenté par A. Béguin, dans Esprit, n° 197, décembre 1952, p. 945-963.

"La poésie, écho de la plainte humaine répercutée par les cieux", textes inédits présentés par A. Béguin, dans L'Actualité religieuse dans le monde, janvier 1954.

Lettre-préface à Vincent Monteiro, Mon onde était trop courte pour toi, Paris, Seghers, 1956.

Textes de la dix-neuvième année (1907), dans le Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 26 et n° 27.

Journal de la guerre d'Espagne, dans le Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 28/29.

Variantes de Un Crime, dans le Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 49.

"Si vous cessiez de vous haïr...", version inédite du chapitre XVI de Monsieur Ouine, présentée par Mgr Daniel Pezeril, dans Esprit, nouvelle série, juillet-août 1966, p. 3-10.

"De Gaulle et Bernanos", inédits réunis par Jean-Loup Bernanos, dans L'Express, 7-13 décembre 1970.

"Un monde qui va vite...", texte écrit en 1948 à l'intention d'un groupe de malades, dans Le Monde, 4 juin 1971.

D- Correspondance

Correspondance inédite, t. I: 1904-1934. Combat pour la vérité, correspondance recueillie par A. Béguin, choisie et présentée par Jean Murray, o.p., Paris, Plon, 1971, 567 p.

Lettres à Alceu Amoroso Lima, dans Esprit, n° 170, août 1950, p. 187-209.

Vingt-sept lettres à Maurice Bourdel et Pierre Belperron (1934-1935), dans Un Mauvais rêve, édition critique d'A. Béguin, Paris, Plon, 1950.

Deux lettres inédites à Jean Delbende, dans La Croix, 24-25 mai 1953.

Lettres à Jorge de Lima (1939-1946), dans Le Figaro Littéraire, 15 août 1953.

Lettres à Madame de Noailles, dans La Table Ronde, n° 75, mars 1954, p. 182-184.

Quatre lettres à Robert Vallery-Radot, présentées par A. Béguin, dans L'Esprit des Lettres, Oullins, n° 1, janvier 1955, p. 23-31.

Lettres inédites, dans L'Esprit des Lettres, Oullins, n° 3, mai-juin 1955, p. 19-28.

Lettres à Raymonde Laborde et à Cecil Michealis, dans Guy Gaucher, Le Thème de la mort dans les romans de Bernanos, Paris, Lettres Modernes, 1955.

Cinq lettres inédites à Marcel Lobet (1927-1929), dans la Revue Générale Belge, avril 1957.

Lettre à Jorge de Lima (janvier 1942), dans Cahiers de l'Herne, n° 2, janvier 1962.

Lettres à Robert Vallery-Radot (1923-1937), dans le Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 51/52, n° 53/54, n° 55/56 et n° 57/58.

Lettres à Madame Charles Du Bos (sans date), dans Cahiers Charles Du Bos, n° 9, novembre 1964, p. 55.

Cinq lettres inédites, dans Le Figaro Littéraire, 6-12 avril 1970.

On trouvera de nombreux inédits (textes et correspondance) dans:

Béguin, A., Bernanos par lui-même, Paris, Le Seuil, collection "Les Ecrivains de toujours", 1954, 192 p.

Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, 60 numéros parus de 1949 à 1969.

Cahiers de l'Herne, n° 2, janvier 1962.

Etudes bernanosiennes, collection de La Revue des Lettres Modernes, un numéro par année depuis 1960.

Georges Bernanos, essais et témoignages (sous la direction d'A. Béguin), Paris, Le Seuil, collection "Les Cahiers du Rhône", 1949, 381 p.

## 2. Entretiens avec Bernanos.

Briarès, I., "Chez Bernanos", dans L'Avenir, 10 janvier 1928.

Chastain, A., "Déclarations de Georges Bernanos", dans Comoedia, 17 octobre 1935.

Ganne, G., "Bernanos m'a dit...", dans Nouvelles Littéraires, 24 avril 1952.

Humbourg, P., "Une heure avec Georges Bernanos", dans Vendémiaire, 9 septembre 1936.

Lang, A., "L'homme qui a vu le diable", dans Les Annales, 1 janvier 1930.

Lavergne, E., "Bernanos le Tunisien", dans la Gazette des Lettres, 1 octobre 1947.

Lefèvre, F., "Une heure avec...", dans Nouvelles Littéraires, 17 avril 1926.

Melchior-Bonnet, C., "Avec Georges Bernanos", dans Le petit Marseillais, 17 juin 1931.

Miomandre, Fr. de, "Georges Bernanos au café", dans L'Intransigeant, 26 avril 1936.

Noth, E.E., "Entretien avec Bernanos", dans Temps Présent, 24 juin 1938.

Rousseaux, A., "Misère et grandeur de Mouchette. Visite à Monsieur Georges Bernanos", dans Candide, 17 juin 1937.

## 3. Etudes en français et en anglais sur Bernanos.

### A- Ouvrages entièrement consacrés à Bernanos

Aaraas, Hans, A propos du Journal d'un curé de campagne. Essai sur l'écrivain et le prêtre dans l'oeuvre romanesque de Bernanos, Paris, Lettres Modernes, collection "Archives des Lettres Modernes", n° 70, 1966, 32 p.

Aubry, André, s.j., La Vision tragique de Georges Bernanos dans La Joie, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1964, ii-193 p. (dactylographiée).

