



VISAGES DU TEMPS

Parcours critiques dans la littérature française
du XX^{ème} siècle

Textes réunis par Daniela Fabiani



eum x letteratura x francese

eum x

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Moderne dell'Università di Macerata.

©2006 eum edizioni università di macerata
vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://ceum.unimc.it>

Stampa, distribuzione e vendita:
stampalibri.it, - Edizioni SIMPLE
via Trento, 14 - 62100 Macerata
info@stampalibri.it
www.stampalibri.it

VISAGE DU TEMPS
Parcours critiques dans la littérature française
du XX^{ème} siècle

Textes réunis par
Daniela Fabiani

eum x letteratura x francese

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS Daniela Fabiani	p. 7
PRÉFACE Jean-Claude Polet	p. 9
CONNAISSANCE ET ÉCRITURE DU TEMPS CHEZ PAUL CLAUDEL Dominique Millet-Gérard	p. 19
DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'ÉCRITURE: BOSCO RÊVEUR DE TEMPS DANS LES RÉCITS D'ENFANCE Marinella Mariani	p. 39
'BALEINE', 'LA PLAGE DE SCHEVENINGEN', 'LES HAUTS- QUARTIERS': PAUL GADENNE FACE À SON TEMPS Daniela Fabiani	p. 91
CHARLES JULIET: ÉCRIRE POUR AGRANDIR L'ESPACE INTÉRIEUR Máire Áine Ní Mhainnín	p. 115
ENTRE ACTIVISME ET MYSTICISME: LES COULISSES DE LA PENSÉE CHRÉTIENNE CHEZ JEAN SULLIVAN. APERÇUS SUR UN CHRISTIANISME D'AVENIR EN FRANCE (1946-1949) Pádraig Ó Gormaille	p. 129

AVANT-PROPOS

Six collègues universitaires, dont l'un a accepté d'introduire le sujet ainsi que les essais des autres, ont voulu interroger une époque, le XX^{ème} siècle littéraire français, dans la tentative de mettre en valeur les aspects positifs et féconds engendrés par l'expérience du temps, personnel et social, qui a dominé cette époque du début jusqu'à la fin. Ils ont choisi d'analyser des auteurs qui se sont confrontés à leur temps dans le but toutefois de ne pas se laisser submerger par son aspect mortifère: dans un siècle où la littérature a proposé, dans la plupart des cas, l'image d'un homme égaré, fragile et impuissant face à un temps ressenti comme ennemi, il y a eu quand même bon nombre d'artistes qui ont essayé, à l'aide de leur écriture, de restituer à la temporalité un rôle actif, porteur de sens. Les angoisses et les drames qui ont accompagné et marqué tout le XX^{ème} siècle sont ainsi devenus le ressort d'une expérience temporelle où la fécondité du temps l'emporte sur sa capacité de destruction, où des lueurs d'espairs se font jour au milieu des ténèbres des violences et des tragédies quotidiennes.

Ce volume est donc le résultat de cette convergence de perspectives d'analyse qui a permis à des professeurs venant d'universités différentes, toutes européennes, de s'accorder sur un projet qui veut suggérer un autre point de vue sur un sujet déjà tant examiné; les parcours critiques qui sont ici proposés ne prétendent nullement avoir épuisé le problème: face à une question ayant dominé tout le siècle qui vient de s'écouler, ils ne sont qu'une contribution à la réflexion commune, censée peut-être d'en donner une image différente et d'engendrer d'autres interprétations critiques. Ces essais s'offrent au lecteur comme une traversée culturelle du XX^{ème} siècle, évidemment subjective et incomplète mais capable,

peut-être, de lui faire savourer le goût du caractère prismatique de la création littéraire, où la mise en lumière des différentes facettes de la quête de l'homme et de l'artiste n'est que la possibilité d'un enrichissement commun et d'une vision toujours plus complète de l'expérience humaine que la littérature se charge de reproduire et d'approfondir.

Daniela Fabiani

PRÉFACE

Les cinq études qu'on va lire ici concernent toutes des auteurs français du second siècle de l'Âge romantique européen¹, le XX^{ème} siècle de l'ère chrétienne. Écrites par une Française, deux Italiennes, une Irlandaise et un Irlandais, et préfacées par un Belge, elles trouvent la connivence de leur rencontre dans une commune préoccupation, littéraire, certes, mais qui se fonde sur une conviction décisive: loin d'appartenir aux divertissements culturels du «producteur de richesse», loin des amalgames médiatiques où l'industrie des loisirs entend la réduire, la littérature, comme tous les arts mais plus explicitement que les autres en raison du fait qu'elle a pour substance le langage verbal, témoigne de l'expérience existentielle, aussi essentiellement que la parole réflexive fait l'essence de la différence humaine, et selon une profondeur aussi consciemment maîtrisable que le caractère analytique et discursif de son expression l'autorise. Tout artiste, peu décideur, est cependant, plus que tout autre, traducteur des configurations de sens en son temps et, au-delà, révélateur potentiel de l'essence du sens tel que les attentes permanentes des hommes donnent à le percevoir ou à le désirer. C'est dire qu'invariablement, pour l'écrivain, aussi explicitement et analytiquement que la langue le permet, tout comme pour son lecteur, l'œuvre littéraire ouvre des perspectives d'expérience de vie, explore le sens de l'existence, se fonde et tout à la fois spéculé sur les moyens d'exister et sur les origines et les finalités de l'être.

La conviction de ces critiques, tous universitaires, est très exactement celle des auteurs qu'ils étudient: en effet, Paul Claudel,

¹ Voir notre récent article *Il nous faut dire la fin, et parler d'Âge romantique*, paru dans le numéro thématique *Rejet et renaissance du Romantisme à la fin du XIX^e siècle* de «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», 2006, n. 132, pp. 97-110.

Henri Bosco, Paul Gadenne, Charles Juliet et Jean Sullivan ont vécu, par l'écriture de leur œuvre et pour elle, l'aventure d'une quête du sens et de soi qui, médiatisée par la mise en œuvre littéraire, c'est-à-dire par un travail poétique, rhétorique et stylistique (quels qu'aient pu être les genres où ce travail ait pu se traduire: poésie, drame, roman, récit, essais philosophiques ou critiques, etc.), s'est proposée à leur lecture, interprétation, réflexion, adhésion, avant de se proposer à celles du public. Leurs œuvres sont ainsi conçues et reçues comme autant d'ébauches, d'épures ou d'exemplifications de l'être au monde, et espèrent en devenir des références ou des modèles. C'est dire que les œuvres littéraires des auteurs que ces critiques universitaires considèrent sont, bien loin et bien au-delà des succès de mode, des préoccupations de pur divertissement ou du consumérisme de loisir, dignes de représenter, à un degré élevé de vérité, des cohérences de sens, des évidences partagées à propos de la condition humaine et de la conception du monde, et dignes dès lors, par leur pertinence et leur large connivence, d'emporter une adhésion durable dans l'histoire.

Les études ici rassemblées ont pour propos le temps. S'il y a bien une caractéristique, aussi fondamentale que constante, de la condition humaine, s'il y a, aussi bien, une donnée foncière de la réalité du monde, c'est le temps. Le monde est dans le temps, ou le constitue. L'homme est dans le temps du monde, dans le monde du temps et dans le monde pour un temps, mais, par la conscience de cette finitude, est capable de penser distinctement ces trois ordres de référence de l'être et, ainsi, de s'introduire dans leur commune mesure, en tant que maître - précaire certes, mais maître tout de même - du monde et du temps. Construisant, déconstruisant, reconstruisant constamment les consistances et les résistances respectives des primordialités ontologiques et du dynamisme conjoint du temps et du monde, l'homme devient de plus en plus

maître de la science du monde et de sa propre place dans l'histoire du monde, mais cette science - hormis la résignation à se soumettre à cette place, à vrai dire minuscule - ne lui donne cependant pas la clé du sens de son existence dans le temps du monde et ne résout en rien le paradoxe qui fait de lui un être soumis au temps et un être maître du temps. Car, bien qu'il puisse se soumettre, le cas échéant, aux lois du monde et du temps, il reste que, pouvant penser le monde et le temps, il ne peut *que* les penser et situer ainsi sa conscience en un lieu de l'être qui ne soit pas soumis au monde mais y échappe. C'est dans la logique de cette situation que la conscience se sent autorisée, voire appelée, sinon programmée à penser un ordre de réalité qui, dans la pensée et dans la réalité à laquelle elle donne accès - car comment ouvrir la sphère de l'esprit sans penser y demeurer? - instaure une autre consistance de l'être, où se pense le temps et le non-temps, l'être dans le temps et l'être hors du temps et, ainsi, la manière d'être et l'état de l'être hors du temps. Cette nouvelle instance de la pensée de l'être et de l'être dans la pensée définit la transcendance qui, en ouvrant l'homme à l'univers de l'esprit, le lui promet comme monde à venir et le lui rappelle comme paradis perdu. Potentiellement illusion, leurre, idéal, rêve, nostalgie ou utopie, cet univers transcendant ne semble consistant que s'il est cautionné dans sa réalité par une mesure d'objectivité que la conscience ne peut trouver que dans la mutuelle confirmation de l'expérience, dite dès lors «spirituelle», qu'elle a faite (expérience tout intérieure à chaque homme), et de la multiplicité des témoignages explicites attestés par d'autres hommes et constitutifs d'une large conscience collective, voire de la conscience humaine la plus universelle. Cette attestation sera d'autant plus probante qu'elle déroulera sa chaîne de témoignages dans toute l'extension de l'histoire de l'humanité tout entière, ce qui étant, amènera la conscience universelle à établir la réalité

transcendante de la référence spirituelle sur le plan de la plus haute vraisemblance. L'Être éternel, et la manière d'être éternel qui se propose à la conscience humaine, du fait même qu'elle est ce qu'elle est, conduit à la religion, c'est-à-dire à la reconnaissance et au culte du lien établi entre l'Être éternel et l'homme dans le temps. La communication et les médiations diverses entre l'Être éternel et la manière d'être éternel, par l'esprit dans le temps et dans l'esprit en dehors du temps, deviennent dès lors, dans une continuité que l'on appelle la vie spirituelle, un domaine d'activité spécifique et largement cultivé.

Les œuvres des cinq auteurs français étudiés par ces cinq critiques témoignent, chacune à sa manière, de la réalité de cette sphère de l'esprit et des diverses relations que l'homme peut entretenir avec elle, notamment par l'expérience et la pratique consciente de l'art de l'expression langagière mise au service de la communication du sens de l'existence. Et les cinq études que l'on va lire sont autant de mises en perspective, adéquatement appropriées aux moyens de l'expression littéraire et à l'expérience dont ces textes témoignent, des situations, à chaque fois irréductibles autant qu'universellement partageables, de ces cinq auteurs dans la sphère de la spiritualité.

Si ces expériences et leurs modalités d'expression sont susceptibles d'une appréciation strictement adaptée à leur originalité et rigoureusement mise au service de leur irréductibilité, il n'en reste pas moins que le témoignage de ces textes aussi bien que les moyens de leur mise en œuvre appartiennent, en-deçà de l'univers spirituel dont elles témoignent et en-deçà de l'universalité de leur propos, à un ensemble de circonstances et de formes qui les ont portées en leur temps, en dépendance relative des dominances d'époque. Science de l'homme sur l'homme dans le temps, élaborée d'époque en époque et livrée aux récapitulations et aux restructurations historiographiques, la connaissance de

l'Histoire permet de mesurer les variations et de dessiner l'évolution - continuité et ruptures - des manières d'être de l'humanité dans le temps et l'espace. Du point de vue de leur appartenance d'époque, les œuvres des cinq auteurs représentés ici appartiennent à l'éthos et à l'esthétique de l'Âge romantique. Cet éthos et l'esthétique qui le prolonge dans la sphère spirituelle sont largement dominés par ce que la poésie et la métaphysique occidentales ont établi, sur les bases, respectivement, du dépôt philosophique antique et de la tradition théologique occidentale, au cours du second XVIII^e et du premier XIX^e siècle, en circonscrivant la sphère spirituelle par l'unité transcendante des religions (Schelling), en la centrant sur l'unité de l'esprit (Hegel), en rationalisant l'analogie universelle par l'homologie des herméneutiques (Schleiermacher). C'est ainsi que, tous enracinés dans le christianisme occidental et tous intéressés au domaine spirituel dans ses diversités, ces auteurs, marqués par les orientations cardinales de l'esprit de leur temps, ont une conception de la spiritualité décidément ouverte. De plus, notamment et entre autres, Claudel a connu et cultivé quelque peu la spiritualité d'Extrême-Orient; Henri Bosco a fréquenté le soufisme; l'expérience spirituelle de Jean Sullivan a participé de la tentative faite par certains catholiques d'entrer dans l'hindouisme.

Génie poétique puissant, intelligence aux dispositions spéculatives élevées, Paul Claudel, formé et rompu aux arcanes du symbolisme, avait tout, une fois converti au catholicisme, pour élaborer et déployer dans son œuvre une anthropologie théologique qui inclût, en se constituant, les étages successifs d'une métaphysique du temps. D'emblée, la réflexion philosophique le conduisit à affranchir la conscience humaine d'une conception mécaniciste et positiviste du temps et à ouvrir la consistance humaine de la temporalité au paradoxe fécond de l'heure immobile - paradoxe expérimenté au moment de sa conversion -, où la

succession continue de la conscience - sa ductilité à la nouveauté et au devenir - conspire à sa durée constante - à son inaltérable essence. C'est à la jointure de ce paradoxe que se situe le centre de la sphère de l'Être et à partir de lui que se mesure l'expansion de la temporalité dans toutes ses dimensions, ses pertinences et ses rythmes. C'est à partir de là que s'observent le mouvement des destinées, les trajectoires et les figures du sens. C'est ainsi qu'on peut parler, chez Claudel, de temps humain, de temps divin, de temps de l'écrivain, de temps du poète chrétien, et que leur symphonique harmonie s'achève, subjectivement pour le poète, dans le dispositif de la création poétique et dans la dramaturgie de l'existence représentée, et objectivement pour la conscience chrétienne, dans la totalité synthétique du temps liturgique, qui met la conscience de l'humanité tout entière dans la coïncidence - heure immobile par excellence et par-delà la Chute - du mystère unifié de la Création et de la Rédemption du monde - le moment absolu de la Résurrection du Christ, vrai Dieu et vrai homme, et, en cela, accomplissant tout de tout, en tout et pour tout. Cette métaphysique du temps et de l'Être, qui en vient à impliquer l'analogie du temps du Créateur et du temps humain de l'art qui L'imite, et implique ainsi la coïncidence de la Providence de la Création et du sens absolu de la création artistique, construit cependant, dans son optimisme, un dynamisme du temps et une économie de l'Être où le Mal n'est que manque, dégradation et limite de l'Être.

Chez Henri Bosco, c'est l'esprit d'enfance - retrouvé, reconstruit, restauré, maintenu - qui conduit au centre de la sphère de l'Être où la temporalité, se saisissant du verbe, se décline selon ses voix, aspects, modes, temps, personnes, genres et nombres. Ce n'est pas proprement un univers romanesque, mais un univers d'histoire - le rendu du milieu humain - que son œuvre constitue, dont son œuvre rend compte par divers récits qui viennent témoigner

d'une expérience essentielle, celle d'une constante présence de la conscience au réel. Ce réel présent à la conscience, est, analogiquement, multidimensionnel et trans-temporel, permettant et suscitant la superposition des présents, voire des identités, au service de la poésie de la présence. Pour Bosco, le récit consiste ainsi à conquérir et à maintenir la position de maîtrise conférée à une temporalité conciliatrice, qui intronise, au-delà de la diversité des êtres et des choses, la continuité de soi et du monde et réconcilie ainsi les intermittences de la conscience et les grandes cohérences de l'âge: enfance, adolescence, âge mûr, vieillesse. La thématique emblématique et initiatrice de ses récits (on retrouve cela aussi chez Alain-Fournier et chez André Dhôtel), c'est l'attente, qui mesure la probabilité du possible et l'effectivité du probable, en dépit de sa survenue et de sa réalité. La complicité de la mémoire et de l'imagination est, dans l'enfance et, surtout, dans sa recomposition littéraire chez Bosco, totale: la motion du temps est, à chaque fois, comme dans l'attente relancée ou dans le rêve paradisiaque, rapportée à l'émotion de son anamnèse. Cependant, si l'enfance semble être cet état dont le paradis est le lieu, c'est, précisément, la distance qui sépare le temps du rêve du devenir de la conscience qui la soumet, de plus en plus, à la loi de fer d'un temps qui se brise. C'est contre cela que s'est élaborée l'œuvre de Bosco. Car cet esprit d'enfance et l'univers auquel il ouvre et qu'il réactualise n'est pas fait pour la fiction. Il est fait pour conduire au réel et éveiller, ou réveiller, chez le lecteur la possibilité d'y correspondre, de le vivre et d'en vivre.

La fiction, pour Paul Gadenne aussi, fut le moyen d'exprimer et d'objectiver le questionnement qui surgissait en lui. Et ce questionnement, au lendemain d'une guerre qui avait révélé la déchéance et la dégradation de l'humanité, porta sur la nature du lien qu'un écrivain doit entretenir avec la réalité: s'en faire le témoin,

et user de l'écriture comme d'un moyen d'action, ou s'en faire le styliste et conduire le réel à l'art et à la culture, art et culture qui n'ont pu éviter le désastre où l'humanité a sombré. L'un et l'autre sans doute. Et, pour y parvenir, user des ressources de la narration dans sa manière travaillée de raconter le temps. C'est, en effet, notamment cet usage des ressources techniques de la mise en œuvre du temps qui va contribuer à l'architecture et à la mise en évidence du sens dans les derniers livres de Gadenne. Le temps de ses romans ne mimera pas son flux en l'ordonnant selon les normes de la grammaire. Le continu du présent historique ou du passé simple, les reposoirs de l'imparfait, les explications et les conjectures des composés, des futurs et des passés ne seront pas avalés par l'appétit rationnel de leurs compatibilités mutuelles, mais ménageront des touches de sens et des fragments méditatifs témoins de l'interrogation, de la perplexité, de l'interruption. Tous temps d'arrêt qui obligent à repenser les découpes dans la matière du sens, à retourner au possible dans la manière de lier personnages et situations et qui, finalement, sont autant d'occasions de discerner, à travers le donné de l'irréversibilité temporelle, une instance, un instant de l'être et du sens qui échappe à l'ordre du temps, où l'homme, nu, détruit, écrasé, puisse se redresser et à partir duquel puisse s'envisager la réconciliation et s'oser, à nouveau, l'amour. Et que cela en revienne et se fasse à l'image du Christ, venu dans le temps et y mourant, mais surgissant à nouveau de l'Être, dans l'instant éternel de sa Résurrection, pour restaurer et promouvoir la réalité corrompue, c'est, à tout le moins, de l'ordre de l'analogie. Pour Gadenne, cette analogie n'est rien d'autre que l'apparence d'une homologie dont l'attestation est laissée à la liberté intérieure de l'expérience personnelle.