Balthasar, Hans Urs Von, Le Chrétien Bernanos, Paris, Le Seuil, 1956, 573 p. (traduit de l'allemand par M. de Gandillac).

Béguin, Albert, Georges Bernanos, essais et témoignages, Paris, Le Seuil, collection "Les Cahiers du Rhône", 1949, 381 p. (Recueil de témoignages, d'études et d'inédits.)

--------, Bernanos par lui-même, Paris, Le Seuil, collection "Les Ecrivains de toujours", 1954, 192 p.

Blumenthal, Gerda, The Poetic Imagination of Georges Bernanos, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965, xxi-154 p.

Boly, Joseph, o.s.c., Dialogues des Carmélites. Etude et analyse, Paris, éditions de l'Ecole, 1960, 134 p.

Bridel, Yves, L'Esprit d'enfance dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos, Paris, Lettres Modernes, collection "Thèmes et Mythes", n° 10, 1966, 272 p.

Burkhard, Willy, La Genèse de l'idée du mal dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos, Zurich, Juris & Verlag, 1967, 322 p.

Bush, William, Souffrance et expiation dans la pensée de Bernanos, Paris, Lettres Modernes, collection "Thèmes et Mythes", n° 8, 1962, 210 p.

--------, L'Angoisse du mystère, essai sur Bernanos et Monsieur Ouine, Paris, Lettres Modernes, collection "Situation", n° 11, 1966, 214 p.

--------, Georges Bernanos, New York, Twayne Publishers Inc., 1969, 171 p.

Chaigne, Louis, Georges Bernanos, Paris-Bruxelles, Editions Universitaires, 1954, 128 p.

Conley, John J., The Quest of Sanctity in the Works of G. Bernanos, thèse de doctorat, Université Harvard, 1952-53, iii-255 p. (dactylographiée).

Debluë, Henri, Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, Neuchâtel, A la Baconnière, 1965, 294 p.

Durand, Lucile, Introduction à "La vie de Jésus" de Bernanos, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1952, iv-86 p. (dactylographiée).

Edwarda, Sr M., Le Prêtre dans les romans de Bernanos, thèse de maîtrise, Université Laval, 1953, viii-96 p. (dactylographiée).

Estang, Luc, Présence de Bernanos, précédé de "Dans l'amitié de Léon Bloy" par G. Bernanos, Paris, Plon, collection "Présences", 1947, xxix-319 p.

Estève, Michel, Le Sens de l'amour dans les romans de Bernanos, Paris, Lettres Modernes, collection "Thèmes et Mythes", nº 7, 1959, 130 p.

--------, Bernanos, Paris, Gallimard, collection "La Bibliothèque idéale", 1965, 285 p.

Fabrègues, Jean de, Bernanos tel qu'il était, Paris-Tours, Mame, 1963, 284 p.

Félicia-Marie, Sr Sainte, Les Thèmes de l'hypocrisie et du mensonge dans l'oeuvre romanesque de G. Bernanos, thèse de maîtrise, Université Laval, 1964, vii-93 p. (dactylographiée).

Fitch, Brian T., Dimensions et structures chez Bernanos. Essai de méthode critique, Paris, Lettres Modernes, collection "Situation", nº 18, 1969, 250 p.

Fitting, Peter, Georges Bernanos and the Problem of the Novel, thèse de doctorat, Université Harvard, 1969, 261 p. (dactylographiée).

Fragnière, Marie-Agnès, Bernanos fidèle à l'enfant, Fribourg, Editions Universitaires, 1963, 155 p.

Gaucher, Guy, Le Thème de la mort dans les romans de Bernanos, avec des inédits présentés par A. Béguin, Paris, Lettres Modernes, collection "Thèmes et Mythes", nº 2, 1955. Edition revue en 1967, 140 p.

--------, Georges Bernanos ou l'invincible espérance, Paris, Plon, collection "La Recherche de l'absolu", 1962, 179 p.

Gillespie, Jessie Lynn, Le Tragique dans l'oeuvre de Georges Bernanos, Genève, Droz (Paris, Minard), 1960, 171 p.

Grégor, Paul, La Conscience du temps chez Georges Bernanos, Zurich, Juris Druck-Verlag, 1966, 130 p.

Halda, Bernard, Bernanos: le scandale de croire, Paris, éditions du Centurion, collection "Humanisme et religion", nº 7, 1965, 175 p.

Hebblethwaite, Peter, s.j., Bernanos, an Introduction, London, Bowes & Bowes, 1965, 124 p.

Huot, Cécile, Dialogues des Carmélites, thèse de doctorat, Université Laval, 1967 (dactylographiée).

Jamet, Henri, Un autre Bernanos, Lyon, Emmanuel Vitte, collection "Singuliers et mal connus", 1959, 115 p.

Jurt, Joseph, Les Attitudes politiques de Georges Bernanos jusqu'en 1931, Fribourg, Editions Universitaires, collection "Seges", 1968, 360 p.

Keane, Susan Mary, Images and Themes in the Novels of Georges Bernanos: an Index with Commentary, thèse de doctorat, Université Harvard, 1967, cxxxiv-423 p. (dactylographiée).

Kelly, Frère Daniel Berniau, Le Mystère de la charité dans les romans de Georges Bernanos, thèse de doctorat d'Université, Université Laval, xix-326 p. (dactylographiée).

Lefèvre, Frédéric, Georges Bernanos, Paris, La Tour d'Ivoire, 1926, xxx-102 p.

Legris, Renée, La Solitude tragique de l'adolescente dans l'oeuvre de Bernanos, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1964, vii-130 p. (dactylographiée).

Luttge, John E., Aspects of Narration and Structure in the Novels of Georges Bernanos, thèse de doctorat, Université de Californie, Los Angeles, 1966, viii-274 p. (dactylographiée).

Marie-Céleste, Sr, Le Sens de l'agonie dans l'oeuvre de Georges Bernanos, Paris, Lethielleux, 1962, 190 p.

--------, Bernanos et son optique de la vie chrétienne, Paris, Nizet, 1967, 162 p.

Maubrey, Pierre, L'Expression de la passion intérieure dans le style de Bernanos romancier, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1959, xvii-172 p.

Milner, Max, Georges Bernanos, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, 395 p.

Moch, Léa, La Sainteté dans les romans de Georges Bernanos, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 129 p.

Molnar, Thomas, Bernanos, his Political Thought and Prophecy, New York, Sheed and Ward, 1960, xxi-202 p.

Moore, Kathleen Black, Bernanos and the Dream, thèse de doctorat, Université de Pittsburg, 1965 (dactylographiée).

Murray, Sr Meredith, La Genèse de Dialogues des Carmélites, Paris, Le Seuil, collection "Pierres Vives", 1963, 176 p.

Nettelbeck, Colin W., Les Personnages de Bernanos romancier, Paris, Lettres Modernes, collection "Situation", nº 25, 1971, 224 p.

Picon, Gaëtan, Georges Bernanos, Paris, éditions Robert Marin, 1948, 225 p.

Pons, Roger, Bernanos, Montreuil, éditions Parabole, collection "Recherche de l'Homme", 1967, 140 p.

Raymond Marie, Sr, Bernanos et l'esprit d'enfance, thèse de doctorat, Université Laval, 1959, xxxi-350 p. (dactylographiée).

Rinfret, Sr Edith, La Communion des saints chez Bernanos, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1963, iii-138 p. (dactylographiée).

Robidoux, Paul, A l'ombre de Bernanos... : Mouchette, thèse de maîtrise, Université de Montréal, iii-141 p. (dactylographiée).

Scheidegger, Jean, Georges Bernanos romancier, Neuchâtel-Paris, éditions Victor Attinger, 1956, 166 p.

Sion, Sr M. Odilia de, La Pauvreté dans l'oeuvre de Bernanos, thèse de maîtrise, Université Laval, 1954, xix-90 p. (dactylographiée).

Tucker, John, Bernanos romancier, thèse de doctorat d'Université, Paris, 1953, 395-xxii p. (dactylographiée).

Whitehouse, John C., Le Réalisme dans les romans de Bernanos, Paris, Lettres Modernes, collection "Archives des Lettres Modernes", nº 105, 1969, 40 p.

Wilson, Sr Pauline, Silence et dialogue dans les romans de Bernanos, mémoire de D.E.S., Université Laval, 1963, x-140 p. (dactylographié).

--------, Temps et éternité dans les romans de Bernanos, thèse de doctorat, Université Laval, 1966, xviii-351 p. (dactylographiée).

Yücel, Tahsin, L'Imaginaire de Bernanos, thèse de doctorat, Faculté des Lettres d'Istamboul, 196?, xix-188 p. Publiée aux Lettres Modernes, 1971, 128 p. (petit nombre d'exemplaires).

B- Articles et chapitres de livres

Je regroupe d'abord les périodiques et les numéros de revues ou d'hebdomadaires consacrés à Bernanos.

Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, 60 numéros publiés de 1949 à 1969. On y trouve des lettres, des textes inédits, des documents et des indications bibliographiques.

Cahiers de l'Herne, n° 2, janvier 1962, numéro entièrement consacré à Bernanos. On y trouve des études, des témoignages et des inédits.

Courrier Georges Bernanos, n° 1, décembre 1969.
N° 2, 3, 4, février 1971. Numéro spécial. Actes du Colloque Bernanos tenu à London (Canada) les 5, 6 et 7 janvier 1969.

Etudes bernanosiennes, collection de La Revue des Lettres Modernes, douze numéros parus depuis 1960:
1, automne 1960.
2, hiver 1961/62: "Autour du Journal d'un curé de campagne".
3/4, été 1963: "Témoin de l'homme - témoin de Dieu".
5, 1964: "Autour de Monsieur Ouine".
6, 1965: "Confrontation Malraux, Sartre, Greene, Dostoïevski, Céline, Péguy".
7, 1966: "Bernanos et la critique: 1946-1966. Résultats et perspectives".
8, 1967: "Interférences Julien Green - Paul Claudel".
9, 1968: "Nouvelle histoire de Mouchette de Bernanos à Bresson".
10, 1969: "Autour de Monsieur Ouine 2".

11, 1970: "Un Mauvais rêve".
12, 1971: "Sources et dimensions de Sous le soleil de Satan".

Le Figaro Littéraire, 6-12 avril 1970: "Bernanos, pourquoi cette nouvelle vogue?"

Livres de France, 13ième année, n° 1, janvier 1962.