L'écriture du poète Charles Juliet est, quant à elle, tout entière fondée sur l'urgente nécessité de dépasser le temps, immédiatement

vécu, insupportablement ressenti comme pesanteur de la mort sur l'Être, comme être-pour-la-mort. Face à cette pression, l'issue première, sommaire et radicale, c'est le suicide, que la réflexion, cependant, diffère, et que l'écriture poétique, introspective et créatrice, vient opportunément remplacer. Car écrire, c'est partir en quête du lieu où, en soi, se donne à connaître l'origine de cette insupportable contradiction de l'Être et du temps, de l'Être dans l'absolu et de l'être-pour-la-mort. Au terme d'une première plongée dans le gouffre intérieur apparaît au poète, par le travail de l'écriture, la fracture, psychique, causée par la mort de sa mère, quand il avait un mois. Cette découverte assumée, transcrite au registre des hypothèses de l'existence et publiée, ouvre à la conscience du poète l'accès à l'univers de l'esprit, à la consistance de la pensée de l'Être et de l'être de la pensée, et le situe désormais en dehors de la permanente insécurité des camarades du temps. C'est en voguant, par l'écriture encore, dans cet univers de l'esprit, sans échapper ni à la houle, ni aux tempêtes, ni aux calmes plats, que se prend la mesure révélatrice du devenir, que s'expérimente la solidarité de l'Être et de l'amour qui, seul, donne l'accès authentique à la racine de *soi*, ancré un abîme plus profond que le *moi*. Cette quête, cette perspective est d'autant plus ressentie que le propos de Charles Juliet est fondé sur une investigation introspective et qu'elle s'en retourne vers la vie, reçue désormais comme un trésor.

C'est une phase de l'histoire personnelle de Joseph Lemarchand qui nous est racontée, à travers une part significative de ses écrits, au cours d'une période de son évolution spirituelle, et qui nous fait éprouver la texture même de la destinée de celui qui va devenir, et rester Jean Sullivan. La conscience de ce prêtre catholique breton connaîtra, en effet, une maturation qui, spirituelle dans ses causes, le conduira à de successives mutations d'existence. Interpellé par les modifications de la société française et, plus largement, du

monde dans lequel il vit, notamment par les mouvements de la conscience sociale que révèlent les conflits sociaux, politiques et intergénérationnels, il sera surtout ébranlé par la fin déclarée du régime d'exclusivité que l'Église catholique avait imposé aux formes et expressions de la vérité. Il se prendra alors à penser que ses positions d'ouverture anticipaient une béance, puis il lui viendra bientôt l'occasion de penser, et d'expérimenter le possible d'une spiritualité plus largement universelle. Certes, la période étudiée (1946-1949) ne contient encore qu'en germe le mouvement qui se révélera finalement décisif pour son évolution personnelle: il écrit alors sous le pseudonyme de Jean des Houches. Il reste cependant que, sur bien des points, la conscience et les dispositions intérieures de Jean Des Houches ont anticipé des tendances qui se manifesteront largement dans la conscience catholique à l'occasion du Concile de Vatican II et qui engageront décidément l'orientation de la nouvelle vie et de l'œuvre littéraire de Jean Sullivan. Car, là aussi, là encore, c'est l'écriture littéraire qui assurera le devenir de la nouvelle identité de soi. C'est la recomposition du monde par une fiction très ancrée dans l'expérience intégrale de l'être humain, dans le temps et hors de lui, dans l'ordre de l'expérience existentielle la plus concrète et la plus soumise au temps, comme dans l'ordre de la spiritualité et de ses objectivités intérieures, c'est la mise en œuvre d'une image humaine du monde qui assurera l'accomplissement de la signature décidément finale.

Jean-Claude Polet
(Université Catholique de Louvain-la-Neuve)

CONNAISSANCE ET ÉCRITURE DU TEMPS CHEZ PAUL CLAUDEL

Dominique Millet-Gérard
(Université de Paris-Sorbonne)

«Propter te factus est temporalis,
ut tu fias æternus»¹

Dans un petit livre du P. de Lubac qu'il a eu entre les mains, Claudel pouvait lire:

Comme ils sont loin de nous, par exemple, malgré certains éléments de culture qui se sont transmis à travers eux jusqu'à nous, ces Alexandrins du III^e siècle, ou ces Africains du V^e! De nous à eux, quel dépaysement! [...] Mais au détour d'une page, un Nom surgit. Tel un éclair, il dissipe les brumes environnantes. Mille détails s'ordonnent autour de lui, se hiérarchisent. Bientôt tout participe de sa clarté. Tout reprend vie [...] Dans leur amour de Jésus, un Origène, un Augustin sont vraiment nos contemporains. Ils sont nos pères. Ils sont nos frères [...] Partout une même intention crée une convergence, [...] les chrétiens de tout âge et de tout pays, de toute race et de toute culture forment bien un seul peuple, uni par l'amour du Christ².

Ces propos nous semblent très importants pour ouvrir une réflexion sur la conception claudélienne du temps. Si Claudel est en effet par certains aspects très «moderne» - encore que ce mot ne soit pas très approprié à son cas, et qu'il vaille mieux parler

¹ Saint Augustin, *In I Jo.*, tr. 2, n. 10 (PL 35, col. 1994), cité par Claudel dans son *Journal* (Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1968, t. 1, p. 431); désormais *J1*, *J2*.

² Henri de Lubac, sj, *Méditation sur l'Église* [1953], cité sur éd. Aubier-Montaigne, 1968, p. 42. Claudel évoque ce livre dans ses lettres au P. de Lubac des 25 avril et 10 mai 1953 (voir *Le Sacrement du monde et l'Intention de Gloire. Correspondance de Claudel avec les ecclésiastiques de son temps*, éd. D. Millet-Gérard, vol. II à paraître chez Champion).

d'originalité créatrice en ce qui le concerne –, nul moins que lui n'est l'homme de la rupture et de l'orgueilleuse revendication de l'avant-gardisme. On connaît à ce sujet la querelle irrémédiable qui l'opposa aux surréalistes. Son credo en la matière, qui bien sûr est à mettre en relation avec sa perception du temps, est le suivant:

Il n'y a pour les choses et pour les poèmes qu'une seule manière d'être nouveaux, c'est d'être vrais, et qu'une seule manière d'être jeunes, c'est d'être éternels³.

Une telle déclaration est certes trop vague pour être prise pour un art poétique. Néanmoins nous verrons qu'elle rend très exactement compte d'une pensée très élaborée, et depuis longtemps, sur ce «temps humain» dont l'expression, rendue célèbre par les essais de Georges Poulet, figure sous la plume de Claudel⁴; ce temps humain ne saurait pour autant se dissocier du temps divin qu'il conviendra de définir, essentiellement à travers les textes exégétiques. Enfin, nous nous interrogerons sur le temps de l'écrivain, et la spécificité qu'il revêt chez un poète chrétien.

CONNAISSANCE DU TEMPS

«Choses jadis futures, passées alors, non point passées,
présentes»⁵

Deux exigences fondamentales et liées l'une à l'autre nous semblent régir la réflexion sur le temps menée par Claudel en Chine

³ *Religion et Poésie* [Nouvelle Équipe, 1932], *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1973, (désormais *Pr*), p. 63.

⁴ *Connaissance du Temps* [Fou-Tchéou, 1904], *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1967 (désormais *Po*), p. 138.

⁵ *Futura olim*, Préface de Claudel au premier volume de ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, p. 7.

en 1903, à cette époque obscure de sa vie où l'exercice ascétique de l'écriture philosophique se surimprime à une existence quotidienne agitée. Tout d'abord, Claudel, imprégné de ses lectures thomistes, réagit vigoureusement, sur le plan intellectuel, contre une conception mécaniciste et positiviste du temps. Conjointement, son expérience intérieure est et restera marquée par le moment merveilleux de Noël 1886, que chaque année réitère,

ce miracle d'innocence et de lait qui, au cœur de toutes les églises de la chrétienté, profite de ce (*sic*) hiatus hivernal et nocturne, de ce suspens solstitial, entre un an et l'autre, un jour et un autre jour, pour se substituer au temps⁶.

L'appréhension claudélienne du temps est d'abord polémique. D'emblée, écartées les «exactes colonnes», la «racine arithmétique» du «Bureau des longitudes» et du «thème horoscopique» (dont le rapprochement ne manque pas de sel)⁷, entre en scène le «mystère»⁸ honni des positivistes. À l'appréhension mathématique se substitue celle où l'on a pu trouver des accents bergsoniens⁹ et phénoménologiques:

Mais peut-être que, plus proches qu'étoiles et planètes, toutes les choses mouvantes et vivantes qui nous entourent nous donnent des signes aussi sûrs et l'explication éparse de cette poussée intérieure qui fait notre vie propre¹⁰.

Ainsi le temps claudélien est d'abord le temps perçu, et non celui des «professeurs»¹¹; le terme de «phénomène», avant même d'être

⁶ *Emmaüs* [Gallimard, 1949], OC XXIII, p. 255.

⁷ *Conn. du Temps, cit., Po*, p. 127.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Voir l'article de Jean Wahl, *Simultanéité. Peinture et nature*, «Cahier Paul Claudel», n. 1, Gallimard, 1959, p. 224; Claudel quant à lui récuse toute influence de Bergson sur sa pensée. Voir lettre à Piero Jahier du 18 février 1912, in Henri Giordan, *Paul Claudel en Italie*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 94.

¹⁰ *Conn. du Temps, cit., Po*, p. 127.

¹¹ *Ibidem*, p. 132.

requis par l'école philosophique qui lui emprunte son nom, s'impose naturellement (sans doute est-ce d'ailleurs un souvenir des leçons kantienne du maître Burdeau):

Les êtres et les choses, et les différentes combinaisons, qui, désignées sous le nom de phénomènes, faits, événements, s'établissent entre eux dans le temps, forment ensemble comme une étoffe que la main régulièrement tire de son rouleau. Cette étoffe est l'objet de nos regards, la considération de notre esprit, la matière de notre science¹².

D'emblée aussi s'impose l'idée de continu¹³, de «jointure»¹⁴. Si le temps est marqué par les machines fabriquées par les horlogers, il l'est aussi, conjointement, par ce qu'il y a en nous de plus organique:

J'entends mon cœur en moi et l'horloge au centre de la maison. / Je suis. Je sens, j'écoute en moi le battant de cette machine recluse entre mes os par quoi je continue à être¹⁵.

Auparavant, le raisonnement mené en vertu de l'analogie métonymique entre microcosme et macrocosme, avait établi que: «tout l'univers n'est qu'une machine à marquer le temps»¹⁶, paraissant en cette formule s'accorder à une conception mécaniciste; ce n'est que pour rebondir et mener ce qui n'est qu'une métaphore mécanique à son terme métaphysique:

[...] la roue, qui de son centre fixe transmet sur chacun des points de son disque l'impulsion qu'elle reçoit en un seul, modifiant la position sans altérer la distance. Mais quelle est la nature même du mouvement, et l'origine, au cœur?¹⁷

La syllepse sur le mot «cœur» nous conduit à l'essentiel: cœur

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 127.

¹⁴ *Ibidem*, p. 127; 131.

¹⁵ *Ibidem*, p. 141.

¹⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹⁷ *Ibidem*.

de l'homme qui bat le temps de sa vie, cœur de l'univers assimilé au soleil et, dans des termes très mallarméens, envisagé en fonction de son mouvement apparent ou sa «passion»¹⁸, le point de fuite de la réflexion étant non point «l'heure comprimée dans le boîtier»¹⁹, mais «l'heure totale, créatrice»²⁰, celle qui, d'un mouvement invisible, «accomplit une œuvre, [...] poursuit le même ouvrage, développe la même révélation»²¹. Trois conclusions complémentaires s'imposent alors, l'une concernant conjointement l'origine et la cause finale, exprimées en termes scolastiques: «tout concourt au même dessin, reçoit d'un même moteur impulsion, mesure et vie»²², la seconde posant la création continuée: «Être, c'est créer»²³, la troisième enfin affirmant, à travers la cohérence de l'univers entier, la suprématie d'un temps «globulaire», ou «nodulaire», sur un temps linéaire: «Toutes choses dans le monde écoutent, concertent et composent. Les rencontres des forces physiques et le jeu des volontés humaines coopèrent dans la confection de la mosaïque Instant»²⁴. On pourrait difficilement être plus loin de la conception positiviste, fondée sur le déterminisme, que Claudel décrira plus tard comme la triste prison où s'est trouvée enfermée son adolescence²⁵. À son système d'enchaînement linéaire se trouve ici substitué cette «présence circulaire universelle», avec son principe concentrique, qu'a fort bien mise en lumière, dans une perspective phénoménologique, Georges Poulet²⁶. Nous allons montrer maintenant qu'elle est indissociable

¹⁸ *Ibidem*, p. 137.

¹⁹ *Ibidem*, p. 139.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 140.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ma conversion* [1913], *Pr*, p. 1009.

²⁶ *Sept, semence, bouche ouverte, zéro*, «Nouvelle Revue Française», 1^{er} septembre 1955, p. 461.

du catholicisme de Claudel et ne prend tout son sens qu'à partir de ce centre qu'est le Christ.

LE TEMPS DE DIEU

«Dieu est venu nous délivrer du temps»²⁷

Les commentaires bibliques que Claudel rédigea dans le dernier tiers de sa vie reviennent très souvent sur la question du temps. Une réécriture fondamentale des principes édictés dans *Art poétique* nous apparaît dans le *Journal* en 1924, comme un schéma préparatoire à l'aventure exégétique:

En Dieu il n'y a pas de temps. Tout est acte, tout est éternité. Il n'y a rien qui ne soit étant, qui cesse d'être pour n'être plus. Mais en la personne du Christ se fait une espèce d'articulation ineffable du temps sur l'Éternité, en cette espèce d'horloge ineffable que Jean a entendue et qui est le Sacré-Cœur. Chaque coup marque la même heure, il n'y a pas succession, mais résurrection, l'Éternité interrompue par la mort, comme le cœur percé par la lance²⁸.

Nous voyons dans cette belle synthèse les propos d'*Art poétique* explicitement recentrés autour de la personne du Christ. C'est là le grand thème sur lequel la Bible inspirera à Claudel de multiples et superbes variations:

Les traités de théologie (voir *Thomas d'Aquin* par Mgr Gillet) nous disent que le pourquoi de la Création reste mystérieux. Mais en réalité, tout acte de Dieu, qui est l'Alpha et l'Oméga, quelle fin peut-il avoir autre que Lui-même? [...] il y a eu à obtenir le Christ. Et il y a encore à obtenir ce Christ intégral dont Il est le chef et dont nous sommes les membres. Ce Christ dont l'Épître aux Hébreux nous dit qu'Il est l'héritier de l'univers; et en vue de la réalisation temporelle de qui le temps lui-même a été fait [...] / L'Esprit

²⁷ *Saint Augustin, In Jo.*, tr. 31, n. 5, *PL* 35, col. 1638, cité en *J2*, p. 431.

²⁸ *J1*, p. 640.

Saint, au travail aujourd'hui même comme Il l'était au premier jour de la Création, Il est là pour obtenir le Christ²⁹.

C'est à partir de ce centre que se bâtit ce que l'on peut appeler l'«intrigue exégétique» claudélienne, très largement articulée autour d'une réflexion sur le temps. Si «en Dieu il n'y a pas de temps», cela ne signifie pas que Dieu soit absolument étranger et extérieur au temps. Au contraire, il n'y a pas en Lui de temps parce qu'Il le maîtrise et en use sans avoir à le subir:

Le Ciel au-dessus de nous n'est pas un musée, c'est un atelier en travail. À chaque instant la durée de Dieu admet tout l'ensemble du passé à la composition de tout l'avenir [...] Dieu est présent de toute Son efficacité providentielle dans le mouvement qui pourvoit à la poursuite de Sa réalisation dans le temps³⁰.

S'il échappe aux vicissitudes du temps, Dieu n'en est pas moins toujours actif: c'est même aux yeux de Claudel ce qui le distingue au premier chef de Bouddha figé dans son immobilisme³¹. En effet l'histoire de la Révélation et du Salut inclut nécessairement un rapport dialectique de l'Éternité au temps. Si le temps est l'instrument d'une Révélation inscrite dans l'histoire – ou plutôt créant l'histoire –, il va également devenir la pierre de touche du Bien et du Mal, d'où l'ambivalence, qu'il convient maintenant d'examiner de près, de la notion de présent chez Claudel. Nombreux sont en effet les passages où l'exégète fustige le refuge dans l'instant présent comme lieu du divertissement pascalien, de l'exaltation de la matière, et donc du péché, ainsi que l'orgueilleuse rétention de ce présent:

Autrefois comme aujourd'hui les Idoles ont pour fonction de nous consolider dans l'immédiat. Préposées à une espèce d'assurance contre

²⁹ *Jérémie* [posthume, ms 1950], OC XXVII, p. 156. M.S. Gillet, *Thomas d'Aquin*, Paris, Dunod, 1949; Heb. 1, 2.

³⁰ *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* [1948], OC XXII, p. 417.

³¹ Voir *Po*, p. 90; 462, et la discussion épistolaire à ce sujet entre Claudel et le P. de Lubac en 1951 dans *Le sacrement du monde...*, cit., vol. II.

le risque, contre le danger, contre l'inconnu [...] L'Égypte! un peuple qui depuis des siècles ne s'occupe qu'à solidifier le passager, qu'à demander à la mort non point la destruction de notre enveloppe, mais cette résistance au temps qui est le privilège de la matière brute³².

L'intrigue se construit grâce à l'amplification autour de la piste biblique, très ténue, concernant la chute de Lucifer³³ – péripétie fondamentale dans l'élaboration du drame exégétique claudélien, et mise en place dès le premier commentaire de l'Apocalypse:

Le piège, pour Lucifer, c'est le Temps. Le Temps, c'est sa spécialité, n'est-ce pas lui qui a inauguré le matin? n'est-ce pas lui-même qui l'a mis en marche sous sa forme linéaire quand il a été projeté hors du Ciel? ses yeux ne regardent qu'en avant et pas loin. Sa pâture est le moderne, l'actuel, l'immédiat et tout ce qui est du diable s'efforce de vivre avec lui dans le moment présent comme dans une espèce d'immobilité vertigineuse. Il avance, il fait son propre chemin, il estime l'Infini sans histoire comme quelque chose de dépassé et de suranné. *Æstimabit Abyssum quasi senescentem*. Le jeu de Dieu est donc de leurrer le diable avec le présent, de lui présenter cette présence illusoire qui ne cesse de fuir devant lui, de lui laisser cet énorme appât, qu'il s'ébatte à son aise dans cette espèce de paradis déshonoré où les servantes s'amuse de lui et enguirlandent gracieusement le lien qu'il ne cesse de prolonger (*post eum lucebit semita*) autour des touffes et parterres d'événements. Mais Dieu est plus ancien que lui, et pendant que Satan parle à l'âme du présent, Lui, Il lui parle de l'Éternel. [...] Dieu dit à l'âme: *Ne crains point, c'est Moi, Ego sum, Amice! Te rappelles-tu alors qu'il n'y avait pas de temps? C'est moi, ta cause, c'est moi qui viens te rapporter le commencement*. Principium qui et loquor vobis. *Le Principe et le Verbe qui est dans le principe*³⁴.

On remarquera, chose fort intéressante, que la réflexion sur le temps dérive d'une méditation sur le nom: à *Lucifer*, le «porteur de lumière», l'initiateur du matin et donc du temps dans sa succession

³² *La Deuxième Étape d'Emmaüs* [posthume], OC XXVII, p. 50.

³³ Essentiellement Is. 14, 12 sq. et Ez; 26-28. Voir à ce sujet notre *Anima et la Sagesse...*, cit., p. 420 sq.