Magazine Littéraire, janvier 1970: "Un homme libre: Bernanos".

Le Monde, 4 juin 1971: "Bernanos anachronique et contemporain".

La N E F, janvier 1949: "Georges Bernanos".

Réaction, mai 1931: "Georges Bernanos".

Recherches et débats, supplément lettres et arts, Centre Catholique des Intellectuels français, Paris, 1951: "Hommage à Georges Bernanos".

Renaissance, Einsiedeln, 1952-53, n° 3.

Symphonie, Alger et Paris, février 1953, n° 4.

Aaraas, Hans, "Les deux paroisses" (sur M. Ouine), dans Etudes bernanosiennes, n° 5, p. 69-92.

Alberès, René-Marill, "Bernanos ou l'homme déchiré", dans La Révolte des écrivains d'aujourd'hui, Paris, Corrêa, 1949, p. 85-121.

Autrand, Michel, "Le cadre de la fiction romanesque" (dans M. Ouine), dans Etudes bernanosiennes, n° 5, p. 47-67.

Beaumont, Ernest, "Bernanos", dans The Novelist as Philosopher, (John Cruickskank ed.), London, Oxford University Press, 1962, p. 29-54.

--------, "Le sens christique de l'oeuvre romanesque de Bernanos", dans Etudes bernanosiennes, n° 3/4, p. 85-106.

--------, "The Supernatural in Dostoyevsky and Bernanos: a reply to Professor Sonnenfeld", dans French Studies, vol. XXIII, n° 3, July 1969, p. 264-272.

--------, "Nouvelle histoire de Mouchette, Structure et symboles", dans Etudes bernanosiennes, n° 9, p. 5-30.

--------, "Le thème de la maison grise", dans Etudes bernanosiennes, n° 11, p. 15-32.

Béguin, Albert (On trouvera la liste complète des articles de Béguin sur Bernanos dans le n° 53/54 du Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos. Je n'en cite que quelques-uns.)

--------, "Pour ou contre Monsieur Ouine", dans Temps Présent, 31 mai 1946.

--------, "Bernanos n'appartient à personne", dans Esprit, n° 151, décembre 1948, p. 761-776.

--------, "Bernanos au travail", dans La Table Ronde, n° 34, octobre 1950, p. 9-25.

--------, "Monsieur Ouine. Histoire d'un roman", dans Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 9 et n° 10, et dans La Table Ronde, n° 50, février 1952, p. 17-21.

--------, "Contribution au bestiaire de Bernanos", dans le Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 31.

Bo, Carlo, "La réalité de Bernanos", dans Etudes bernanosiennes, n° 3/4, p. 5-26.

Boisdeffre, Pierre de, "La passion de Georges Bernanos", dans Métamorphoses de la Littérature, t. I: De Barrès à Malraux, Paris, Alsatia, 1963 (3ième édition), p. 291-358.

Brasillach, Robert, "Georges Bernanos ou la tentation du désespoir", dans Les Quatre jeudis, Paris, éditions Balzac, 1944, p. 257-265.

Bruckberger, R.P. Raymond Marie, "Le rêve et le risque", dans Ligne de faîte, Paris, Gallimard, 1942, p. 67-107.

Bush, William, "Ordre de composition de Monsieur Ouine", dans Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 48 et n° 51/52.

--------, "Scènes et chronologie" (de M. Ouine), dans Etudes bernanosiennes, n° 5, p. 25-46.

--------, "Base pour la critique du temps, de l'espace et de la structure de M. Ouine: les blancs du manuscrit Plon", dans Etudes bernanosiennes, n° 10, p. 7-25.

--------, "A propos du chapitre IV (de M. Ouine): trois lignes supprimées par Albert Béguin", dans Etudes bernanosiennes, n° 10, p. 27-29.

--------, "Un problème de structure: Un Mauvais rêve, conclusion d'Un Crime", dans Etudes bernanosiennes, n° 11, p. 7-13.

--------, "Le grand départ de Bernanos romancier", dans Etudes bernanosiennes, n° 12, p. 47-55.

--------, "Vision créatrice et tentation littéraire", dans Courrier Georges Bernanos, n° 2, 3, 4, février 1971, p. 78-85.

Cellier, Léon, "Aperçus sur la genèse de Sous le soleil de Satan", dans Etudes bernanosiennes, n° 12, p. 7-22.

--------, "Notes sur le tragique", dans Etudes bernanosiennes, n° 12, p. 23-35.

--------, "Rire, sourire, larmes", dans Etudes bernanosiennes, n° 12, p. 83-99.

--------, "L'attraction paternelle", dans Etudes bernanosiennes, n° 12, p. 111-120.

Conley, John J., "A possible source of Bernanos' Saint-Marin episode", dans Romance Notes, vol. V, n° 2, Spring 1964, p. 101-105.

Delesalle, Jacques, "La foi et le jugement par la Croix dans les romans de Bernanos", dans Dieu vivant, n° 12, 1948, p. 91-122.

Donnard, Jean-Hervé, Trois écrivains devant Dieu: Claudel, Mauriac, Bernanos, Paris, S.E.D.E.S., 1966, p. 87-97.

Dreyfus, Dina, "Imposture et authenticité dans l'oeuvre de Bernanos", dans Mercure de France, n° 1069, septembre 1952, p. 30-51.