³⁴ *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* [posthume, 1966], OC XXVI, pp. 271-272. Citations de Is. 14, 12 (*Quomodo cecidisti de cælo, Lucifer, qui mane oriebaris*); Job 41, 23; Luc 1, 30 et 24, 36 superposés, ainsi que Matth. 22, 12; ensuite, variation sur Ap. 10, 6, et Joh. 8, 25 et 1, 1-2.

linéaire, s'oppose *Ego sum*, le Dieu de la manifestation sur l'Horeb au troisième chapitre de l'Exode, *Ego Sum Qui Sum*, nom fascinant et souvent commenté par Claudel, notamment en ces termes:

[...] c'est uniquement du point de vue de la créature que l'on peut dire, et d'ailleurs avec réalité, des choses et des êtres qu'ils commencent ou finissent, qu'une chose ou qu'un être commence ou cesse d'exister. Dieu, auteur et moteur de toutes choses. Il est Celui qui Est, qui Était et qui comble le Futur. Dès lors, il n'y a pas dans Sa pensée une chose ou un être qui commence à occuper une place où il n'était pas et qui cesse d'être où il était. Il n'envisage que le Présent, et c'est dans ce sens que le Sage écrit: *Celui qui vit dans l'Éternité, Il a créé toutes choses en même temps* (Eccli. 18, 1). Dieu les envisage toutes en même temps et Il ne S'interrompt pas de les penser, chacune selon son rôle et son mode. Il est le *Vivant aux siècles des siècles*, non seulement le Vivant, mais le fournisseur de vie, une vie inarrachable de ceux qui une fois en ont participé le rayon³⁵.

D'un côté, donc, un présent de plénitude, cœur et métonymie de l'Éternité; de l'autre, un présent de la frivolité et de la bagatelle, instant fugace sur une ligne virtuelle; le salut consiste à reconvertir le temps, à retrouver dans le présent le centre et non point le vide. Ce centre s'assimile à la cause dont il a été question dans *Art poétique*:

L'idée de Cause, et de Cause universelle, c'est-à-dire de toutes parts opérative, ne peut se traduire dans notre esprit que par l'idée de centre, comportant autour de lui un cercle. Et c'est cette suggestion d'un arrangement concentrique que nous trouvons partout dans l'Écriture et dans les visions des prophètes³⁶.

Il est très intéressant de noter que ce point de vue affecte également la lecture typologique que fait Claudel de l'Ancien Testament, par rapport à l'événement fondamental qu'est la venue du Christ-Messie. Moins qu'un point sur une ligne, point de départ d'une nouvelle ère, l'Incarnation est le cœur d'une cible, d'un

³⁵ *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* [Paris, Gallimard, 1952], OC XXV, p. 157. Références à Ex. 3, 14; Ap. 10, 6.

³⁶ *Ibidem*, p. 161.

«arrangement concentrique», puisque c'est, nous l'avons déjà cité, «en vue de sa réalisation temporelle que le temps lui-même a été fait»³⁷. C'est le *semei* de l'épître aux Hébreux³⁸ qui commande cette admirable roue, composée de toute l'histoire et de toute l'Écriture.

L'Écriture prophétique est en effet conçue par Claudel comme obéissant à un double régime téléologique et concentrique - cette dernière appréhension étant à mettre en rapport avec l'image de l'écorce et du noyau, familière à l'exégèse patristique et médiévale pour illustrer le rapport entretenu par les deux Testaments. Claudel, animé par une pensée dynamique, combine assez génialement les deux en usant de l'image (pré-socratique³⁹, et complètement renouvelée) de la flèche et de la cible:

C'est Lui en avant, c'est Jésus-Christ, que notre regard atteint, comme une flèche à travers le vide lancée par l'arc tendu, et c'est de cette cible, où vibre le trait enfoncé, que notre esprit, comme le page de Jonathan (I Reg. 20) revient en arrière pour le rapporter, prenant compte pas à pas du laps parcouru. La prophétie n'est qu'une série de projections et de retours, de sorte que c'est le futur qui donne à comprendre le présent par le moyen du passé. De là dans le style prophétique l'emploi constant du passé pour signifier ce qui n'est pas encore [...] Le but de l'Écriture, c'est le Messie, le Promis, l'expectation des peuples de toute la terre⁴⁰.

Autour du Christ, centre, cœur, moteur et fin de toute la doctrine s'organise le temps, mouvement à la fois rectiligne, circulaire et hélicoïdal⁴¹; c'est une figure de géométrie qui combine un foyer fixe, le Christ en tant qu'ancré dans l'histoire humaine, et un foyer qui

³⁷ *Jérémie*, OC XXVII, p. 156. Voir *supra*, note 29.

³⁸ Heb. 7, 17; 9, 11.

³⁹ Voir, pour la flèche de Zénon d'Élée, *Les Penseurs grecs avant Socrate*, éd. J. Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 107.

⁴⁰ *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, OC XXV, p. 155.

⁴¹ Voir à ce sujet *Ibidem*, p. 323, et l'article de E. Hugué, *Circulaire, rectiligne, hélicoïdal: les trois degrés de la contemplation*, «Revue des sciences philosophiques et théologiques», t. 13, 1924, pp. 327-331.

s'éloigne à l'infini, la Trinité inscrite dans l'Éternité et se confondant avec la plénitude:

Il y a un engrenage continu du temps à l'éternité. Ou, si l'on aime mieux une autre comparaison, une espèce d'activité réciproque par laquelle l'Éternité ingère, enregistre, solidifie, authentifie les événements, et les événements, de leur côté, ils traduisent, ils réalisent dans la durée et dans l'espace, ils explicitent les desseins de l'éternité. Ils transposent ce qui passe en une chose qui n'est plus capable de passer, en une page où de fait il n'y a plus de temps et où tout s'agrège en simultanéité comme un tableau fixe qu'on envisage d'un seul coup d'œil⁴².

À partir de ce passage, qui éclaire admirablement les propos du Père Jésuite au début du *Soulier de Satin*, peut s'expliquer, à l'échelle de l'homme, l'ambivalence de l'instant: valeur vide, s'il est vidé de sa signification christique, lieu de la dispersion de l'être, «nuée sans eau emportée par le vent»⁴³; en revanche, instant de plénitude où le temps rejoint l'Éternité s'il est vécu comme le lieu où la vie intérieure de l'homme rejoint, par son intensité et sa disponibilité, le plan divin. L'instant paradigmatique est celui de Noël, chaque année salué par Claudel, puisque c'est celui où, précisément, son expérience intérieure, bouleversée par la révélation divine, rencontre le grand bouleversement du temps humain lié à l'avènement du Christ:

Noël! Avant que l'année ne finisse par finir et qu'une autre ne commence à commencer, c'était le moment pour l'éternité de se faire jour entre l'une et l'autre et de profiter pour se faire jour de cet entrejoint entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore [...] Maintenant il s'agit de ce cœur nouveau, de ce moteur nouveau qui va être introduit au sein de la création, de ces *temps* nouveaux auxquels va être soumis [tout ce qui] dans la Création désormais est capable de témoignage, c'est-à-dire d'aspiration et d'expression⁴⁴.

Cette valorisation de l'instant comme écrin spirituel est exaltée par la liturgie, véritable lieu de rencontre de toutes les temporalités:

⁴² *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, OC XXV, p. 156.

⁴³ Épître de saint Jude, 12. Cf. aussi Is. 64, 6.

⁴⁴ *Introduction à Isaïe dans le mot à mot* [posthume], OC XXVII, p. 235.

temps linéaire de l'histoire, qu'elle suit au fil des jours, au fil des variations astronomiques qu'observent les fêtes mobiles; temps circulaire de l'année liturgique, qui réactualise chaque année les grands événements liés à la Révélation et constitutifs de la doctrine; temps circonférentiel, à travers la mise en regard de textes de l'Ancien Testament annonçant le Christ et d'évangiles le mettant en scène, l'ensemble étant projeté vers le temps eschatologique; temps continu, la célébration sans interruption du Sacrifice de la Messe tout autour du globe terrestre au fil des heures actualisant constamment le sacrifice du Christ, du Calvaire à la Rédemption finale; temps intérieur enfin, la liturgie donnant toute sa mesure à la prière personnelle prise dans la grande harmonie de la Communion des saints.

LE POÈME DU TEMPS

«J'ai eu dans ma pensée les années éternelles» (Ps. 76, 6)

On aura déjà remarqué, dans deux citations déjà notées, la présence d'une insistante métaphore scripturale: la «page», l'«expression» là où l'on eût plutôt attendu l'«expiration»⁴⁵; elle était déjà très visible dans *Connaissance du temps*, et soulignée par des effets de syllepse sur lesquels Claudel lui-même attirait l'attention par l'italique; la principale est celle qui s'exerce sur le mot «sens» et commande toutes les autres:

Il ne nous suffit pas de saisir l'ensemble, la figure composée dans ses traits, nous devons juger des développements qu'elle implique, comme le

⁴⁵ *Supra*, notes 41 et 43.

bouton la rose, attraper l'intention et le propos, la direction et le sens. Le temps est le *sens* de la vie⁴⁶.

Du mot «sens», pris dans sa double acception topographique et herméneutique, la syllepse s'étend à «propos» (but et parole), à «développement» (sens botanique et rhétorique); elle était d'ailleurs, en amont du texte, motivée par une première syllepse soulignée sur le mot «motifs»: «l'appréciation des *motifs* qui décorent et composent l'instant»⁴⁷: isotopies graphique et causale y étaient déjà superposées. En fait, le texte, assez complexe, superpose constamment trois réseaux qui s'interpénètrent par la syllepse: le registre abstrait de la réflexion philosophique sur la causalité; les deux registres de la création: la Création divine illustrée par la nature, la création humaine et son terrain, l'art, représenté, à travers le lexique et le jeu des métaphores, par le dessin et la peinture, la musique et l'écriture. L'imbrication des trois est constitutive de la méditation, ainsi lorsqu'il s'agit de redéfinir la nécessité par la cause finale, contre le déterminisme des positivistes:

Les heures et les saisons réservent toujours les mêmes provisions d'adjectifs et d'adverbes. Il suit donc, d'après l'insistance avec laquelle elle [*i.e.* la nature] les maintient ou les répète, que tous les vocables couchés aux pages de la nature ont pour elle une valeur propre, un sens indispensable, un import typique, sacramentel, une authenticité, et qu'ils sont l'objet prédéterminé du travail auquel ils servent de *termes* ⁴⁸.

Une telle phrase est commandée par sa fin, le mot «terme» – appris chez Mallarmé⁴⁹ –, qui désigne ici à la fois l'instrument de

⁴⁶ *Connaissance du temps*, cit., *Po*, p. 135. Cette syllepse est très fréquente sous la plume de Claudel.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁹ Voir lettre de Claudel à Mallarmé du 25 mars 1895, «Cahier Claudel» n. 1, *op. cit.*, p. 44: «Il est probable pour moi que le premier élément de votre phrase en est la syntaxe ou le dessin qui des mots divers qu'elle rapproche ou distancie, de manière à les dépouiller d'une part inutile de leur sens ou à les rehausser d'un éclat étranger,

la nomination, le mot, mais aussi l'idée de finitude du monde créé, idée chère à Claudel⁵⁰. Le temps, qui n'est pas mentionné, est en fait sous-jacent à la réflexion: c'est le temps cyclique des saisons, qui implique pour chacune des réalités distinctes entraînant à leur tour l'usage d'un lexique particulier; mais il ne s'agit là nullement d'association arbitraire; au contraire, c'est un modèle raisonné, en fonction de la loi de l'*analogia entis* (les mots «typique, sacramentel» le disent bien) qui veut que la création artistique de l'homme imite le processus de la création divine de la nature (*ars imitatur naturam in sua operatione*); la création humaine est balisée (le «terme») par cette exigence de «sens indispensable» qui lui interdit l'autonomie du glissement vers le non-sens, de même que le lexique de la nature est ordonné à la réalité: il n'y a pas de neige en été, il n'y a pas de fraises en hiver. Aussi bien l'art se doit-il de ne pas être totalement extravagant, au service du non-sens. Ainsi, paradoxalement, c'est cette «limite» qui garantit le surcroît de sens, car elle indique l'esprit ordonnateur, elle désigne le principe d'éternité qui la surplombe et la crée. De même que le temps humain est ordonné à l'éternité, de même la création humaine l'est à l'œuvre du Créateur.

Il est clair que de telles réflexions nourrissent une méditation du poète sur son propre art, et son articulation au temps. C'est d'ailleurs ce qui justifie l'insertion de *Connaissance du temps*, en 1907, dans *Art poétique* – dont il faut bien se souvenir que, loin

constitue ce que vous appelez excellemment un terme», et Mallarmé, *La Musique et les Lettres* [«Revue blanche», avril 1894], *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1974, p. 646: «afin de savoir, selon quelque recours très simple et primitif, par exemple la symphonique équation propre aux saisons, habitude de rayon et de nuée; [...] s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers». – On notera à quel point le texte de Claudel est ici une réécriture serrée de celui de Mallarmé.

⁵⁰ Voir *Lettre sur Coventry Patmore* [1914], *Pr*, p. 531.

d'être un simple traité de rhétorique, c'est une réflexion sur les deux créations, la divine et l'humaine, articulées l'une à l'autre, et dont le rapport qu'elles entretiennent est analogique à celui qui à la fois joint et oppose temps et éternité. Cette méditation atteint toute sa profondeur au contact de l'Écriture Sainte, et notamment de l'Apocalypse, où la notion de temps est particulièrement présente et excite la curiosité de l'exégète commençant par ses expressions bizarres, «la moitié du temps», «il n'y aura plus de temps»⁵¹. C'est là que son acribie s'exerce sur les mots, et qu'il tente d'éclairer les difficultés du langage de Dieu par l'attention du poète, dont ils sont l'outil spécialisé: ainsi par exemple lorsqu'à propos d'un verset de Psaume que lui suggèrent par consonance les «mille ans» de l'Apocalypse⁵² il jette son dévolu sur un petit mot grec qui lui livre une clé à la fois herméneutique et poétique:

J'ai eu dans ma pensée les années éternelles [...] qu'est-ce que cela veut dire, les années éternelles, sinon qu'entre le temps et sa source, il y a une espèce de jonction métaphorique comme celle qui est exprimée par la conjonction (sic) grecque μέτα? Ce n'est pas le temps, c'est la substance et la pulpe du temps, c'est ce qui produit le temps, comme un fruit [...] C'est une espèce d'énorme seconde, c'est la possession de l'instant indivisible. Si je voulais parler à la manière des Sages antiques, je dirais que l'extase a engendré la continuité, que la continuité a engendré la succession, que la succession a engendré le rythme et que le rythme a engendré la phrase. [...] Cependant j'ai idée en considérant les dérivations que μέτα en grec n'est pas traduit complètement par après. C'est un peu comme en français où après donne naissance à d'après. Le mot suggère une idée de juxtaposition, de comparaison avec, à côté de, en rapport avec, suite organique plutôt que succession, énergie suscitée latéralement⁵³.

⁵¹ Respectivement Ap. 12, 14 et 10, 5. Voir le chapitre V de *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, cit.

⁵² Ap. 20, 2 sq.

⁵³ *Au milieu des vitraux...*, cit., p. 105 et 108. Ps. 76, 6; Ap. 20, 3: ... ἄχρι τελεσθῆ τὰ χίλια ἔτη· μετὰ ταῦτα δεῖ λυθῆναι αὐτὸν μικρὸν χρόνον. Voir sur ce passage notre *Anima et la Sagesse...*, cit., p. 347

Ce qui nous intéresse particulièrement ici est justement le recours au registre rhétorique et poétique, même modalisé («une espèce de jonction métaphorique») pour rendre compte du mystère du temps. Nous voyons à nouveau Claudel s'appuyer sur la pensée de ses chers Pré-socratiques⁵⁴, infléchis vers le vitalisme organique par la surimpression des séries de *genuit* bibliques, ainsi que par le choix des métaphores «organiques», comme il le dit lui-même, la «pulpe» et le «fruit». Surtout, le lecteur actuel ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement avec ce que les nouveaux rhétoriciens appellent «métalangage»⁵⁵, et songer que Claudel, raisonnant ici sur le temps divin, évoque plus ou moins consciemment le processus même qui conduit et nourrit sa propre œuvre, et en constitue le noyau: «une espèce d'énorme seconde, la possession, de l'instant indivisible». L'exégèse est ici indissociable de la «métalittérature».

En effet, l'exaltation extatique de l'instant qui rejoint l'éternité, et gomme ainsi la charge peccamineuse du présent, forme peut-être le thème, ou le ressort essentiel de l'écriture claudélienne: on a déjà eu l'occasion de le noter plus haut à propos de la scène initiale du *Soulier de Satin*. Manifeste dans certaines compositions, comme *La Cantate à trois voix* qui est une longue broderie sur le minuit mystérieux de la Saint-Jean, complément estival de celui de Noël, où le temps s'arrête au profit de l'Éternité, ou plus tard dans *Cent Phrases pour éventails*, où le modèle extrême-oriental de la *brevitas* figée par l'idéogramme sert à enchâsser l'instant de la sensation merveilleuse dans l'Éternité qui la transfigure, cette «articulation» se retrouve, plus discrètement, dans les finales en apothéose de

⁵⁴ C'est le cas pour les thèmes de la continuité et de la succession, de la divisibilité. Voir les fragments de Zénon d'Élée, *Les Penseurs grecs avant Socrate*, cit., pp. 106-107.

⁵⁵ D'après le Dictionnaire de Robert, le terme «métalangage» a été d'abord utilisé en allemand par les logiciens de l'École de Vienne (1929-1939), avant d'être repris par R. Barthes (*Éléments de sémiologie*, IV, 1). Claudel n'utilise jamais ce terme, pas plus que celui de «métalittérature», mais il les rejoint par intuition étymologique.

Tête d'Or ou de *Partage de Midi*, où le temps de la scène coïncide avec la mort accomplie ou imminente des personnages, et leur projection dans le temps autre de l'au-delà, où ils se fixent comme dans un sceau; l'«arrêt-sur-image», si l'on peut dire, imprime sur nos intellects éblouis la «transfiguration de Midi»⁵⁶, et l'«ineffable»⁵⁷ union royale de Tête d'Or et de la Princesse à un moment qui est celui de l'automne qui finit⁵⁸, donc du solstice d'hiver – soit en filigrane de cet «instant» miraculeux de Noël qui indique, «latéralement», le sens spirituel et autobiographique du drame⁵⁹.

Les syllepse et métaphores de *Connaissance du temps* multipliaient les signes de métalittérarité, assimilant le temps à un «rouleau d'impression»⁶⁰ dont le point d'aboutissement rejoint le point de départ: c'est que la cause finale, en Dieu, n'est autre que l'Origine, qui trouve à s'assimiler, dans la Béatitude finale, à «un vers de la justesse la plus exquise»⁶¹, avec syllepse sur le mot «vers», adverbe de direction et substantif. Les commentaires bibliques, en prise directe sur le sacré, sont aussi une sorte de gigantesque testament-gigogne, où Claudel relit son œuvre et sa vie à la lumière

⁵⁶ *Partage de Midi*, in fine.

⁵⁷ *Tête d'Or*, Deuxième version, Troisième partie, *ad finem*, Paris, Gallimard, «Folio théâtre», 2002, p. 246.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 245: «Je suis la souveraine de cette saison qui finit!».