Espiau de la Maëstre, André, "Le thème de la route dans l'oeuvre romanesque de Bernanos", dans Les Lettres Romanes, (Louvain), t. XVII, 1963, p. 211-222 et p. 319-336; t. XVIII, 1964, p. 29-52 et p. 165-188.

--------, "Le problème du mal" (dans M. Ouine), dans Etudes bernanosiennes, nº 5, p. 127-140.

Estang, Luc, "Du péché de connaissance dans l'oeuvre de Bernanos", dans Arts et Lettres, lière année, nº 3, mai 1946, p. 236-245.

Estève, Michel, "Genèse du Journal d'un curé de campagne", dans Etudes bernanosiennes, nº 2, p. 5-15.

--------, "Le réalisme onirique de Bernanos", dans Etudes, octobre 1968, p. 404-417.

--------, "De Nouvelle histoire de Mouchette à Mouchette ou le passage du réalisme surnaturel au réalisme poétique", dans L'Esprit Créateur, vol. VIII, nº 4, Winter 1968, p. 268-283.

--------, "Le surnaturel et l'univers romanesque de Bernanos" (compte rendu critique de l'ouvrage de Brian Fitch, Dimensions et structures chez Bernanos), dans Critique, nº 283, décembre 1970, p. 1023-1043.

Fitch, Brian T., "Georges Bernanos et André Malraux, confrontation de deux univers romanesques", dans Etudes bernanosiennes, nº 6, p. 5-24.

--------, "Bernanos précurseur de Sartre: aspects sartriens de la dialectique du regard dans l'univers bernanosien", dans Etudes bernanosiennes, nº 6, p. 25-41.

--------, "Vide mental et structure en creux dans Journal d'un curé de campagne", dans Courrier Georges Bernanos, nº 2, 3, 4, février 1971, p. 43-53.

Fitting, Peter, "Nouvelle histoire de Mouchette. Narrateur et narration", dans Etudes bernanosiennes, nº 9, p. 55-79.

Frohock, W.M., "Georges Bernanos and his Priest-Hero", dans Yale French Studies, nº 12, Fall-Winter 1953, p. 54-61.

--------, "Coherence and Incoherence in Bernanos' Monsieur Ouine", dans Style and Temper. Studies in French Fiction, 1925-1960, Oxford, B. Blackwell, Language and Style Series IV, 1967, p. 45-61.

Gille, Pierre, "Note sur la dimension verticale de l'imagination romanesque de Bernanos", dans Etudes bernanosiennes, nº 10, p. 175-187.

Giordan, Henri, "La réalité sociale et politique dans le Journal d'un curé de campagne", dans Etudes bernanosiennes, nº 2, p. 85-121.

--------, "Problèmes et perspectives d'avenir des recherches bernanosiennes", dans Etudes bernanosiennes, nº 7, p. 5-60.

--------, "L'Idéologie impossible", dans Etudes Françaises, vol. V, nº 4, novembre 1969, p. 381-406.

--------, "Etat présent des études bernanosiennes", dans l'Information littéraire, mars-avril 1970, p. 65-76.

--------, "Mouchette et l'érotisme", dans Etudes bernanosiennes, nº 12, p. 101-110.

Grégor, Paul, "Monsieur Ouine ou la hantise du passé", dans Etudes bernanosiennes, nº 5, p. 113-125.

Guers-Villate, Yvonne, "Le style de Bernanos", dans French Review, vol. XXXIX, nº 3, décembre 1965, p. 373-383.

--------, "Aperçus sur l'évolution des procédés romanesques de Sous le soleil de Satan au Journal d'un curé de campagne", dans Etudes bernanosiennes, nº 8, p. 111-134.

--------, "Les deux Mouchettes", dans la Revue de l'Université Laval, vol. XX, nº 8, avril 1966, p. 746-756.

Hatten, Judith, "Ambivalence de la folie", dans Etudes bernanosiennes, nº 12, p. 121-146.

Hatzfeld, Helmut, "Georges Bernanos, 1888-1948", dans Thought, (Fordham University, New York), vol. XXIII, nº 90, septembre 1948, p. 405-424.

Heppenstall, Rayner, "The Priest as Scapegoat", dans The Double Image, London, Secker and Warburg, 1947, p. 29-44.

Hornsby, Jessie L., "Monsieur Ouine, roman ou nouveau roman?", dans Courrier Georges Bernanos, nº 2, 3, 4, février 1971, p. 36-42.

Hubert, Etienne-Alain, "Quelques aspects de l'expression romanesque du surnaturel dans le Journal d'un curé de campagne", dans Etudes bernanosiennes, nº 2, p. 19-53.

Kanters, Robert, "Les derniers livres de Georges Bernanos", dans Des Ecrivains et des hommes, Paris, Julliard, 1952, p. 114-135.

Keane, Susan M., "Dream Imagery in the Novels of Bernanos", dans Image and Theme: Studies in Modern French Fiction (Bernanos, Malraux, Sarraute, Gide, Martin du Gard), edited by W.M. Frohock, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969, p. 11-37.

Kidd, Marilyn E., "Une analyse des images d'animaux" (dans M. Ouine), dans Etudes bernanosiennes, n° 10, p. 57-73.

Le Touzé, Philippe, "Espace et événement dans les romans de Bernanos", dans Etudes bernanosiennes, n° 11, p. 81-113.