⁵⁹ Très intelligemment mis en scène par J.-L. Barrault, d'une part, en 1949, qui donne une forme d'«étoile» à la pierre qui sert de lit mortuaire à Tête d'Or, et fait déposer en croix le corps de la Princesse sur celui de Tête d'Or, et par Cl. Buchvald, en 2002, qui, «par la magie du mouvement des étoffes, transforme la Princesse en étoile» (tous ces détails dans l'excellent article de S. Martinot-Lagarde, *Tête d'Or en trois mises en scène*, «Méthode», n. 9, 2005, pp. 204, 205, 207). – On notera que le motif de l'étoile, particulièrement bien venu, annonce *Le Soulier de Satin* et souligne ainsi la grande cohérence de l'œuvre autour de ce motif et de la transfiguration qu'il représente. Voir aussi notre article '*Veni, coronaberis*': *transfiguration, assomption et apothéose dans le théâtre et la pensée de P. Claudel* [«Cahier de l'Herne – Claudel», 1997], repris dans *La Prose transfigurée*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 377 sq.

⁶⁰ *Po*, p. 145, et voir *supra* note 12.

⁶¹ *Art poétique*, «Traité de la co-naissance V», *Po*, p. 203.

du texte parfait et de temps mué en éternité; la vision qu'il porte sur lui-même et sa création tend à s'assimiler, analogiquement, à celle dont Dieu jouit sur la grande Création:

Il assiste à ce présent en pleine activité qui rejoint dans la transparence le passé avec l'avenir, comme une grille diplomatique qui de textes superposés constitue un document inéluctable⁶².

Une telle conception du temps, résorbé et magnifié dans l'instant absolu qu'a dévoilé à Claudel la révélation de Noël 1886, nous paraît isolée dans la réflexion de l'époque moderne. Jean Wahl l'a cependant rapprochée de la poétisation proustienne du temps dans la *Recherche*:

C'est, je crois, surtout entre Proust et Claudel que nous pourrions faire des comparaisons assez fécondes; malgré de profondes différences, il y a chez tous deux une recherche de ce qu'il y a de profond dans l'union du temps et de l'espace. Proust a pensé qu'il y avait un moment pour rejoindre l'éternité par certaines extases du temps, et pour Claudel ces extases ont pris cette forme sur laquelle il a insisté, la simultanéité. Y a-t-il un moyen de passer de l'une de ces pensées à l'autre? C'est ce que nous aurions à nous demander. Il y a tout l'arrière-plan religieux chez Claudel qui fait qu'il est bien difficile de trouver une coïncidence entre sa pensée et celle de Proust⁶³.

Luc Fraisse a insisté sur le caractère quasi sacramentel de la révélation esthétique dans *Le temps retrouvé*⁶⁴; le débat n'est donc point clos, même si de toute évidence l'habitation intérieure de la Bible et de la liturgie par le poète donne une pertinence toute particulière à ce système d'analogie efficace qui fait de l'œuvre d'art un fixateur d'éternité. Nous reviendrons une dernière fois, pour conclure, sur ce

⁶² *Jérémie*, OC XXVII, p. 176.

⁶³ J. Wahl, *art. cit.*, «Cahier Claudel» n. 1, cit., p. 248.

⁶⁴ Voir Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

syndrome de Noël qui a éveillé chez le jeune Claudel, une fois pour toutes, la connaissance du temps et celle de sa propre vocation:

Rien de considérable ne s'inscrit dans l'antique archive des rapports de Dieu avec Sa créature sans qu'il arrive quelque chose au soleil. Tout à l'heure, au plus épais des ténèbres, et sans qu'il y ait eu quelqu'un qui fût capable d'en insérer le moment dans la durée autrement que par le mot: Minuit, il y a eu éruption d'un petit enfant dans la paille, et origine avec lui de siècles. Et un peu plus tard, sur la croix, il est midi! il y a eu ce Jésus, il y a eu ce nouveau Josué, qui a planté un clou dans le soleil. Il ne s'en ira plus. Il y a ces bras étendus à jamais qui l'empêcheront de passer, il y a ces bras étendus à jamais dont il ne pourra venir à bout. Il y a cet invincible T, il y a cette barricade et cet accrochement invincible de l'homme enfin réalisé dans son double diamètre qui empêchera O de se refermer, qui empêchera pour notre cœur et pour notre intelligence le cercle d'être ailleurs qu'avec le centre. Au-dessus de la Terre Promise, il y a dans le milieu du ciel, éternellement proférant et proféré, il y a T qui dit O⁶⁵.

C'est ainsi que, scribe du temps, l'artiste lui aussi capte l'instant et en extrait l'Éternité.

⁶⁵ *Emmaüs*, cit., p. 255.

DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'ÉCRITURE: BOSCO RÊVEUR DE TEMPS DANS LES RÉCITS D'ENFANCE

Marinella Mariani
(Université de Macerata)

«Il se trouve dans nos profondeurs comme au fond des mers des abîmes d'où ce qui coule à pic ne remonte jamais à la lumière. Jadis j'ai perdu une part heureuse de moi-même. Et je la cherche avec passion car je l'aimais»¹

œPar la force des choses et comme tout ce qui est, la douce parole littéraire est soumise à la temporalité. La question de la métatemporalité dans toute la diversité de ses équations est, dans l'œuvre d'Henri Bosco, en particulier dans les récits d'enfance, une importante clé d'interprétation de l'écriture qui se modèle sur ce rapport des personnages au temps, à travers la transposition de faisceaux de temps, plus ou moins longs, plus ou moins sublimes et intenses, mais incessamment à l'œuvre. S'il y a un fil conducteur qui unit toute son œuvre, probablement c'est celui de l'enfance. Il s'agit donc de voir comment ce temps est arrivé à s'y développer. Disons, d'une façon générale, qu'en littérature, l'expression du temps, sa valeur cognitive profonde est mise à nu en tant qu'expérience humaine dans la totalité d'être concret, dans la nature biologique et existentielle de l'individu. C'est là une des questions que la critique continue à explorer, en considérant le facteur temps dans sa polyvalence, comme un ensemble de paysages humains, de vies

¹ H. Bosco, *Une ombre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 87.

intérieures, de saisons et d'événements coulés dans le présent, ou comme l'écho d'un passé, proche ou lointain, lié à la reconstruction de mythes et d'archétypes disparus ou à l'enchaînement d'émotions et de faits qui se sont accumulés et sont restés fixés dans la mémoire, et que l'écriture fait resurgir, permettant à l'auteur de recomposer l'infini, ou encore, aussi, un horizon encore à venir. En d'autres termes le rapport qui s'instaure entre la littérature et le temps est un rapport complexe où le temps de la vie, le temps des choses et le temps de l'être se transforment en écriture afin de continuer à être; il ne s'agit donc pas seulement pour l'écrivain qui s'installe à sa table de travail de ne pas s'ennuyer, c'est-à-dire, d'une certaine façon de formuler de belles phrases et des concepts pour, pourrait-on dire, passer le temps. En échafaudant ses textes, il crée, de façon plus ou moins consciente, des fragments d'éternité, la vie étant un voyage dans le temps; les meilleurs vont rester et faire prise, ils seront projetés en avant dans un temps infini, sans jamais mourir, ouverts aux lectures et aux interprétations des lecteurs des générations futures.

Dans ses récits, un genre ibride et ouvert par excellence, Bosco a fini peu à peu par emprunter aux autres formes littéraires, suivant l'exceptionnel éclatement des genres littéraires qui s'est produit au cours du XX^{ème} siècle. Ainsi, mis à part *Le mas Théotime*², il reconnaît ne pas avoir écrit des romans mais des histoires, où, tout

² H. Bosco, *Le mas Théotime*, Alger, Charlot, 1945. Nous spécifions directement dans les citations tirées des œuvres d'Henri Bosco, le nom abrégé de l'ouvrage auquel elles se réfèrent accompagné de l'indication de la page. *L'Ane Culotte*, Paris, Gallimard, NRF, 1937 (AC); *Hyacinthe*, Paris, Gallimard, NRF, 1940 (H); *L'Enfant et la Rivière*, illustré par Georges Lemoine, Paris, Gallimard, "coll. Folio Junior", 1979 (ER); *Le jardin d'Hyacinthe*, Paris, Gallimard, 1946 (JH); *Malicroix*, Paris, Gallimard, 1948 (M); *Antonin*, Paris, Gallimard, NRF, 1952 (A); *Le Renard dans l'île*, Paris, Gallimard, "coll. Folio Junior", 1986 (RI); *Bargabot*, suivi de *Pascalet*, Paris, Gallimard, NRF, "Bibliothèque Blanche", 1958 (BP); *Tante Martine*, Paris, Gallimard, 1972 (TM); *Un Oubli moins profond*, Paris, Gallimard, 1961 (OP); *Le Jardin des Trinitaires*, Paris, Gallimard, 1966 (JT); *Le Récif*, Paris, Gallimard, 1971 (R); *Une Ombre*, Paris, Gallimard, 1978 (O).

au long du parcours narratif, dans les méandres de sa conscience d'homme et d'écrivain, on est frappé par la présence de motifs récurrents qui résultent moins de choix stratégiques que de pulsions intérieures, et s'explicitent à travers une recherche poétique. Un rayonnement d'aspects thématiques et une éthique se développent dans la machinerie du récit avec une profondeur et une richesse d'échos presque infinie, dans toute l'œuvre et spécialement dans les récits d'enfance. Elle s'y affirme avec une incroyable présence et se pose comme une sorte de topographie créatrice, une carte fondatrice et fantastique double, dotée d'une organicité profonde et d'une poétique absolue d'où émerge la valeur archétype du temps qu'en ce sens possèdent tous les textes dans lesquels, dans une certaine mesure, l'écrivain amoureux et nostalgique de son esprit d'enfance, enfance regrettée et rêvée, «qu'on n'a jamais eue»³ affirme Benoît Neiss, et resurgit de la mer intérieure de la mémoire comme il le dit, présente des pages de vie, qui dans son cas, nécessairement, coïncident avec son programme littéraire; elle y apparaît comme matière première fondatrice, fluide, insaisissable dans laquelle il choisit d'enraciner la trame de ses récits, où les éléments de la temporalité finissent par devenir corrélants et corrélatifs à la fois du sentiment de cette présence.

J'écris des livres pour les enfants de dix à douze ans, en pensant aux grandes personnes qui ont eu la chance de ne pas oublier qu'elles ont eu cet âge. [...] Si le conte ainsi achevé plaît, par grande chance, aux grandes personnes, n'en ayez aucune inquiétude. C'est quand même un livre d'enfants. Là est la preuve qu'il reste, chez ces gens sensés, quelque fraîcheur de l'âge tendre. Elles l'ignoraient fort probablement, et le conte leur a rendu un peu de leur jeunesse. Les bons, les grands livres d'enfants, ce sont ceux qui touchent l'enfance et l'âge mûr⁴.

³ B. Neiss, *Notes pour une étude de l'enfance dans l'œuvre d'Henri Bosco*, «Cahiers Henri Bosco», n. 13, 1988, p. 92.

⁴ H. Bosco, *Les enfants m'ont dicté les livres que j'ai écrits pour eux*, «Nouvelles Littéraires», n. 1632, octobre 1955, p. 4.

Nous sommes ainsi en présence d'une enfance reconstruite, rêvée, avec des bribes de mémoire orchestrées par l'imagination créatrice, comme le déclare l'auteur lui-même:

Des trésors de l'enfance, qu'est-ce qui peut survivre et parvenir à cet être ambigu, l'adolescent, jusqu'à l'adulte qu'il va devenir, cet adulte, bientôt cet homme, tel que nous sommes, vous et moi, dont quelques-uns n'ont rien gardé de ces merveilleuses richesses, mais dont quelques autres, très rares, s'émerveillent encore de les retrouver, presque intactes, pour peu qu'ils posent la main sur leur âme, où le jardin perdu attend toujours⁵.

Dans son essai *Temps et récit*⁶, auquel il a dédié les trois volumes bien connus, Paul Ricœur se posait des questions qui ne cessent aujourd'hui encore d'être actuelles, à une époque de transformations sociales et historiques qui ont eu nécessairement des répercussions sur la littérature. Son analyse découle en particulier d'une exigence précise, voir le lien entre la littérature et le temps, chercher de démontrer la dimension temporelle présente dans la littérature et dire comment ce temps s'exprime à travers le récit; le critique parvient ainsi à cueillir, en pionnier dans ce sujet, les rapports directs existant entr'eux, arrivant à des considérations qui trouvent un sens prophétique dans un ouvrage désormais indispensable. Il faut, comme il l'écrit à bon escient, reconnaître le contraste qu'il peut y avoir dans l'expérience de la "distension de l'âme" par le temps et le récit qui en découle à travers le travail de composition de l'intrigue, et c'est là que réside toute la fascination du "temps humain" vécu, à partir du moment où il devient "temps raconté"; ainsi, écrit-il, «à supposer même que le poète compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète»⁷.

⁵ Cité par L. Vieira, *Images de l'Enfant dans l'œuvre de Henri Bosc*, in *La représentation de l'Enfant dans la Littérature d'Enfance et de Jeunesse*, Edit. by D. Escarpit, Bordeaux, Univ. of Gascony, N.Y. Saur, XII, 1983, p. 379.

⁶ P. Ricœur, *Temps et Récit*, 3 voll., Paris, Seuil, 1963.

⁷ *Ibidem*, vol. I, p. 79.

Dans son dernier volume, après avoir analysé la configuration du temps dans le récit de fiction, il analyse comment récit historique et récit de fiction concourent, en fait, malgré la présence de certaines dissymétries, à recomposer une expérience phénoménologique du temps, expérience aporique qui se résout à travers la réponse poétique du récit, l'art de raconter apportant, d'une certaine façon, une réponse poétique à ces apories, en éclairant et en transformant l'expérience quotidienne du temps dans une "création réglée". C'est pourquoi, affirme-t-il,

Le rôle médiateur de l'imaginaire s'accroît en effet quand nous passons du thème de la réinscription du temps vécu dans le temps cosmique à celui de la passéité du passé⁸.

Il faut également souligner qu'une conception du temps comme incessante répétition, comme processus plus cyclique que linéaire peut d'une certaine façon expliquer la genèse du récit, comme l'a dit Schopenhauer dans son ouvrage *Le monde comme volonté et comme représentation*, monde qui se situe entre temps et événements. Tout écrivain met donc en place un autre ordre du temps dont nous sommes à la fois les spectateurs et les acteurs directement intéressés, et où, dans le contexte, il nous est donné de retrouver en profondeur l'image et le sens que nous nous faisons de nous-mêmes et du temps qui modifie, bouleverse, transforme, change, dissout en multipliant, multiplie en dissolvant tous les aspects de notre vie.

⁸ *Ibidem*, vol. III, p. 269.

I. TEMPS ONIRIQUE ET TEMPS DE FICTION

À ce point, j'en viens au point central de mon sujet, l'interprétation du temps de l'enfance chez Bosco auteur de récits, donc de courts romans, où si l'on préfère de longues nouvelles, qui fait son apparition après avoir écrit des poèmes et des romans. Sur ce sujet, le récit, adroite combinaison de temps vécu et de temps imaginaire, - tout autant vécu - où il reconstitue le regard et les gestes de son enfance, il s'est manifestement engagé à nous dire ce qu'il pense, nous invitant avant tout à découvrir sous «la fable visible [...] une invisible fable»⁹, sous le temps visible un temps invisible, qui n'a pas disparu complètement toutefois:

Cet enfant dont je vois l'image ineffaçable en moi, qui le fus, en moi où il reste, car il m'accompagnera jusqu'à ma disparition de ce monde, c'est lui dont je cherche dans ma vieillesse à ramener à moi les peines, les douleurs, les joies, les plaisirs, les pensées et surtout les songes [...] Et que serais-je sans ce songe?¹⁰

En fait, la véritable fonction du récit «n'est pas de raconter une histoire, d'analyser un état d'âme ou de décrire des mœurs, mais est d'abord de dominer la vie en assumant la condition humaine, en mettant en évidence le milieu temporel où l'homme se débat»¹¹. Il s'agit donc de fabriquer le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le nouveau, l'après, l'ancien et l'avant en évitant, comme le dit Sartre, d'accomplir une action par trop mutilante sur le temps, en l'accélégrant trop ou en l'arrêtant à l'instant. L'enfance représente la réalité vécue du monde d'avant, dans le personnage singulier de *Hyacinthe*, dont le destin est situé sous le signe du double, la personnalité de la petite fille, qui se multiplie et se dédouble, est

⁹ H. Bosco, *Sylvius*, Paris, Gallimard, 1948, p. 61.

¹⁰ H. Bosco, *Souvenirs*, «Cahiers Henri Bosco», n. 21, 1981, p. 6.

¹¹ J. Onimus, *L'expression du temps dans le roman contemporain*, «Revue de Littérature comparée», juillet-septembre 1954, p. 316.

décomposée puis successivement recomposée, il y a en elle Hyacinthe et Félicienne, deux fragments de la même âme, le vrai et son double, un exemple de personnalité dissoute et éparse dans le temps, et le lecteur est fasciné par cette apparition où se constituent des vides et des temps perdus, un vide, une absence, un non-temps qui ont des conséquences plus grandes qu'une présence. Si aucun des textes, mis à part *Tante Martine* où l'écrivain veut évoquer le clair et impénétrable mystère de l'enfant qu'il est encore, ne dépasse les deux cent pages, il faut remarquer cependant que chacun d'eux nous laisse une impression de délicatesse, d'épaisseur et de durée. Tous sont des récits fondamentaux sur l'enfance composés explicitement pour de jeunes lecteurs, toutes des œuvres de la maturité de l'écrivain dont le personnage principal est un enfant dans le scénario de son enfance, cet âge que Bosco considère dans la vie de tout homme le plus propice au rêve et à la création. Il écrit *L'enfant et la Rivière* en se basant sur ses souvenirs et sur son aventure personnelle et il écrira son texte en rêvant continuellement, presque d'un seul jet, comme il l'a déclaré:

J'en fus peu à peu réduit à inventer, suivant ma pente naturelle, ce que me refusait une enfance trop pusillanime ou trop tendre pour passer au-delà de la canisse, rempart des destins raisonnables, et cependant objet magique, à l'abri duquel je pouvais héroïquement tout comprendre, à la condition que ce fut en rêve (OP, p. 273).

L'écriture se révèle le moyen propice à fixer ces rêves, mais il s'agit d'une forme d'onirisme mystérieuse, qu'il est impossible de déchiffrer ouvertement et conserve, comme le disait Bachelard, et comme il se doit qu'elle soit, sa part de lumière et de pénombre. C'est alors un bain de jouvence, la reconstruction d'un temps suspendu dans une aura lumineuse, temps saisi qui émerge du lointain mais fait partie de la mémoire, c'est-à-dire une partie du vécu qui s'est obscurcie en lui, revient à la lumière, et lui permet de décliner son

expérience de la durée, c'est une expérience profonde et lointaine empruntée à une réalité subjective authentique, même si elle est revisitée par une mémoire qui se confond souvent à l'imagination. Les souvenirs, les rêves, les fables, se mêlent à la poésie d'un âge oniriquement impressionnant car: «Entre un enfant qui rêve et un homme qui rêve, fut-il un très vieil homme, il arrive parfois qu'il n'y ait point d'abîme» (TM, p. 124), rien qui ne les sépare, si ce n'est que l'enfance est un rêve qui s'ignore, son vrai sortilège nous sera révélé plus tard.