Lobet, Marcel, "Bernanos romancier du réalisme mystique", dans Chercheurs de Dieu, Bruxelles-Paris, Les Ecrits, 1943, p. 151-158.

Maakaroun, Elie, "Les images et la dynamique de l'imaginaire" (dans Sous le soleil de Satan), dans Etudes bernanosiennes, n° 12, p. 157-182.

Magny, Claude-Edmonde, "Monsieur Ouine", dans Poésie '46, n° 33, p. 105-115. Reproduit dans Etudes bernanosiennes, n° 5, p. 9-23.

--------, "La part du diable dans la littérature contemporaine", dans Satan, Etudes carmélitaines, Desclée de Brouwer, 1948, p. 573-606.

Malraux, André, "L'Imposture", dans La Nouvelle Revue Française, n° 174, 1 mars 1928, p. 406-408.

Marie, Jean-Noël, "Le crime comme signe de la haine de soi, les déséquilibres psychologiques dans l'oeuvre romanesque de Bernanos", dans Etudes bernanosiennes, n° 11, p. 33-49.

Moëller, Charles, "Bernanos ou le prophète de la joie", dans Littérature du XX^e siècle et Christianisme, t. I: Silence de Dieu, Paris, Casterman, 1953, p. 371-400.

Monférier, Jacques, "L'impossible dialogue. Remarques sur le thème de la lucidité chez Bernanos et Camus", dans la Revue des Sciences Humaines, n° 119, juillet-septembre 1965, p. 403-414.

--------, "L'eau et la boue dans l'oeuvre romanesque de Bernanos", dans l'Information littéraire, janvier-février 1966, p. 17-20.

Mounier, Emmanuel, "Un surnaturalisme historique", dans Georges Bernanos, essais et témoignages, Paris, Le Seuil, collection "Les Cahiers du Rhône", 1949, p. 99-132. Reproduit dans L'Espoir des désespérés, Paris, Le Seuil, 1953 (et 1970, collection "Points", nº 3, p. 145-178).

O'Donnel, Donat, "Le Faust de Bernanos", dans Cahiers de l'Herne, nº 2, janvier 1962, p. 19-24. Extrait d'un chapitre de Maria Cross, Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers, Londres, Chatto and Windus, 1954.

Pezeril, Daniel (Mgr), "Mesures et démesure de Bernanos", dans Etudes, novembre 1948, p. 145-157.

--------, "Du nouveau sur Monsieur Ouine", dans Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, nº 35/36.

--------, "Mouchette entre Bernanos et Bresson", dans les Nouvelles Littéraires, 16 mars 1967.

--------, "Quelques pages des brouillons inédits de Monsieur Ouine", transcription de la lecture faite par Mgr Pezeril de quelques pages du onzième chapitre, dans Courrier Georges Bernanos, nº 2, 3, 4, février 1971, p. 86-92.

Picon, Gaëtan, "Bernanos et le combat surnaturel", dans La Table Ronde, nº 8, août 1948, p. 1396-1403.

--------, "Bernanos romancier", préface à l'édition des Oeuvres romanesques, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. ix-xxxiv.

Quillet, Jeannine, "Présence réelle de Satan dans l'oeuvre de Bernanos", dans Entretiens sur l'homme et le diable, Paris-La Haye, Mouton, 1965, p. 271-285 (discussion, p. 286-298).

Reck, Rima Drell, "Georges Bernanos: a Novelist and his Art", dans French Review, vol. XXXVIII, nº 5, April 1965, p. 619-629.

--------, "Bernanos et Dostoïevski, le dépassement du roman policier dans Un Crime et Crime et Châtiment", dans Etudes bernanosiennes, nº 6, p. 71-83.

--------, "Georges Bernanos. Exile and the earthly way", dans Literature and Responsibility, the French Novelist in XXth Century, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969.

Renard-Georges, Pierrette, "Nouvelle histoire de Mouchette. Métamorphoses et spiritualité du paysage", dans Etudes bernanosiennes, n° 9, p. 31-54.

--------, "Nouvelle histoire de Mouchette. Bernanos et Bresson", dans Etudes bernanosiennes, n° 9, p. 81-106.

--------, "Au pays de la soif et de la peur", dans Etudes bernanosiennes, n° 10, p. 31-55.

--------, "La parabole de la création impossible", dans Etudes bernanosiennes, n° 11, p. 51-79.

Rendu, Denise, "La rencontre de Bernanos ou la victoire sur la nuit", dans Esprit, n° 268, décembre 1958, p. 863-880.

Rousseaux, André, "Bernanos, ou l'homme vrai", dans Ames et visages du XXe siècle, Paris, Grasset, 1944, p. 234-244.

--------, "Georges Bernanos, ou le héraut de l'éternel", dans Portraits littéraires choisis, Genève, Skira, 1947, p. 259-290.

--------, "La voix de Bernanos et le silence de Mouchette", dans Littérature du XXe siècle, t. I, Paris, Albin Michel, 1952, p. 163-178.

Roussel, Jean, "L'univers pathétique de Georges Bernanos", dans Synthèses (Bruxelles), n° 50, 1950, p. 205-216.

Sonnenfeld, Albert, "The Hostile Phantoms of Georges Bernanos, Sous le soleil de Satan and Monsieur Ouine", dans L'Esprit Créateur, vol. IV, n° 4, Winter 1964, p. 208-221.