Basculé dans une ère industrielle, une société d'échange et de communication qui a inventé la précision et la rapidité, Bosco bouleverse le concept même de temps en le ramenant à un rythme plus lent et doux, ralenti pourrait-on dire, qui, souvent, se transforme, par effet d'abstraction, en attente dans laquelle toute joie, toute souffrance se répercute, tout ce qui pesait sur le personnage ou lui était hostile finit par disparaître et se surmonte. Dans tous ces textes l'attente est un thème en soi, elle est moteur de l'intrigue qu'elle structure, les jeunes héros se trouvent hors du monde, dans un *no man's land* au *tempo* particulier; ce qu'ils attendent, où ils vont arriver, ils l'ignorent encore, même si chacun d'eux le pressent déjà, à sa manière, dans une zone où la laideur du monde se dissipe, où quelque chose de différent va arriver ; sans but précis, ils partent, mais toujours en direction de la nature, vers une rivière qui démarque le temps déjà vécu d'un nouveau temps à vivre, un pont, un lieu de passage entre deux espaces et deux temps différents, répondant à une exigence intérieure mystérieuse. Et ils vont vivre le temps nouveau de la fable, qui se modèle sur leurs rêves, sur une pseudo-réalité qui ne demande, à terme, qu'à montrer tout ce qui était méconnu et dissimulé. Temps de connaissance, il laisse saisir, intuitivement, la puissance des choses cachées. Il s'agit aussi bien d'une entreprise d'interprétation du réel avec les outils du

rêve, installant les jeunes protagonistes dans une nouvelle durée, dans une nouvelle dimension du temps. «Nous flottions entre deux ciels calmes, hors du temps et de l'espace» (ER, p. 84), c'est là l'expérience des deux jeunes protagonistes bosciens.

Le décor champêtre de ces récits procède, nous l'avons dit, pour bonne part de l'enfance de Bosco. Remontent en lui, souvent, au moment d'écrire, certains de ses fragments, dans une campagne qui, fondamentalement, n'a guère évolué morphologiquement. Son écriture se nourrit des souvenirs de cette civilisation rurale qu'il n'a cessé de côtoyer sans véritablement lui appartenir. *L'enfant et la rivière, Le renard dans l'île, Tante Martine, Barboche et Bargabot*, récits du *Cycle de Pascalet*, sont une véritable mise en abyme des premières années de sa vie. Les souvenirs du lointain, de l'étendue, de l'ailleurs sont intimement incorporés à la narration ainsi que, d'une manière générale, tout événement avec lequel il s'est trouvé aux prises, tout enfant, le contact direct avec la nature, l'attrait pour les zones limitrophes, les frontières naturelles, zones de délimitation de l'imaginaire, tant dans l'espace que dans le temps, et qui alimentent son imaginaire dans l'entreprise de recomposition de la réalité; il n'a pas besoin d'aller bien loin pour refaire ce voyage; la réalité des souvenirs nourrit aussitôt la fiction, la référence à la campagne avignonnaise, à l'endroit où le Rhône et la Durance confluent, rôde de manière lancinante dans la fiction, comme s'il ne pouvait y avoir de narration et d'affabulation que dans un lieu connu de lui. L'accomplissement de son récit s'avère une opération de transposition temporelle, un transfert vital au maintien de ses équilibres intérieurs, c'est une affaire d'identité individuelle, quelque chose de très fragile et de très fort à la fois, l'esprit d'enfance qui persiste encore en lui et reste opérant à l'âge adulte. Ce qui l'intéresse, c'est ce paysage intérieur de son enfance, pour mieux le goûter, conserver son esprit radieux, où il puise la vitalité créatrice

de son œuvre, qui est devenue «une tentative d'exploration intérieure»¹² où il a engagé son destin. Le ton est donné et cela lui permet de soutenir une expérience unique, exaltante et complexe que l'œuvre, dont les meilleures répercussions aboutissent dans la concrétisation d'un imaginaire spatio-temporel réel, prend à son compte; cette transition conduit à un autre type d'analogie unissant Bosco à ses personnages, dans un sentiment commun, très tôt en amont, il s'agit d'un phénomène pur, presque de symbiose, d'une expérience de partage, une façon de se perdre en eux pour mieux se retrouver. Ainsi ce que l'écrivain doit à cette source profonde, en amont comme en aval, est clair, et ressemble à une curieuse mixture où flotte, éparse, la quête de personnalité, d'identité même, où d'une part l'enfant montre à l'homme à quel point ils peuvent se ressembler l'un l'autre, et de l'autre nous avons comme une clé magique pour lire et interpréter l'œuvre. Enfin, des personnages qui lui ressemblent beaucoup ou ressemblent à ce qu'il aurait voulu être. Face à la fuite du temps, tout ce qui peut être anéanti d'un instant à l'autre continue à vivre dans une forme d'immortalité mythique dans l'œuvre, absorbé dans un ordre temporel qui devient une sorte de défense et illustration et porte la marque indélébile de l'enfance, qui y projette sa lumière intense, y constitue un temps, une essence forte, personnelle, tant il est attiré par elle; avec bonheur, elle lui permet l'aventure du récit, et davantage encore, la quête de sa véritable identité, et cela est particulièrement visible car il la sublime, elle devient malléable, il peut la plaser, la réaliser, il peut tout faire, les textes le montrent clairement. C'est toute une poétique qui se construit, élaborée à partir de rêves, de contemplation et de réel qui, de temps à autre, la submergent, mais c'est surtout l'onirisme, pilier de la création, qui atteint un degré rare d'intensité.

¹² Cité par C. Girault, *Sagesse de la terre*, «Cahiers Henri Bosco», n. 22, 1982, p. 72.

Les amarres ne sont pas rompues avec le passé, elles ne le seront jamais totalement, au contraire - et pour ce faire il suffit d'observer le biotope de sa propre enfance -, elles représentent à ses yeux une formidable possibilité d'expansion du champ poétique qui lui permet d'écrire avec un délié plus pur. Partout l'enfance affleure. Elle est là, comme un appel, une coloration et une attitude à se régénérer, livre après livre, avec toute la spécificité de sa richesse, et si cela ne sera pas sans influence sur les personnages de ses œuvres, elle n'en transformera pas moins sa propre réalité en dessinant la ligne directrice de son œuvre et de sa vie même; en une étonnante conjonction, le temps de l'écrivain et le temps des personnages se sont unis.

Prenons comme exemple *L'enfant et la rivière*, publié juste après la fin de la guerre et qui, bien qu'étant une édition illustrée, n'était pas particulièrement destiné à un public de jeunes lecteurs, que Bosco confesse avoir écrit avant tout pour lui-même et *Le renard dans l'île*, publié en 1956, récits où l'enfance s'infuse pour en former la toile de fond; dans un monde champêtre apparemment tranquille où, à un moment donné, l'envie de départ et le désir de découverte qui se concrétise à travers l'irruption de la fugue vers les terres sauvages fait exploser les deux jeunes protagonistes qui ne deviennent eux-mêmes et découvrent leur âme que dans l'île, au contact direct de la nature et de la matière visible et de surface qui se double d'un mystère profond, celui du fleuve aux eaux fluides et des lieux d'eaux mortes, encore plus fascinants, dans l'attente du nouveau, de l'invisible, du merveilleux quotidien qui n'a rien de tangible ou d'immuable mais repose sur les rêveries souvent heureuses et parfois angoissantes de la pensée.

Disons seulement que la nature a attiré le jeune personnage en l'éloignant, ne serait-ce que temporairement, de la civilisation et de la vie ordinaire de tous les jours et que la confrontation avec ce nouveau

lieu est avant tout une scène d'émerveillement, de découverte, qui laisse voir l'amitié naissante entre Pascalet et Gatzo, le jeune gitan. Ajoutons que l'expérience directe de l'auteur, à l'écoute de la nature aux alentours de la campagne avignonnaise dès ses premières années de vie, s'attache à soutenir l'expérience individuelle des protagonistes, qui rêvent à travers lui. Pour autant, cependant, au-delà de cette conjonction étonnante, elles n'appartiennent pas à la catégorie de ces œuvres qui se limitent à raconter des faits mais visent des formes d'expression différentes, qui suggèrent ce qui est imperceptible à l'œil nu et essaient d'atteindre le zénith inviolable, mettant à nu les forces intérieures de l'âme, l'humain semblant de cette façon être implanté dans un temps indissoluble, infini, actif et passif à la fois. Dans ces antichambres entre le réel et le rêve, la vie des deux jeunes personnages est vécue dans la perspective d'une confrontation constante et, dans leur esprit, ils font face aux premiers rêves exaltants naissant par leur acte de présence à la nature, qui dans sa diversité, montre certains de ses aspects symboliques. C'est, chaque fois, le tout possible, même et surtout lorsque les longs moments d'immobilité et d'attente du mystère et du merveilleux, qui jalonnent les récits, agissent comme ressort de l'imaginaire, plaçant les deux jeunes héros face au monde des rêves où chacun réagira à sa façon, Pascalet se montrant en ce sens beaucoup plus réceptif et réactif que Gatzo, déjà habitué à vivre dans ces territoires désolés; là commence leur grande aventure humaine dans ce milieu sauvage, où la solitude de la rivière et l'absence d'hommes sur ces confins arides les ont attirés; c'est là qu'a lieu le rendez-vous avec la peur, la joie et les rêves et cette confrontation est avant tout une scène et un temps de retrouvaille avec la nature et avec eux-mêmes.

On perçoit un décalage entre le temps de l'histoire racontée et celui de la narration dès l'incipit, où Pascalet déclare: «Quand j'étais tout enfant, nous habitions à la campagne» (ER, p. 9). Plus loin le

lecteur comprend que le je narrateur évoque un passé lointain et que de longues années le séparent du moi narrateur qui a vécu autrefois cette merveilleuse fugue, mais il avertit aussitôt l'affinité qu'il y a entre le narrateur et l'auteur:

Or, ceci se passait il y a bien longtemps et maintenant je suis presque un vieil homme. Mais de ma vie, fut-elle longue encore, je n'oublierai ces jours de ma jeunesse où j'ai vécu sur les eaux. Ils sont là, ces beaux jours, dans toute leur fraîcheur. Ce que je vis alors, je le vois encore aujourd'hui, et je deviens, quand j'y pense, cet enfant que ravit, à son réveil, la beauté du monde des eaux dont il faisait la découverte (ER, p. 61).

On retrouve le même procédé dans la préface de *Tante Martine*, où le narrateur, sachant déjà ce qui va se passer, annonce la prochaine mort de la protagoniste avant de replonger dans le passé et raconter la première apparition de ce personnage:

Dans les derniers temps de sa vie, Tante Martine s'était discrètement repliée sur elle-même. [...] Elle ne voulait pas qu'on la vit s'éloigner. Elle préparait son absence par délicatesse de cœur. Ainsi son départ nous serait moins pénible. C'était de l'amour (TM, p. 13) [...] Cet amour, quant à moi, il datait du jour même où elle était entrée à la maison. J'avais cinq ans et je ne l'avais jamais vue (TM, pp. 13, 19).

Dans la note préliminaire du *Renard dans l'île*, c'est encore l'auteur et non le narrateur qui précise:

Eh bien, je vais vous la raconter cette histoire, celle de Gatz et Pascalet, de Tante Martine et de la maison [...] J'en avais fait jadis vaguement la promesse (RI, p. 13).

En réalité, comme je l'ai dit, c'est Pascalet qui avait déjà fait cette promesse au lecteur de *L'Enfant et la rivière*. Maintenant c'est l'auteur qui confesse au lecteur du *Renard dans l'île*:

[...] au fond je ne savais pas si j'aurais quelque jour envie de la tenir. Car ce ne sont pas là de ces promesses qu'il faut tenir coûte que coûte, comme si l'on pliait à un devoir (RI, p. 9).

Indépendamment de ce qui arrive et de ce qui n'arrive pas, c'est cette promesse qui est magnifique; le substrat de ces textes s'étant formé au fond de la mémoire et au fond de la conscience de l'écrivain, on ne peut nier pour autant certaines réminiscences d'autobiographisme. De sa haute enfance, des images fortes remontent et participent ça et là de l'univers et du climat qu'il recrée, du sentiment de présence, d'immanence et de transcendance permanent, de personnes et de choses qui l'ont particulièrement frappé, et la présence, en arrière-plan, d'un horizon d'attente, une sorte de diorama fantastique, à demi-irréel, où les événements et les images se bousculent, excitent vivement l'imagination d'une vie naturelle, presque parfaitement édénique, et tout l'art consiste à transposer en première ligne cette atmosphère magique.

Selon la théorie du Big Bang, le temps et l'espace sont apparus au même moment, l'un mobilisant l'autre et vice-versa, donnant explosion à la vie. La mise en œuvre de la double question de l'espace et du temps et la problématique sous-jacente de l'homme dans ses rapports avec ces deux réalités, finit par former une puissante dialectique. Pour autant, le récit bosquien, qui se développe au fil des heures, des jours et des mois et se déroule dans un cadre qui est proche et connu de l'auteur, ponctue la fusion de ces deux aspects, essentiels à la nature de sa quête. D'abord, celle d'illustrer l'intensité de l'aventure humaine, dans toutes ses perspectives, l'amitié, la vie en rapport avec les élans, les songes, les transgressions liées aux puissances et aux mystères de la nature; les signes, les rêves et les pulsions de l'inconscient constituent alors l'un des plus complexes, inextricables et pourtant apparents fils rouges de toute l'œuvre; ces outils du romancier ne font que renforcer, dans tous les récits, qui sont en cela des témoignages capitaux, le rôle fondateur du temps, car, tout entiers, ils se déroulent et s'assemblent sur l'axe

de la découverte de nouveaux horizons, de nouveaux espaces, de nouveaux temps de vie.

Les personnages sont animés par des quêtes presque identiques. La mise en acte de la robinsonnade s'avère par ailleurs éloquente puisqu'elle ouvre à l'idée du "Regard possible", du "regard à venir" vers un ailleurs et de nouveaux horizons à rêver, dans lesquels les protagonistes pénètrent avec une particulière attitude onirique et une disposition d'esprit ouverte; ce n'est pas un détail à négliger, bien qu'étant une simple fugue passagère, de quelques jours seulement, il s'agit toutefois d'une aventure totale, d'une prise de connaissance de l'espace, d'une possibilité d'élargissement du regard vers l'inconnu, de l'acquisition d'une longue-vue dont l'enfant jouit en construisant des rêves, même s'il s'agit parfois de rêves angoissants et de cauchemars. En se développant dans une solution presque de continuité, ils renforcent le sentiment de construction du temps. Chaque jour qui passe est différent de celui qui viendra, c'est, à chaque instant, un immense réservoir de possibles.

Quelquefois tout était si calme que ce calme nous pesait. Alors nous inventions des dangers imaginaires - dit Pascalet (ER, p. 87).

Le sentier illuminé de lune qu'il a emprunté pour franchir le bois est un rite de passage qui le conduit vers le monde des rêves:

C'était un beau sentier de nuit, un de ces sentiers qui vous accompagnent, avec lesquels on peut parler, et qui vous font, tout le long du chemin, un tas de petites confidences. On y marche sans crainte, avec légèreté. Comme ils ont conservé une grande innocence, ils ne sauraient vous fourvoyer. Sur eux, le temps ne compte plus et l'espace se fond amicalement dans le plaisir nocturne de la marche. On ne sait jamais d'où l'on vient ni où l'on va, quand on est parti, à quelle heure on arrive; et d'ailleurs arrive-t-on? Ces sentiers n'aboutissent pas, ou, si par hasard, ils vous quittent, c'est pour vous laisser doucement dans un pays plus merveilleux encore (ER, p. 115).

Ainsi, dans les petits yeux brillants du jeune protagoniste, qui n'a pas de journée type organisée, on découvre des moments de

joie intense, des temps d' action et de repos mais il a toujours un moment propice, même bref, pour échafauder quelques rêves, ce qui représente la meilleure façon de vivre, dans une double dimension du temps, qui est action ainsi que repos et rêves.

La nature, en agissant directement sur les protagonistes, devient le cadre spatial privilégié des situations oniriques et permet l'instauration d'une double vue qui contemple les rêves et la réalité, simultanément. Les formes et les monstres les plus variés prennent consistance, en elle s'opèrent tous les rêves possibles, qu'ils soient éveillés, vigiles ou contournés de magie nocturne:

Une nuit, je fis un rêve [...] peu à peu se forma un paysage étrange, diamanté d'astres et cristallin. C'était le fond d'une rivière nocturne et lumineuse mystérieusement éclairée en dessous par des feux invisibles. [...] Des monstres surgissaient aux écailles phosphorescentes, du fond de retraites cachées, et quelques-uns portaient un signal de feu vert et or, au sommet de leurs crânes épineux. Ils erraient, l'air féroce, avec aisance, à travers les algues géantes et les prés fleuris de myriophylles (ER, p. 150).

Le retour cyclique du temps fort de l'Enfance, qui est une force en soi, suppose que l'écriture élucide la nature de cette force et la justifie même et l'on sait, pour l'éclairer, que sa présence s'explique autrement que par un fantasme que Bosco vit de façon obsessionnelle, avec une sorte de logique mue par la nostalgie, mais qu'il s'agit plutôt d'une vision qui s'est articulée et exprimée très tôt dans sa carrière littéraire et envers laquelle il s'est toujours passionné. Ce qui en éclaire la récurrence. On se doute bien qu'il n'allait pas devenir écrivain de l'enfance sans, d'abord, s'en expliquer, devant sa conscience et devant ses lecteurs. C'est donc un rapport bien différent au sujet duquel ses propres commentaires nous éclairent, il s'agit, nous l'avons dit, d'une approche positive et vivifiante, rien du malaise: c'est au contraire le plaisir d'un retour à un temps propice qui réveille l'état poétique de l'être en suscitant en lui une certaine rêverie primordiale, en rétablissant un dialogue

puissant, à l'écoute de son enfance, qu'il ne peut oublier, car au fond, c'est elle qui le constitue et réconcilie en lui présent et passé pour les mettre dans une relation de continuité et d'osmose, avec cette particularité, celle de créer un temps subjectif, qui apparaît à la fois unique et absolu, mais aussi présent et continu, en constant devenir, le temps du romancier.

«Dès les premiers pas, le monde devant moi commença à s'ouvrir» (OP, p. 297) écrit-il dans *Un oubli moins profond*, livre de souvenirs où il parle de sa découverte de La Durance pour la première fois. Toute référence à la littérature d'enfance et à la robinsonnade¹³ est donc ici de règle, dès les premiers mots, le monde commence à s'ouvrir devant lui, avec ses images nouvelles, qui renaissent et se multiplient dans les méandres d'une poétique tout en restant elles-mêmes.

Ainsi, dans la trilogie d'*Hyacinthe* tout comme dans le cycle de *Pascalet* le narrateur qui s'exprime à la première où à la troisième personne, n'est jamais véritablement autre que l'écrivain, qui donne tout un relief narratif à des protagonistes enfants, à travers les images d'une enfance pas toujours insouciant et heureuse; ce qui lui permet de retourner sur ce qui en survit à l'intérieur de lui, et il en attend quelque chose, lui faire retrouver une place dans sa vie actuelle, qu'elle lui communique la fraîcheur d'esprit des recommencements. Ce qui nous permet de parler d'une enfance inspiratrice à visage découvert, dans un parcours narratif qui témoigne de cette mémoire qui rentre dans la logique de la création et de la jouissance de ce double regard sur le temps, vécu et réélaboré, un temps qui ne s'est pas vidé et qui, après de nombreuses années, s'est heureusement comblé. Notre attention est attirée par les conditions mêmes de

¹³ Voir «Cahiers Robinson», n. 4, 1998.

l'écriture, d'où il jaillit et prend son sens et sa complexité en se substituant à la parole primaire de l'enfance.

Somme toute, bien qu'éloignée, c'est bien pour Bosco l'âge plus présent et plus fécond, car il songe fréquemment à sa réalité et à son irréalité qui diffuse en lui un sentiment de bien-être.

Il s'agit donc d'un voyage à rebours dans le temps, voyage en rêve, de redécouverte et de revivance, placé sous le signe d'épreuves véritables et de questionnements, sous la conscience de revivre des moments éternels, de revisiter une attitude toute particulière de vivre et de regarder le monde, les incursions du passé affleurant et imprégnant l'imaginaire narratif par leur réserve de force et d'onirisme. Ainsi il n'y a pas de frontière stricte entre l'enfant et l'adulte, si ce n'est celle de l'écriture, qui remet chronologiquement en ordre les éléments épars de la mémoire, dans laquelle, avec le temps, des pans ont disparu. Écrire l'enfance, l'évoquer, rédiger cette expérience avec la maturité de l'écrivain en âge mûr permet de mesurer toute l'intensité de ses émotions et les oscillations de son âme, où certains vides sont comblés par les affabulations romanesques.

Bosco n'a donc apparemment aucune difficulté, semble-t-il, à retrouver son enfance, ce qu'il veut faire dans son écriture c'est la revivre et jouir de ses facultés créatrices, en rapportant en particulier son symbolisme à un mouvement cyclique, partout présent, pour dire l'éternel retour, hautement significatif, de cet âge vivant, invraisemblable, magique, qui l'attire de plus en plus, et le restituer à travers des mots poétiques et purs; la figure de la fillette à l'air absent, la petite Hyacinthe, qui, comme l'a dit Benoît Neiss «assume tout ce qui a disparu et qui est objet de regret, avant tout la nostalgie de l'enfance»¹⁴ est significativement insaisissable, mais,

¹⁴ B. Neiss, *Notes pour une étude de l'enfance dans l'œuvre d'Henri Bosco*, «Cahiers Henri Bosco», n. 13, 1988, p. 45.

devenue jeune fille, elle sauvera le narrateur par un pur amour, comme l'Aurélia de Nerval.

Avec *L'Enfant et la Rivière*, premier récit de la trilogie de Pascalet, on sent encore vibrer une forte tension autobiographique, mais on perçoit aussi, grâce à l'écriture, qu'en ce monde peuvent exister même les choses qui n'ont jamais été. Dans l'un de ses essais *L'énigme du roman*, Maurice Blanchot a parlé de la distinction essentielle entre le Roman, où nous trouvons «des choses qui ne sont jamais arrivées»¹⁵ et le récit, où l'on trouve effectivement des choses qui se sont réellement passées. Et des personnages qui ont peut-être existé. En outre, si la structure narrative est riche et complexe dans le roman, elle l'est beaucoup moins dans le récit, qui privilégie un thème et tend à l'approfondir. Du point de vue technique on peut donc considérer le récit comme une forme simple, une sorte de solution et d'évolution de la nouvelle des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Mais si les récits de Bosco se caractérisent par leur finalité narrative et descriptive, récits de représentation et d'évocation de la vie d'un ou plusieurs personnages et des mœurs quotidiennes, récits d'événements et d'aventures au sein d'une nature peuplée d'animaux, c'est peut-être une autre raison, plus exquise, qui le pousse, dans l'acte d'écrire un livre. Ecrire équivaut à se remettre en contact avec une partie prégnante de son passé, rendre définitivement à la vie les lieux de sa petite enfance, puiser, avec ses personnages, à de nouveaux rêves .

Si Gatzko apparaît plus indifférent aux spectacles de la nature qui lui sont familiers, l'autre enfant par contre s'y montre beaucoup plus sensible et cet espace, qui remplit tous les espoirs de son attente et lui restitue la part de rêve dont il a besoin, l'enchanté. C'est dans les mystères de la nature qu'il rêve le mieux, dans l'attente, faite de

¹⁵ M. Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 32.

temps en suspension, en expansion, vers l'horizon, vers un ailleurs qui permet de dissiper le mal-être. «Le premier jour passé dans le bras mort fut beau, je n'en ai jamais connu de pareil» avoue l'enfant (ER, p. 64). À bien y regarder, le choix de ce lieu, le bras mort de la rivière, est bien un signe du goût pour les positions d'angle et de solitude, presque en dehors du temps, vécu comme retour au temps primordial, premier jour passé dans le monde inquiétant des eaux dormantes où rien ne semble vital et où le temps même cesse de couler, faisant surgir l'image d'un autre temps, intérieur, avec ses pauses, ses suspens, jusqu'à ce qu'il se profile quelque chose de nouveau à l'horizon. L'eau, comme l'a vu Bachelard, permet au sujet qui s'y contemple de prendre conscience de son intimité, ici elle se répartit en deux catégories, les eaux vives et claires et les noires eaux mortes, l'eau courante de la rivière, liée à la notion de quiétude et d'écoulement tranquille et l'eau dormante et inquiétante du bras mort, liée essentiellement à la notion d'un espace où afflue la vie secrète des profondeurs riche en mystères, donc, malgré les apparences, révélatrice de formes de vie cachées.

Les enfants ont surtout leur propre conception du temps, en cela ils sont des êtres d'exception; pour eux le temps se fond, s'unifie, il est partout et nulle part, à l'état pur, seuls le jour et la nuit, l'obscurité et la lumière, le cycle des saisons scandent son passage et son retour. Pascalet remarque la lenteur du temps lorsqu'il ne se passe rien alors qu'il s'écoule très vite quand un événement imprévu arrive.

Et en attendant Jericho, les jours qui passaient n'en finissaient plus, hélas! de passer. Ils s'en allaient pourtant du même train qu'ils avaient l'habitude [...] ils semblaient trop longs à dévider leurs heures (TM, p. 184).

Quelquefois, il se passe le contraire:

Tout ce que nous faisons durait longtemps; et nous trouvions ce temps trop court. Car sur les eaux dormantes tous les gestes sont lents, et c'est

avec lenteur qu'une barque s'en va d'un îlot à l'autre. On vit sans impatience et on a de longues journées (ER, p. 80).

Le mouvement du temps est ici merveilleusement ralenti, mais il s'écoule, bien que sur un rythme lent. Le temps arrêté et la vie ralentie qui en découle permettent la propension et l'accélération du rêve, qui est dans la nature des deux enfants et devient moteur de la création, offrant de fuir l'immobilisme et la possibilité, pour les personnages, de suivre leur cœur, selon un rythme naturel, opération réussie avec une rare efficacité. Ainsi le *tempo* infiniment plus lent, son mouvement nonchalant, correspondent très bien au déroulement presque immobile de l'intrigue, aux attermoissements du cœur qu'elle se plaît à peindre, au temps onirique qui dépasse de loin le temps de l'action, avec une nonchalance qui se trouve être en harmonie avec le cadre. La multiplicité des rêves exprime le nouveau, les personnages sont pris dans un tourbillon exquis dans lequel ils voudraient rester éternellement et qui les conduit, en quelques heures à peine, vers des horizons neufs et un bonheur retrouvé, mais surtout à un approfondissement de l'âme. Le moyen en est l'imaginaire, un voyage dans le temps, dans l'espace et dans le rêve, une simple fugue qui en est l'occasion et leur permet de s'étourdir, de remplir leur âme de merveilles, par certains rêves tendres et légers, et d'autres, plus heurtés, teintés des mille colorations de la peur. Toutefois, en les faisant entrer dans le temps irréel de tous les possibles, cette fugue leur offre une échappée rafraîchissante tandis qu'elle insuffle à l'écrivain une grande vague créatrice.

Dans les récits que nous examinons, au-delà des finalités narratives, descriptives et argumentatives du texte, il faut avant tout fixer l'attention sur les figures centrales des jeunes protagonistes et sur l'illusion qui les gouverne. Elle est déterminante pour leur être et leur devenir, comme une essence bénéfique et libératrice.

Une telle attitude les rapproche des héros romantiques et ils le sont certainement, dans leurs attitudes et dans leur imaginaire; les textes ne sont pas seulement des récits d'enfance, ils ne sont pas seulement des récits partiellement autobiographiques, car à la notion de temps rêvé Bosco est probablement plus sensible que tout autre. Le rêve est tellement fort et permanent qu'il permet à l'écrivain l'aventure et la quête de son identité d'écrivain, particulièrement révélatrice dans l'écriture d'enfance qui, comme l'écrit Benoît Neiss «se révèle comme la clef magique la plus sûre pour pénétrer dans la caverne aux merveilles»¹⁶. C'est en cela aussi qu'Henri Bosco est à part, se nourrissant d'une rêverie magique, qui, de temps à autre, comme une marée, le submerge, atteignant un degré de poésie rare.

Bien que quelque peu romancée, cette enfance est celle que l'écrivain lui-même aurait aimé vivre, sous l'emprise des songes; on a l'impression que la plupart des narrateurs parlent chaque fois à travers lui, et, comme lui, ont en eux la tendance innée à rêver et sentent monter en eux la vague onirique autour de laquelle s'éveillent simultanément d'autres mouvements intérieurs de l'âme. Mais l'aspect important n'est pas tant la recrudescence des rêves que leur origine même. «On ne rêve jamais que sur ses premiers rêves» lit-on dans *Le jardin des Trinitaires*, (JT, p. 154) ceux de l'enfance; par ailleurs Gaston Bachelard a bien souligné l'attitude onirique de Bosco, «sérieux comme un enfant rêveur», toujours en mesure d'enchanter ses jeunes lecteurs, un des plus «grands rêveurs d'enfance» qui soit¹⁷.

Le temps de l'enfance devient générateur de texte et stimule le travail de l'écrivain, qui, manifestement, a conservé en lui certaines facultés de l'enfant, ne serait-ce que la sensibilité toute particulière envers la poésie des choses et des êtres familiers, le

¹⁶ B. Neiss, *L'Enfance*, «Cahiers Henri Bosco», n. 29, 1989, p. 97.

¹⁷ G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1978, p. 102.

sens de l'aventure et du mystère, l'onirisme opérant qui unit tous ces éléments; il est resté poète, qui est avant tout, comme l'a dit Mauriac dans ses *Mémoires intérieurs*, un enfant qui ne meurt pas, un éternel enfant.

Et il y parvient, en s'attaquant à l'impalpable, au temps.

Plus d'une fois il a touché ce sujet et son œuvre témoigne effectivement de cette capacité qu'il a eue à garder son esprit d'enfant, où il se renouvelle, et que le lecteur perçoit dans chacune des pages qu'il écrit:

Les histoires d'enfants que j'écris, c'est pour moi que je les écris, c'est-à-dire pour mon plaisir, ou, plus exactement, pour le plaisir de l'enfant qui survit en moi¹⁸.

Bosco l'a souvent repris, ce concept: rester enfant «c'est le prolongement d'une ancienne jeunesse encore en état de merveille. Oui de merveille!» (TM, p. 292), ce qui ne signifie pas, comme l'a bien dit Claude Girault, retomber en enfance. Dans *Le jardin des Trinitaires*, le fonctionnement original de la mémoire, qui d'une certaine façon permet de pénétrer dans la genèse de toutes ses œuvres, est semé dans le récit; il y affirme en effet:

Il existe heureusement des mémoires favorisées, où l'usage du souvenir - qui est fait d'attente patiente, d'incantation mémoriale - ranime des objets, des êtres, [...] des pensées qui remontent vers nous du fond de notre enfance [...] ces retours ne sont pas - pour moi du moins - des motifs à errer en vaines nostalgies, mais des réminiscences. Cela est si vrai qu'à me retrouver, en me découvrant, le besoin me prend de créer, sous l'impulsion de ce qui fut, et qui m'émeut, ce que j'avais seulement rêvé dans l'enfance. (JT, p. 152).

Le souvenir prend toute sa dimension dans la mesure où l'écrivain par le songe retrouve l'essence même de ce qu'il appelle si justement «une enfance de l'âme, royaume ouvert à toutes les

¹⁸ Cité par S. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Les presses de l'Univ. de Montréal - Grenoble, Edit. Univ. Grenoble, 1997, p. 261.

merveilles» (A, p. 130). De la mémoire et des rêves vient une résonance nouvelle, celle que le temps a sauvé de l'oubli, et que l'écrivain reconstruit, aussi vivante qu'au jour où elle fut, dans l'acte d'écriture, une enfance que le temps n'a pas martelée; le jeu et le rêve lui appartiennent jusqu'à l'enchantement, et l'identité commune entre auteur, narrateur et personnage qu'on retrouve dans *Tante Martine*, et d'où se dégage un nouvel espace autobiographique, apparaît évidente:

C'est de la naissance à la fin un même mouvement, un long cours ininterrompu d'idées, de fraîcheurs et de songes, privilèges rares peut-être et que, tout pareil à la grâce, aucune vertu ne justifie que celle que l'on a de s'en émerveiller (TM, p. 124).

Ainsi Chez Bosco le temps du rêve rejoint le temps de l'écriture qui devient productrice de fantasmes et de fictions toutes personnelles; à travers le merveilleux qu'elle compose la matière onirique fait disparaître les limites entre la vérité et la fiction et devient récit dans le récit, le rêve y assumant la fonction de matière révélée et agissant comme l'un des plus importants éléments structurants, à la fois catalyseur, stabilisant et déstabilisant, porteur de crainte et de joie avant tout, puisque ces rêves d'enfants sont presque toujours exaltants. La manifestation onirique recomposée s'insère à plein titre comme voyage dans le temps, qui permet l'annulation de toute distance temporelle et la réappropriation de tout ce qui a été perdu. Il faut donc absolument souligner l'importance métapoétique du rêve chez Bosco, elle nous permet d'une part d'affirmer et de reconnaître la nature de sa poétique, sa grande capacité de rêver, c'est-à-dire d'élaborer et d'interpréter la vie. Ainsi telle est la nostalgie de l'esprit d'enfance qu'elle l'amène à un transfert de ses bonheurs et de ses fantasmes dans l'écriture. Au-delà et en amont de cette activité, il éprouve le besoin, pour reconstituer son identité profonde, de remonter à la source, de reconquérir cette unité de temps perdue en

la faisant revivre dans l'écriture, qui vit par elle. Le rêve devient réalité, comme il l'affirme encore toujours dans ce récit où le narrateur, qui parle à la première personne, n'est autre que l'écrivain lui-même et souligne encore une fois le degré d'identification de l'écrivain à son héros. Elle est presque totale, il s'agit d'une véritable transfusion littéraire:

Sous un ciel et une nuit imaginaires, j'éprouvais peu à peu - dit Pascalet-Bosco - un bonheur aussi grand qu'antérieurement sous le ciel et la nuit véritables [...] Bientôt ce ciel imaginaire m'envahit les yeux et l'esprit au point de se confondre à celui que j'avais perdu (TM, p. 46).

Rarement auparavant on avait vu l'écrivain faire à ce point apparaître l'importance de l'activité onirique qui supplie au réel et le réinvente, devenant vérité intérieure, réalisation de ses désirs les plus profonds, reconstruction d'un temps mythique unique, par le détour de la fiction auquel la mystification et l'affabulation donnent une part de vérité. Les extrêmes se touchent dans cette élaboration d'une enfance au deuxième degré dans l'écriture qui, loin de se cantonner dans le contenu, se transforme en poétique. Ainsi écrire l'enfance c'est la revivre à nouveau, au deuxième degré. Si, comme nous l'avons dit, le point de départ de l'écriture prend sa source dans l'onirisme, elle finit cependant par vivre d'elle-même, dans la continuité de son activité créatrice qui embrasse tout cet univers-espace-temps. Il n'existe plus de parole simple, les montées de l'onirisme envahissent l'écriture et c'est là que se produit l'alchimie qu'elle secrète, mais on ne sort jamais et l'on n'est jamais sorti du temps. Parfois cette activité, qui implique jeu à l'infini, est minée par des rêves moins propices. Ainsi quand le narrateur de *L'enfant et la rivière* se met à rêver d'un étrange monde qui perturbe son sommeil:

Ce monde, que le songe dévoilait en moi, inquiétait mon sommeil et, dans mon impuissance, j'aspirais à sortir de ces lieux irréels où partout

m'épiaient des monstres attentifs et malveillants (ER, p. 151).

Mais lorsque surgit l'aube, la vue de la campagne où coule la rivière fait disparaître tous les cauchemars de la nuit. L'effet onirique agit inévitablement sur le temps réel, les songes combinant des éléments appartenant au surnaturel et au réel tout en affinant la perception du temps et en suppléant à ses défaillances. La réaction des enfants, qui s'abandonnent avec exaltation aux forces et à la puissance qui émanent du sol, des arbres, de l'eau, est de pratiquer une rêverie sur les forces élémentaires de la nature, comme l'a bien montré Bachelard, où les bêtes sauvages jouent aussi un rôle considérable:

Ainsi nous continuions à rêver - raconte Pascalet - et ce n'était pas la lune montante en train de glisser sur les bois et d'illuminer l'île qui pouvait nous tirer de ce mirage. Elle y apportait au contraire sa part magnétique de clarté et cette brise qui l'annonce à peine, mais dont les effluves, surtout près des eaux, ouvrent une issue à de nouveaux songes (RI, p. 110).

La poussée onirique est si forte que tout héros aime être touché à jamais dans son être par la douce maladie des songes et s'inquiète du contraire, de la possibilité de sa disparition: «Comment vivre sans rêver un peu? Dès mon enfance, ayant fait de ma vie une suite de rêves, j'ai souvent eu peur de ne plus rêver» (TM, p. 59) confie le narrateur. Le ressort le plus général, la force fondamentale qui meut l'écrivain n'est donc pas la recherche de son enfance perdue, dont il se souvient assez bien, mais l'envie de continuer à vivre ce temps de l'enfance qui est toujours présent en lui et a laissé des effets indélébiles. Il ne s'agit pas tant de revivre une époque, bien que fondamentale, de sa vie, que de retrouver le mouvement originel de l'âme, des sentiments et de l'imagination dans les temps qui furent ceux de leur grâce enfantine; même si entre le monde de l'enfance et le monde adulte la coupure spatiale et temporelle est assez nette, il est possible de la compenser en ayant recours aux ellipses du

temps et de la mémoire, en figeant en lui le sentiment de la durée et de la continuité, de l'éternité presque. Et c'est l'un des aspects qui unissent Bosco à Marguerite Yourcenar, ce sentiment du temps suspendu, aujourd'hui est la même chose que toujours, écrit la romancière dans la dernière section du tryptique significativement intitulé *Quoi? L'Eternité*.

Dans cette perspective, le grand, l'unique thème jacent et sous-jacent dans un pareil univers romanesque est le temps, qui remonte aux sources, reconstruit le paradis perdu, rend fidèle au passé, aux origines, à la demeure première qui se confond avec le temps même de l'enfance, à la maison mère; le temps de l'enfance, dans l'œuvre de Bosco, permet d'interpréter non seulement le comportement des personnages mais encore les structures les plus intimes de leur imaginaire. Le fonctionnement de l'intrigue uni à la sensibilité même de l'écrivain, à sa capacité de continuer à rêver comme lorsqu'il était enfant, et d'où va jaillir son œuvre, indique clairement, dans ce cas, que le temps des rêves correspond effectivement au temps de la démarche créatrice.