--------, "A Sharing of Darkness: Bernanos and Dostoyevsky", dans Renascence, vol. XVII, n° 2, Winter 1964, p. 82-88.

--------, "Twentieth-Century Gothic: Reflections on the Catholic Novel", dans The Southern Review, n° 2, April 1965, p. 388-405.

Simon, Pierre-Henri, "Bernanos ou le saint", dans Témoins de l'homme, Paris, Armand Colin, 1952.

--------, "L'utopie bernanosienne", dans L'Esprit et l'histoire, Paris, Armand Colin, 1954.

Storelv, Sven, "Aperçus sur le thème du mensonge dans l'oeuvre romanesque de Bernanos", dans Etudes bernanosiennes, n° 3/4, p. 29-60.

Vallery-Radot, Robert, "Souvenirs d'un ami", dans Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, n° 1.

--------, "En 1926 paraissait Sous le soleil de Satan", dans Ecclesia, n° 214, janvier 1967, p. 97-106.

--------, "Bernanos en face de la mort", dans La Table Ronde, n° 243, avril 1968, p. 81-92.

Vier, Jacques, Littérature à l'emporte pièce, Paris, éditions du Cèdre, 1958, p. 131-135 et p. 170-182.

Watanabe, Yoshinaru, "Le Prêtre dans les oeuvres romanesques de Georges Bernanos", dans Etudes de langue et littérature françaises, n° 8, mars 1966, p. 63-77. (Publication de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, Lib-ed, Hakuswisha, Tokyo.)

Zeraffa, Michel, Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950, Paris, Klincksieck, collection d'Esthétique, n° 5, 1969, 469 p.

## 4. L'ennui: oeuvres littéraires, ouvrages et articles.

Le thème de l'ennui est un sujet trop vaste et qui intéresse trop de disciplines (spiritualité, philosophie, psychologie, sociologie, littérature...) pour que je songe à en dresser ici une bibliographie complète ou même satisfaisante. Je me contente donc d'indiquer les ouvrages qui ont servi à la préparation de mon travail.

Alain, "L'Ennui", dans la Nouvelle Revue Française, n° 341, juillet 1942, p. 100-102.

L'Angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit, Neuchâtel, A la Baconnière, collection "Histoire et société d'aujourd'hui", 1954. Texte des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève en 1953.

Baudelaire, Charles, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

Boutonnier, Juliette, L'Angoisse, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 3ième édition, 1963, 314 p.

Camus, Albert, Théâtre, Récits, Nouvelles, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Carter, A.F., The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900, Toronto, University of Toronto Press, 1958, ix-154 p.

Céline, Louis-Ferdinand, Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Chiaromonte, Nicola, "Moravia et le ver rongeur de la conscience", dans Preuves, n° 129, novembre 1961, p. 82-86.

Cioran, E.M., Précis de décomposition, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1949, 255 p.

--------, Syllogismes de l'amertume, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1952, 185 p.

--------, La Tentation d'exister, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1956, 237 p.

--------, Histoire et utopie, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1960, 197 p.

--------, La Chute dans le temps, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1964, 197 p.

--------, Le Mauvais démiurge, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1969, 191 p.

La Civilisation du Néant, numéro spécial de La Table Ronde, mars 1963.

Diel, Paul, La Peur et l'angoisse, Paris, Payot, 2ième édition revue et augmentée, collection "Petite bibliothèque Payot", n° 116, 1968, 224 p.

Dupuis, L., "L'ennui morbide", dans la Revue Philosophique, 1922, p. 417-442.

Garanderie, A. de la, Valeur de l'ennui, Paris, les éditions du Cerf, 1970, 123 p.

The Literary Career of Marcel Schwob 1867-1905, thèse de

Guardini, Romano, De la mélancolie, Paris, Le Seuil, 1953, 93 p.

Gusdorf, G., Traité de l'existence morale, Paris, Alcan, 1949, 415 p.

Hesnard, Dr A., L'Univers morbide de la faute, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de psychanalyse et psychologie clinique", 1949, xiv-469 p.

Huysmans, J.-K., A Rebours, Paris, Charpentier, 1903.

Ionesco, Eugène, Journal en miettes, Paris, Mercure de France, 1967.

Jankélévitch, Vladimir, L'Alternative, Paris, Alcan, 1938, 222 p.

--------, L'Aventure, l'ennui, le sérieux, Paris, Aubier-Montaigne, 1963, 222 p.

Klerks, W., Madame du Deffand. Essai sur l'ennui, Universitaire Pers Leiden, Publications romanes de l'Université de Leyde, n° VII, 1961, 110 p.

Kuhn, Reinhard, "Le Roi dépossédé: Pascal et l'ennui", dans French Review, vol. XLII, n° 5, April 1969, p. 657-664.

Lethève, Jacques, "Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIXe siècle", dans la Revue d'Histoire Littéraire de la France, janvier-mars 1963, p. 46-61.

Magny, Olivier de, "William Beckford et l'esthétique de l'ennui", dans Lettres Nouvelles, n° 5, 1957, p. 403-411.

Mal du siècle, numéro spécial de La N E F, juin-juillet 1951.