II. ESPACE ET TEMPS DE L'ÎLE

Abordons l'île et voyons les effets qu'elle connote. La narration est organisée, de façon significative, sur la présence et autour de l'île, qui occupe toute la partie centrale du récit où elle apparaît comme un mirage; pour les deux héros elle est le lieu de l'aventure et du refuge, s'identifiant totalement en protagoniste, dans un espace et dans un temps définis par le rêve et donc perçus dans leur dimension irréelle; le récit nous fait pénétrer dans un monde sauvage où l'île représente l'un des topoï du discours aventureux, il s'agit d'"un autre monde", un *no man's land* infranchi dans lequel pénètrent les deux enfants, monde de l'illusion et du mystère, étape fondamentale d'une

vie singulière qui se réalise sur le double plan du voyage réel et de l'aventure intérieure, en consacrant la sortie de l'espace restreint de la vie domestique et l'entrée dans un monde ouvert où l'illusion se meut vers la ligne bleue de l'horizon. Dans cette perspective, l'île déserte située en dehors du monde et du temps et la rivière qui s'y trouve, agissent comme un ressort de l'imaginaire. Il sera offert aux deux enfants d'éprouver des sentiments de plénitude dans ce retour atemporel à la nature; la fin de leur brève robinsonnade coïncidera en fait au retour à l'existence quotidienne et marquera, à tous les effets, la fin de leur enfance. L'île, on le sait, est un thème cher à Bosco, qui a aimé les îles, omniprésentes et disséminées ça et là dans son œuvre, pleinement protagonistes dans *Malicroix* et dans *Le Récif*; Bachelard, qui a longuement disserté sur l'imaginaire, a analysé cet archétype majeur comme lieu de refuge à la connotation fortement matricielle; quant à Marguerite Yourcenar, elle y voit, elle, un petit monde en soi, un microcosme, petit univers en miniature où elle a le sentiment d'être sur une ligne de frontière entre temps et espace et quand elle se trouve sur une île, elle a l'impression de fixer l'horizon de l'espace, l'horizon du temps, il s'agit donc d'un microcosme emblématique et exemplaire d'horizon total, positivement ouvert sur l'imaginaire, qui ouvre inévitablement sur une dialectique du temps; elle est l'ailleurs, le temps ailleurs, située à la limite du temps et hors de lui, elle prend alors chez Bosco l'allure d'une présence cosmique et atemporelle. Ce qu'il souligne, c'est l'attrait qu'elle exerce sur Pascalet, qui ne se défait pas de la fascination de sa dimension fabuleuse et irréelle. La vie y acquiert ainsi une profonde signification sur le plan ontologique, contribuant à renforcer la nature et le caractère du jeune personnage qui expérimente, au cours de son initiation, les plus beaux enjeux de l'onirisme, dans sa duplicité réelle et imaginaire. La fuite volontaire du village, l'arrivée nocturne dans l'île, qui lui apparaît fantômale et irréelle, crée en lui un effet de

peur fascinée où entre un peu de merveilleux; la comparaison de l'île à un navire, une masse flottante issue de l'imagination, les émotions procédant de la vue d'abord, tout devient fantasmagorique. L'île apparaît «au milieu de ces eaux mélancoliques, comme une barque de ténèbres» (ER, p. 135), «colossale et sombre, avec ses arbres gigantesques» (ER, p. 55), seulement de l'air, de l'eau, des arbres et des rochers, mais après cette tension initiale, il s'agira, à tous les effets, de l'arrivée dans un monde imaginaire où s'établira aussitôt, grâce au contact direct avec la nature, un nouveau temps de vivre. Le rapport avec ce temps et cet espace ouvre sur une dialectique édénique de la fusion intime avec les éléments de la nature, de la communion totale qui facilite, pour le personnage, la communication avec les éléments à travers ses sens, et jamais plus au long de sa vie, il ne retrouvera cette osmose complète avec la nature, cette médiation qui ne saurait être possible sinon en ce lieu et en ce temps. L'image omniprésente de la rivière installe en permanence tout le symbolisme des eaux, ici souvent positif. «Ces appels [de la rivière] me faisaient perdre la tête» (ER, p. 22) avoue Pascalet.

La découverte du bras mort marque un moment culminant:

Après l'ivresse des premières heures, nous avons accordé notre vie à la vie de ces eaux dormantes. Nous réglions tous nos mouvements sur le soleil et sur le vent, sur notre faim et sur notre repos. Et il nous en venait au cœur une merveilleuse plénitude (ER, p. 79).

Tout, dans l'île déserte, est signe: il y règne le sentiment diffus de liberté, une douce impression d'intemporalité, de mise en instance d'un univers ouvert à la fraîcheur édénique, où la nature annule le sentiment du temps; chaque matin est à l'aube du monde, notion à laquelle Pascalet est plus sensible que tout autre. L'île se présente comme un lieu en marge, modèle parfait d'un au-delà séparé, protégé au sein de l'eau maternelle qui marque un retour à l'état embryonal, où l'espace s'est singulièrement rétréci; tout cela éclaire la réduction

progressive des déplacements de Pascalet; le séjour dans le bras mort de la rivière s'accompagne à la suppression du temps, ainsi, si au début il persiste encore certaines indications temporelles, «je repartis un mardi matin. Le jour pointait à peine» (ER, p. 35) même si vagues et imprécis peu à peu les signes temporels disparaissent complètement et avec eux la notion de temps même.

Ainsi, dit Pascalet, l'île lui fait oublier le temps.

Je perdis la notion du temps, du lieu et de moi-même, et je ne savais plus qui s'en allait, de ma barque ou de la rivière. Fuyait-elle, ou étais-ce moi qui, merveilleusement, sans rames, la remontais? Dieu sait comment je m'étais détaché du rivage, et déjà je voyais s'éloigner les quatre pilotis de la cabane [...] Ils s'éloignaient [...] S'éloignaient-ils?... (ER, p. 40).

Perçue telle qu'elle est, l'île devient une image spatiale irréaliste, une frontière et une limite située en dehors du temps. Il y a donc un choix évident de comportement face au souvenir, à la mémoire, à la récupération du temps; par le retour aux origines, qui est moteur de l'aventure, le personnage guette ces moments capitaux après lesquels il s'aperçoit soudain que quelque chose n'est plus comme avant.

Les eaux vives de la Rivière n'ont trêve de rappeler l'écoulement inlassable du temps, la réversibilité de la durée et de la mobilité où se configure une vaste réserve d'archétypes qui ont dépassé les limites de l'imaginaire; on pense à Guillaume Apollinaire songeur *Sous le pont Mirabeau*, regardant couler les eaux de la Seine et éprouvant, aussitôt, la sensation du temps qui passe, sous ses avatars d'éternité ou d'immortalité, et se matérialise dans l'écoulement infini des eaux.

C'est encore au seuil de l'imaginaire que le temps de veille et le temps de sommeil se fondent l'un dans l'autre et finissent par se confondre au point que Pascalet, qui dort éveillé, découvre dans cet état particulier de rêve éveillé s'ouvrant à tous les ailleurs, des

autrefois et des demains ignorés: «Tu dors debout, me disait Gatzo, irrité. Lui, avait séparé le sommeil de la veille, avec une cruelle netteté» (ER, p. 64).

Cette attitude onirique est déterminante pour son être, elle le place dans un contexte extraordinaire, il peut découvrir le monde tel qu'il est mais surtout qu'il le rêve; c'est alors que commence, pour les deux jeunes protagonistes, le temps révélateur des eaux dormantes, où ils vont se laisser aller à la dérive de leur imagination évasive:

Nous naviguâmes une bonne partie de la nuit. Je veillai [...]. La barque de plus en plus lente finit par s'immobiliser [...] et là j'étais joyeux, dans des sites connus: l'île des roseaux, la falaise, le rivage où filtraient la source, le bois de chênes. Là, tout me ravissait [...]. Et particulièrement une petite anse rocheuse où souvent (je m'en souvenais) au temps des eaux dormantes, je m'étais attardé (ER, p. 57).

Ces eaux dormantes invitent à oublier le temps au point que le narrateur s'attarde pour mieux en jouir et invite le lecteur à en faire autant. Ensemble, nous pouvons admirer alors la limpidité de ces eaux où, dans une contemplation profonde, le sujet prend conscience de son intimité. Eaux dormantes, temps statique, aboli, dans ce cas précis, l'eau n'a pas une fonction de mesure du temps mais seules affleurent les notions de passage et d'écoulement, que les enfants, qui se font une idée toute personnelle de la durée qui s'est écoulée, perçoivent différemment.

III. AU TEMPS DES ORIGINES ET DU JARDIN PERDU

L'esprit d'une enfance durable et éternelle est intrinsèquement relié à la conception, à la manière de dire et de penser le jardin de l'Eden, du commencement. Dans une lettre à Jean Steinmann de la Pentecôte de 1948, Bosco parle de la quête des secrets, multiples,

qui disent que tout se tient, que tout communique et que tout aboutit en fait à l'unité de l'être. Chercher à travers le temps de l'enfance, ce n'est pas seulement reconstruire une unité spatio-temporelle, c'est établir une dimension où le passé redevient sensible au cœur. «C'est découvrir les communications invisibles au commun, c'est aller vers ce que j'appelle le Paradis terrestre»¹⁹, écrit-il à son ami. Le temps du Paradis, c'est le temps du bonheur, qui fait dans son imaginaire une entrée fracassante; il y a similitude d'essence entre l'enfant et l'univers, c'est cette notion, cette osmose que les critiques appellent le paradis de l'enfance. Dans sa façon de représenter les faits émerge la tendance, typique de Bosco, à faire apparaître l'enfant comme un être en devenir, détaché - l'espace d'une fugue - de l'ensemble social, retourné au mythe et à la solitude primitive après avoir quitté la maison familiale; l'éloignement du refuge domestique lui offre l'opportunité de se replonger dans le temps mythique des origines, en opérant une relation de rupture, même temporaire, pour aller vers d'autres lieux nouveaux et inquiétants où il se laissera prendre par le monde des songes qui étend de toutes parts sa matière. Nous ne sommes pas surpris donc si Bosco, pour traduire sa fascination pour le temps des origines, fait souvent recours à l'univers du mythe, dont la portée est beaucoup plus profonde que celle de l'histoire. Le temps primordial de l'enfance, le temps des origines, considéré sous l'optique du mythe, apparaît par exemple dans *L'âne culotte* grâce à la présence ontologique du jeune Constantin Gloriot et du vieil enchanteur Cyprien, qui tente la reconstruction du paradis terrestre, expérience vécue comme acte d'imitation nostalgique d'un acte accompli *in illo tempore*, à l'origine des temps, par Dieu lui-même, geste qui permet d'abolir l'irréversibilité de la durée, d'immobiliser le temps et le mythe, de

¹⁹ H. Bosco, *Lettre à Jean Steinmann*, in Jean Steinmann, *Littérature d'Hier et d'aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p. 169.

se situer dans un présent éternel, un temps poussé vers son acmé, celui des premières merveilles et des premiers étonnements, et qui incarne métaphoriquement l'idée de bonheur où figure le don de rêver, qui est éternel et se forge dès l'enfance, où il est vécu avec le maximum d'intensité. Bosco met en lumière les liens qui unissent l'homme à toutes les époques de sa vie, sa capacité de vivre dans l'immensité du temps, d'être un et multiple dans son être et dans son devenir. La recréation de cet univers mythique, dans la mesure où il s'agit d'une vaste réserve d'archétypes, se ramène à des faits, des situations, des attitudes exceptionnelles qui ne sont pas de la vie de tous les jours, où l'aventure n'existe pas purement en tant que telle mais assume un caractère transcendantal et initiatique. L'approche de cette réalité mythique est identique dans *L'enfant et la rivière*, au moment où s'opère, chez les deux enfants, la découverte de l'âme. Considérée sous une optique mythique, la quête du paradis n'est pas un événement métahistorique et extratemporel, elle finit par apparaître comme métaphore de la *renovatio* des différentes et possibles mutations et situations de la vie, particulièrement réactives et retentissantes, fortement à l'œuvre et surtout culminantes pendant l'enfance, qui incarne le modèle plus vivant et actif de l'apprentissage, au moment où l'enfant adhère aux comportements cognitifs et évolutifs de son âge, qui sont la meilleure preuve d'un changement vécu comme une initiation et l'acquisition, à travers les rites de passage, d'une nouvelle identité. Avec le maximum de force, d'intensité et de facilité.

Selon Mircea Eliade, les images du paradis offrent le point de départ possible de la rénovation spirituelle de l'homme moderne. L'image poétique du paradis terrestre émerge en particulier chez Bosco et apparaît une des grandes quêtes de son œuvre littéraire; dans un texte comme *L'âne Culotte*, elle nous est offerte comme une réalité encore possible, qui finira par être détruite, mais à laquelle

la nostalgie et la mémoire du temps des origines peut redonner lumière. L'espoir de reconstruire ce paradis connote d'autres textes et dénote la possibilité de retour au temps de l'innocence, d'avant la chute.

Des trésors de l'enfance, qu'est-ce qui peut survivre et parvenir à travers cet être ambigu, l'adolescent, jusqu'à l'adulte qu'il va devenir, cet adulte, bientôt cet homme, tel que nous sommes, vous et moi, dont quelques-uns n'ont rien gardé de ces merveilleuses richesses, mais dont quelques autres, très rares, s'émerveillent encore de les retrouver, presque intactes, pour peu qu'ils posent la main sur leur âme, où le jardin perdu attend toujours²⁰.

Une recherche presque identique transparait, peut-être de façon plus inconsciente, dans *L'Enfant et la rivière*, au moment où, seuls sur l'île, les deux enfants éprouvent la sensation d'un temps perdu retrouvé, celui des origines, dont ils perçoivent la beauté à la naissance de chaque nouveau jour: «Les jours suivants ressemblèrent au premier jour, les nuits à la première nuit» (ER, p. 79). Significative est par ailleurs la présence du sentier nocturne qui conduit Pascalet vers cet ailleurs magique:

Plusieurs fois [...] je crus, dans ma tête naïve, que c'était là un lieu de Féeries innocentes créé pour le plaisir des enfants rêveurs et fantasques, juste sur les confins du paradis... (ER, p. 116).

De même dans *Tante Martine* on voit à nouveau affleurer, en sourdine, ce sentiment de retour à un temps édénique:

L'air tant au ras du sol que plus haut dans l'espace était si facilement respirable que c'était un plaisir d'en prendre à pleins poumons l'odorante coulée. Car il sentait tout à la fois l'herbe, l'arbre, la vigne, l'eau cachée des petites sources et même l'écorce des chênes. Il fortifiait la peau, le sang, le cœur, l'esprit qu'il rajeunissait en soufflant vers nous doucement de l'Est. C'était un air venu des vieux jardins solaires tel qu'il flottait jadis en paradis sur la tête encore innocente de l'homme (TM, p. 243).

²⁰ Cité par L. Vieira, *Images de l'enfance*, cit., p. 380.

L'idée de paradis, qui correspond en fait à un désir de retour au temps des origines, semble implicite bien qu'éparse et récurrente, souvent fragmentée aussi, mais son influence est en réalité beaucoup plus forte de ce qu'elle peut apparaître à première vue. Le développement de cette image s'articule sur l'analogie espace-temps- nature qui tend à faire devenir le paysage réel tout entier un lieu paradisiaque. L'été est fini sur la terre:

[...] il l'avait cependant quittée depuis une semaine mais il s'attachait encore avec une telle passion qu'octobre naissait dans une splendeur singulière. Alors le soleil déploie sur le corps de celle qu'il aime, tel un adieu fait à regret, les feux de sa toute-puissance, et la terre descend au milieu de l'automne toute chargée de lumière et d'amour pour affronter plus tard les rigueurs de l'hiver (TM, p. 242).

L'Espace-temps subit une dilatation excessive vers l'éternel et l'infini et interfère sur l'étendue de la campagne, qui s'élargit à de nouvelles dimensions:

Les champs y étaient devenus plus longs, plus larges et les horizons plus lointains. "Constance" s'était éloignée à plusieurs lieux, et ses bois, si denses de pins, d'ormes, d'yeuses et de platanes séculaires semblaient plantés au fond du monde (TM, p. 242).

Le paradis, ce n'est pas seulement le jardin de Cyprien, c'est surtout la situation où l'état d'âme précède un événement douloureux, il est, selon Benoît Neiss, le monde d'avant, l'enfance étant la réalité vécue du monde d'avant. Le jardin, comme on le sait, contient en soi le langage symbolique d'un ancien univers où se reflète avant tout l'incessante recherche de l'harmonie et de la vérité; allégorie incessante au cours du temps, elle indique le désir de repêchage des origines. Dans presque tous les récits, les lieux enchantés de la nature et les jardins fleuris cultivés par les hommes représentent le rêve et la douce nostalgie de l'enfance perdue, ce précieux jardin, ce paradis terrestre où règne l'harmonie et la paix, symbolise l'enfance même, le lien qu'il faut conserver malgré tout ce

qui le menace, c'est ce qui en explique l'heureuse récurrence. Tous tentent de le faire renaître, sans y parvenir cependant. Seule cette reconstruction est un succès personnel et une des grandes joies de Bosco, qui a su installer au plus profond de son être le reflet de ce temps antérieur et l'a transformé en devenir.

IV. LE TEMPS MESURÉ. LES REPÈRES CHRONOLOGIQUES: TEMPS DOMESTIQUE ET TEMPS DE LA NATURE

Le temps du récit se situe dans un cadre qui n'est pas historiquement précis, mais que l'on peut placer dans la première moitié du siècle dernier, la seule manière d'y parvenir, la date de naissance de Bosco (Avignon, 1888), au lecteur d'évaluer et de considérer l'époque à laquelle il se réfère; ainsi malgré l'absence de références chronologiques historiques et de dates on peut faire remonter ce temps aux premières décennies du siècle dernier.

Dans l'esprit du lecteur le temps, horaire et pluriannuel, est articulé dans le récit par des signaux temporels qui se matérialisent de façon concrète sous la forme d'horloges, de cadrans solaires, de calendriers et d'almanachs, objets qui ponctuent l'existence domestique de tous les jours, dans une perspective de douce vie familiale organisée, où l'horloge tutélaire n'a rien de commun avec le «dieu sinistre, effrayant, impassible», au doigt menaçant de Baudelaire²¹ qui nous dit: Souviens-toi que le temps se vide et abrège la vie. Dans l'univers enfantin, les vieilles maisons de l'enfance sont de vraies maisons du souvenir, des lieux de mémoire ancestrale qui gardent leur langage symbolique; lieux d'ordre et de refuge, l'horloge y scande inlassablement, dans la vie quotidienne des hommes, le passage et le retour régulier du temps, des années,

²¹ Cf. C. Baudelaire, *L'Horloge, Spleen et Idéal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 76.

des mois, des semaines et des jours en marquant les secondes, les minutes et les heures. Un mouvement horloger règle la vie de la famille avec obsession de la précision et respect de l'organisation qui se manifeste à travers la graduation minutieuse du temps et, quand l'horloge est arrêtée, malgré tout,

[...] le lever, le coucher, le repos, les repas n'en tombaient pas moins au moment voulu. Les lents et réguliers mouvements du matin, du jour, du soir et de la nuit transportaient à travers le mas des heures muettes et justes (TM, p. 140).

La familiarisation du temps qui passe est assurée par les Calendriers et almanachs indispensables mesureurs de temps:

Jericho arrive pour la Saint-Mathieu, "C'est son jour [...]. Ça tombe un mardi cette année [...] nous avons des choses à nous dire, [...] ça concerne notre planète, nous sommes nés le même jour, à la même heure, et il y a un calendrier pour ça (TM, p. 183).

Peu à peu le ciel étoilé, les notions d'orbite, de révolution sidérale, le temps, de saisons se multiplient dans le texte, revêtant les personnages d'une aura symbolique, comme si le réel, jusqu'alors opaque, se laissait entrevoir à travers la transparence des signifiants et à travers la présence d'un autre ordre des choses. Le personnage de Jericho, en particulier, est présenté comme une allégorie du temps:

Il semblait patriarcalement incarner l'image classique que l'on se fait du Temps en marche, le long de l'année, baluchon au dos, bâton à la main, au menton longue barbe blanche (TM, p. 140).