Mallarmé, Stéphane, Igitur ou la folie d'Elbehnon, dans Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

Mauzi, Robert, L'Idée du bonheur dans la pensée et la littérature françaises au XVIIIe siècle, Paris, Armand Colin, 1960 (3ième édition, 1969, 725 p.).

Michaud, Guy, Message poétique du Symbolisme, Paris, Nizet, 1961, 820 p.

Michel, Jean-Bloch, "Une littérature de l'ennui", dans Preuves, n° 131, janvier 1962, p. 17-18.

Misère de la psychiatrie, numéro spécial de Esprit, décembre 1952.

Moravia, L'Ennui (roman), Paris, Flammarion, 1961.

Onimus, Jean, Face au monde actuel, Bruges, Desclée de Brouwer, 1962, 268 p.

Paribatra, Princesse Marsi, Le Romantisme contemporain, Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950, Paris, les éditions Polyglottes, 1954, 190 p.

Pascal, Blaise, Oeuvres complètes, présentation et notes de Louis Lafuma, Paris, Le Seuil, collection "L'Intégrale", 1963.

Praz, Mario, The Romantic Agony, London-New York, Oxford University Press, 1933 (2ième édition, Toronto, 1951, xix-502 p.).

Pucelle, Jean, Le Temps, Paris, Presses Universitaires de France, collection "Initiation philosophique", 1959, 105 p.

Ridge, George Ross, The Hero in French Decadent Literature, University of Georgia Press, 1961, 195 p.

Rops, Daniel, Notre inquiétude, essais précédés de "Ce quart de siècle", Paris, Librairie Académique Perrin, 1953, 297 p.

Rostand, Jean, Pensées d'un biologiste, Paris, Stock, 1954, 254 p.

Sagnes, Guy, L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884), Paris, Armand Colin, 1969, 516 p. On y trouvera une excellente bibliographie de l'ennui au XIX^e siècle.

Sartre, Jean-Paul, La Nausée, Paris, Gallimard, 1938.

--------, L'Etre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943.

Savoureux, Dr Henri, Le Spleen, Paris, Steinheil, 1913, 242 p.

--------, "L'ennui moral et l'ennui morbide", dans Journal de Psychologie, 1914, p. 130-148.

Schneider, Pierre, Jules Renard par lui-même, Paris, Le Seuil, collection "Les Ecrivains de toujours", 1956, 191 p.

Schuwer, C., La Signification métaphysique du suicide, Paris, éditions Montaigne, 1949, 161 p.

Schwob, Marcel, Oeuvres complètes, t. I et II, Paris, Bernouard, 1927.

Tardieu, Emile, L'Ennui, étude psychologique, Paris, Alcan, 1903, viii-299 p.

Valéry, Paul, L'Ame et la danse, dans Oeuvres, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Viatte, Auguste, Les Sources occultes du Romantisme. Illuminisme et Théosophie: 1700-1820, Paris, Champion, 1927, 2 vols.

5. Ouvrages connexes: spiritualité, mal, symbolisme.

Bachelard, Gaston, L'Eau et les rêves, nouvelle édition, Paris, J. Corti, 1956, 265 p.

--------, La Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1957, 215 p.

--------, Dialectique de la durée, nouvelle édition, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1963, xi-150 p.

Bataille, Georges, Somme athéologique I: L'Expérience intérieure, Paris, Gallimard, 5ième édition revue et corrigée, 1954, 258 p.

--------, La Littérature et le Mal, Paris, Gallimard, 1957, 231 p.

Cirlot, J.E., A Dictionary of Symbols, New York, Philosophical Library, 1962, liv-400 p. (traduit de l'espagnol par J. Sage).

Durand, Gilbert, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1967 (1960), 518 p.

Eliade, Mircea, Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1967 (1952), 238 p.

--------, Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, collection "Les Essais", 1967 (1957), 310 p.

--------, Le Sacré et le profane, Paris, Gallimard, collection "Idées", 1965, 196 p.

Entretiens sur l'homme et le diable, Paris-La Haye, Mouton, 1965, 359 p. (Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 24 juillet-3 août 1964.)

Guardini, Romano, L'Univers religieux de Dostoïevski, Paris, Le Seuil, 1963, 269 p.

Jean de la Croix, Saint, Oeuvres spirituelles, Paris, Le Seuil, 1947.

Jung, Carl G., L'Homme et ses symboles, Paris, Pont Royal, 1964, 320 p.

Le Blond, Jean-Marie, "Christianisme et souffrance, en souvenir de Kierkegaard", dans Etudes, mars 1956, p. 381-395.

Loeffler-Delachaux, Marguerite, Le Cercle, un symbole, Genève, éditions du Mont-Blanc, collection "Action et pensée", 1947, 207 p.

Machen, Arthur, "Le Mal n'est pas ce que vous pensez", dans Planète, n° 11, juillet-août 1963, p. 89-94.

Le Mal est parmi nous, Paris, Plon, collection "Présences", 1948, 308 p.

Michaud, Guy, "Le thème du miroir dans le Symbolisme français", dans Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 11, 1959, p. 199-216.

Milner, Max, Le Diable dans la littérature française de de Cazotte à Baudelaire: 1772-1861, Paris, J. Corti, 573 p. en 2 vols.

Moré, Marcel, "Crime et sainteté", dans Dieu Vivant, n° 14, 1949, p. 37-71.

Poulet, Georges, Les Métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961, 525 p.