Dans tout le *cycle de Pascalet*, on remarque que le temps astral est, significativement, très présent; sans aucun doute la présence d'un temps naturel, scandé par l'écoulement du sable ou celui de l'eau qui mesurent son passage, et l'apparition des astres dans le ciel, qui n'a de cesse, comme l'ont dit de nombreux poètes, sensibles depuis toujours à cette présence, résulte efficace dans la mise au

point d'une notion du temps très vaste qui ouvre aux horizons du passé, de la mémoire, ancrée à l'antériorité et à la postérité, à un sentiment qui permet à l'homme de puiser dans le passé de ceux qui l'ont précédé et de se situer dans un présent immanent. La vie de Pascalet est rythmée sur le mouvement naturel des grands astres célestes et des constellations stellaires qui, en suivant leur cours et leur orientation déterminée, marquent le passage régulier des jours et des saisons et donnent ainsi un ordre célestial au sens du temps. C'est la succession *ad infinitum* de cycles cosmiques unissant tout ce qui vit dans l'immensité du temps, l'un dans le multiple, l'être dans le devenir. Ainsi, chemin faisant, le jeune héros pénètre dans un temps nouveau, où sont annulées les fractions de secondes, et découvre un temps intérieur où le lever du soleil correspond au début effectif de la journée. Chacun de ses actes est daté, en plein de l'été, ou par un matin de mars, ou encore un matin de septembre, Bosco y impose le matin comme moment initiatique, le début de toute nouvelle journée étant, par excellence, un acte de naissance signifiant le recommencement et l'ouverture, la répétition aussi mais c'est, chaque fois également, le tout possible, à travers différentes modalités de scansion du temps - temps des hommes, temps du ciel et de la nature.

L'alternance temporelle apparaît par l'intermédiaire des bohémiens, parfaites figures de l'errance spatio-temporelle, incarnations du mystère du transitif et du fugitif, de l'instabilité de la prise temporelle, et souvent ils sont convoqués dans les textes comme vivant dans un temps singulier, qui leur est propre; comme ils le font toujours, ils ne sont que de passage: «Les caraques [...] arrivent et s'en vont» (TM, p. 137), dans leur interaction muette ils annulent toute idée de continuité, dans une rêverie sur le temps et hors du temps.

La vieille Tante Martine, elle, tient à préciser au contraire l'importance du concept de présence, d'immanence où s'opère une division du temps basée sur la notion de retour cyclique, de passage des saisons. Le calendrier, c'est une copie de l'âme du monde, ouvert sur l'éternel, où le ciel guide la terre. C'est « un monde réel et imaginaire qui contenait en soi et au même moment la terre et le ciel des quatre saisons » (TM, p. 185).

Elle ne peut renoncer à ce mesureur de temps qui règle et protège la vie domestique:

Mon almanach c'est le ciel avec ses sept jours par semaine, ses douze mois, ses quatre saisons et ses sept planètes (TM, p. 190).

Lorsque un événement imprévu se passe elle ne manque pas de le souligner: «Ce fut un Vendredi que cela commença» (TM, p. 269). Certains repères religieux disent la valeur d'une fête religieuse et l'événement qui s'y rattache: elle se souvient en particulier de «La messe célébrée un jour de septembre pour la fête des saints Archanges» (TM, p. 232).

Le sens du temps et ses différentes articulations - cyclique et linéaire, qui consentent de percevoir sa nature organique - apparaît comme valeur rassurante et harmonieuse dans la vie de tous les jours: «La vie, cependant, reprenait son cours. Durant une semaine ce qui se passait d'habitude se passa encore ponctuellement» (TM, p. 269).

C'est aussi le motif du temps individuel qui s'inscrit dans un temps collectif: «Ce qui a été a été, ce qui sera sera», déclare encore la vieille femme (RI, p. 148), une autre façon de dire qu'on ne peut exister qu'une fois, que la vie est un unique passage, une unique traversée.

Le temps est pluriforme et, dans son éternel recommencement, il se divise, par une intervention astrale, en temps diurne et en temps nocturne, où la nuit suit le jour, inlassablement. À plus d'une reprise, une plainte d'oiseau ou un signe du ciel scande le jour naissant, mais «Elle se tut à l'aube» (TM, p. 268). De nombreuses indications

temporelles se basent sur le mouvement du soleil et de la lune: «Je m'endormis avant le lever du soleil» (TM, p. 268) précise le narrateur.

Les journées s'écoulaient, tranquilles, l'une après l'autre, car il est vrai que le temps passe: «La journée, une fois de plus, s'écoula sans incident. Une journée comme les autres. À mon grand regret» (TM, p. 273).

Mais s'il est vrai que *Tempus Fugit*, il faut considérer aussi sa conception d'incessante répétition, comme processus à la fois linéaire et cyclique, retour et recommencement, éternelle renaissance:

Alors la journée prit sa bonne pente. Elle glissa sans hâte vers l'après-midi, vers le soir, mais si belle était la campagne que la lumière s'attardait. (TM, p. 242) [...] Ce sont là des journées d'une étendue immense où la campagne n'est que solitude, personne ne peine ni même ne passe sur les terres brûlées. Du feu dans le ciel, mais pas un oiseau. Cependant aux confins de ce désert doré on voit parfois se déplacer des colonnes d'air chaud qui tournent et finissent par s'abolir en touchant les collines. C'est sur l'étendue solitaire le seul mouvement qui trouble l'espace. Il en fut ainsi jusque vers quatre heures (TM, p. 247).

Les images opposées diurne-nocturne, surface-profondeur, forme-informe participent, au-delà des symboles et des métaphores qu'elles suggèrent dans le langage, à fournir une écriture émotionnelle, à inscrire sur la page les signes visibles d'un mouvement pulsionnel. Mais c'est bien au cœur du mystère, dans l'inquiétante étrangeté de la nuit, que se forment les rêves les plus incroyables, teintés d'obscurité inquiétante et de clarté lunaire. C'est la nuit qui fait entendre son vieux langage et donne toute leur place aux événements et aux choses, appréhendés comme passage du réel à l'irréel pour accueillir les rêves et leur donner les conditions favorables de naître. À la manière d'un procédé alchimique, l'imaginaire est injecté dans les strates du réel, sur lesquels il s'appuie pour les déformer et produire l'effet onirique: «Si quelque événement y surgissait, ce ne pouvait être que pendant

la nuit» (TM, p. 213) affirme le narrateur. Dans la redoutable forêt nocturne, ajoute-t-il:

J'entendais le silence. Je découvrais soudain une voix inconnue, celle des choses qui se taisent et qui ont cependant leurs désirs, leur pensée, leurs peines et leur joie, toute une vie profonde mais impuissante à s'exprimer autrement que par le silence [...] mais finit pourtant par trouver toujours [...] un frémissement vital (TM, p. 294).

La mollesse et la passivité nocturne se présentent comme la meilleure posture d'accueil passive, paresse vigile cependant qui agit comme ouverture naturelle à la rêverie qui, combinée à une impression vive de l'immobilisation temporelle, préside aux manifestations poétiques et imaginaires de l'avancée onirique la plus extraordinaire. Temps de la nuit conciliant la métamorphose de la matière tourmentante et terrifiante, parce qu'il révèle la solitude et l'immensité d'une lande et la déforme en matière imaginaire, qui lie et qui invente et où «[...] rien n'apparaissant, tout pouvait apparaître» (TM, p. 112).

La nuit, mystérieuse mère nocturne des romantiques, n'est pas faite pour dormir, mais pour rêver.

Inutile d'ajouter qu'elle fournit tous les songes, qu'elle n'est jamais vide, mais tutélaire, «il y a dans la nuit un je ne sais quoi de grave et de maternel qui m'a toujours réconforté» (TM, p. 124) avoue encore le narrateur; alors que tant d'enfants craignent les ombres, Bosco fut un enfant très rêveur et dès son plus jeune âge, il a senti la chaleur maternelle de la nuit dans ses solitudes nocturnes.

Le temps de la mémoire se superpose au temps présent, car toute enfance étant suggestive et incomplète, elle demande à être complétée non par la connaissance positive mais par l'imagination. En se rappelant une aventure d'enfant, ses puissantes images, l'écrivain place l'objet de son désir dans le lointain, passé et à venir:

Plus tard je pourrais en parler comme je le fais aujourd'hui, en parler avec cette même émotion qui montait à ma gorge. Car si ma bouche en ce moment en dit plus que n'en savait dire l'enfant, c'est que cette nuit-là fut d'une vertu telle qu'elle a, tout le long de ma vie, attiré jusqu'à la parole toutes les autres aventures qui sommeillaient en moi et dont quelques-unes parfois repassent dans mes songes. À ce qui fut je suis présent et ce qui fut reste encore très jeune dans les derniers jours de ma vie (TM, p. 292).

Ainsi, le temps divisé, scandé par le calendrier, les dates, les fêtes religieuses, les dimanches, qui dit le retour cyclique de la vie et du recommencement des choses, des habitudes, des cycles qui naissent, meurent et reviennent, est un concept de représentation balisée du temps domestique, qui passe et qui revient, étroitement lié à l'idée de présence, de retour et assume ici la dimension d'un présent rassurant qui se déroule incessamment tout en restant lié au sentiment du passé dans toutes les phases de son déroulement vers le futur. En ce sens, l'épilogue du récit de *Tante Martine* n'est pas un achèvement mais plutôt une ouverture:

Ah! puisse la dernière page ne pas se heurter contre un mur infranchissable, mais passer le seuil d'une porte largement ouverte au-delà de laquelle s'étendront, peut-être, les mystérieux chemins de futurs voyages (TM, p. 302).

Ces futurs voyages concernent de près les deux jeunes protagonistes aux prises avec une expérience initiatique incroyable, qui concerne des faits en cours d'action et de déroulement. Chez Bosco, la dynamique et l'aspect poétique de l'écriture s'enracinent dans le mystère de la nature, sans exclure la réalité du réel, les songes venant s'y greffer. C'est pourquoi les domaines de l'aventure et des découvertes soutendent des rêves structurants et trouvent en quelque sorte leur idéalisation dans la lisibilité de l'aventure humaine des personnages, exprimant à la fois leur participation au temps présent mais aussi leur besoin d'être en dehors de lui; ainsi, la dimension du temps change, ainsi que la façon de le mesurer,

plutôt sommaire, on n' aura plus les mois, les saisons, et dans le jour et la nuit, le matin, l'après-midi et le soir, tout simplement, les moments les plus significatifs scandés par le passage des astres dans le ciel. Les héros bosquiens ont cette particularité, d'instinct, par leurs sens, ils perçoivent l'espace, mais quel est celui de leurs sens qui perçoit le temps? Même lorsqu'ils sont privés des auxiliaires qui servent à le mesurer, ils le perçoivent quand même, à l'aide du ciel, et grâce à une extraordinaire acuité de la perception de la durée: l'aventure des deux enfants est rythmée sur le mouvement naturel des grands astres célestes et des constellations stellaires, qui, en suivant leur cours et leur orientation déterminée, marquent le passage régulier des jours et des heures et donnent ainsi un ordre au sens du temps.

«Quand j'ouvris les yeux, l'aube se levait» (ER, p. 58) dit Pascalet; à la fin de la journée:

Le soir vint. [...] À mesure que la clarté du jour diminuait, le ciel, approfondi par l'ombre, s'enfonçait d'abyme en abyme et de grandes figures célestes mystérieusement apparaissaient. C' étaient des astres inconnus. Plus tard j'ai su leurs noms: la Grande Ourse, Bételgeuse, Orion, Aldébaran. Pour lors, les ignorant, je me contentais d'admirer leur étincellement nocturne (ER, p. 46).

Parfaitement immobile, l'enfant contemple le rythme lent des étoiles, qui semblent immobiles dans le ciel et si le temps semble ralenti, il passe cependant. Le personnage assume ainsi un profil identique à celui que de nombreux protagonistes ont déjà recouvert, toutefois le caractère personnel de sa nature facilite la prise des énergies naissantes et la rapidité avec laquelle il les assume, surtout du point de vue émotif. Plus qu'un trait d'union et une reconstruction du passé, l'écriture se fait projection sur le temps actuel, fenêtre ouverte sur le temps, qui reconduit à un voyage à rebours, dans une vision du monde où le temps s'écoule selon un rythme naturel et tranquille, sans frénésie ni rythme vertigineux. De fait la narration

fait coïncider deux temps: celui vécu par le personnage et celui vécu par l'auteur, temps qui finissent par se superposer, créant la sensation d'un temps unique, polyvalent, il s'agit d'une fusion totale du présent et du passé, temps unique du vécu et du rêvé personnel, projeté dans une nouvelle ouverture sur les différentes modalités de temps présentes chez Bosco, faites de signes terrestres et célestes - solaire, lunaire, stellaire - qui intercourent dans un temps devenu illimité qui superpose l'autre côté du temps au présent et à l'au-delà.

Le fil conducteur qui unit l'écriture de l'enfance et la rend différente de toute autre forme d'écriture réside dans le traitement d'un temps circonscrit et spécifique. Elle se présente avant tout sous la forme d'une reconstruction temporelle qui prend en compte des aspects et montre des évolutions - grandes ressources des enfants, approche de la nature, développement du sens du mystère, formation et initiation du personnage, donc transformation. En y pénétrant nous acquérons inévitablement en tant que lecteurs, mais l'auteur aussi, le sentiment du temps qui a passé, un passé unique reconstruit qui se synchronise et s'accomplit dans le présent de l'écriture qu'il a inspirée. Ce temps de l'enfance s'inscrit inévitablement dans un temps global, de longue durée, dans la pratique d'un audacieux retour en arrière, sur un vécu toujours à l'œuvre, toujours présent cependant à l'esprit, puisque l'écrivain, qui a pris conscience de tout ce qui a changé depuis, tente, parvenu à l'âge adulte, de se replonger dans cette période privilégiée de sa vie qui correspond au temps des rêves les plus extraordinaires, au moment où les facultés de l'imagination sont les plus développées; si d'une part il pratique d'une façon générale la longue durée, il n'en néglige d'autre part pas moins les resserrements de temps sur certains événements précis. Cette pratique, légitime, donne l'impression d'un temps réel et irréel à la fois, qui, en entrant dans le contexte de la production littéraire, finit par les concilier: temps concret, rêvé à la

fois, temps double, lointain et présent, qui fait comprendre ce qui a rendu possible l'aventure de vie individuelle et la valeur de l'écriture qui l'accompagne, temps circonstanciel où les données biographiques et fictives se mêlent pour nous permettre de repérer, au niveau du destin individuel, la marque du temps, éveillée par une souterraine mémoire et une sensibilité que Bosco enfant possédait déjà sans le savoir.

V. LE TEMPS FORT D'UNE ENFANCE TOUJOURS PRÉSENTE

L'écriture doit avant tout être un agir sur soi, une façon de revivre l'enfance et de profiter de ses facultés créatrices et imaginatives; il ne s'agit pas d'un fonctionnement particulier en système clos, mais bien d'une présence, vivante, ouverte, actuelle, catalysante, une matière première constamment mise en œuvre. Parler de l'Esprit d'enfance chez Bosco revient à souligner sa fraîcheur d'esprit et la vitalité de son esprit créateur; le passé est présentifié, ramené dans le présent de l'écriture, dans une alternance constante entre mémoire et imagination créatrice, à travers un itinéraire qui se développe sous un triple enjeu, esthétique, poétique et existentiel.

Ces pensées aujourd'hui me viennent à l'esprit après tant d'années et tant de distances, mais je crois qu'en ces temps lointains, dans ma tête d'enfant, sans le savoir encore, je les avais déjà toutes prêtes à naître, pour me préparer ces nuées de méditations et de songes sans lesquelles je n'aurais pu vivre (TM, p. 124).

Bosco est hanté, au sens positif du terme, par le sentiment de son enfance, il n'empêche que ce rapport est complexe et beaucoup plus profond qu'on ne peut croire car écrire est d'abord un acte de conscience indispensable; en cela il est comparable à tous ceux qui l'accomplissent pour concevoir leur présent et leur avenir. La mise en place de cette singulière poétique atteste que son écriture

se nourrit à une source commune, qui naît d'un rapport paradoxal à la matière du temps et de l'enfance et aboutit à une extension du domaine du rêve dans un onirisme suspendu et dilaté que l'on peut lire

1) comme reconstruction excitante et joyeuse par rapport à la routine du quotidien institutionnel, qui dans certains autres romans se transforme en dialectique tourmentée (*Malicroix, Une Ombre, Le Récif*, par exemple);

2) comme pôle d'une joie possible et inconsciente, irresponsable, où la fureur de la découverte est juxtaposée à l'aléa de l'être. Joie en devenir aussi, suspendue dans la mémoire affective et consolidée par la durée;

3) comme forme où les rêves diurnes et nocturnes s'élevant en spiritualité, jouent sur la fragilité de la perception et sur la dimension profondément poétique de la réalité, qui met en évidence, dans les personnages, une dialectique entre surface et profondeur, entre intérieur et extérieur:

Gatzo me dit:

- ça n'est pas un pays comme les autres. Il y a des âmes. ...

Je lui dis:

- ça c'est vrai. ... Et tu sais ce que c'est, une âme? (ER, p. 98).

La confrontation de l'âme, référée au temps - celui de l'enfance - et à l'espace de la nature, se retrouve comme principe structurant de la trame des récits.

VI. LE TEMPS SUSPENDU

Les différentes conceptions du temps, entre coulées et brisements, permettent à Bosco de prendre conscience des différentes stratégies qu'il veut mettre à l'œuvre, qu'il s'agisse du thème de la mémoire, de la durée de la variété et de leurs différentes configurations:

Je m'explique ainsi maintenant, après un demi-siècle, les sentiments indéfinissables de crainte et de malaise qui me troublaient alors intensément sans que mon esprit en comprit la cause (TM, p. 286).

Le temps de la mémoire, imparfait et défaillant, renvoie nécessairement à une dialectique entre passé et présent qui montre comment, à partir d'un noyau premier, Bosco a d'une part sublimé la matière, le grand réservoir d'images de son enfance, d'autre part il en a diversifié les modalités pour y dessiner les contours de sa propre conception car:

La mémoire ne retient guère que des morceaux, des épaves de rêve, et non pas des scènes entières dont tous les actes sont liés et se déroulent avec vraisemblance (TM, p. 285).

Elle n'est pas infaillible, c'est pourquoi l'écriture devient un espace de création où s'entrecroisent les multiples dimensions d'un discours littéraire où se profile clairement, dans un mouvement d'imbrication des deux frontières et des deux territoires enfant-adulte, la dissolution totale de la frontière entre rêve et réalité. L'avènement du récit transfigure, désoriente et réoriente une matière originelle au profit des effets hautement oniriques et poétiques d'une écriture émotionnelle qui se transforme avec le passage du temps:

Tant d'années ont passé sur moi et j'y pense encore, l'âge est venu et l'inévitable usage de la réflexion. J'y vois plus clair que je n'y voyais à dix ans, et [...] j'en sais plus long (TM, p. 219).

Et encore:

De tout cela je me souviens. Non, ce n'est pas un rêve. C'est un souvenir, un vrai souvenir, et de souvenir plus vivant je n'en ai pas. Cependant alors tout fut irréel, plus irréel que ne l'est aujourd'hui l'image qui m'en est restée dans la mémoire. Irréel ce qui se passa, et réel ce que j'en revois aujourd'hui (TM, p. 204).

Le temps apparaît aboli, suspendu, le prosaïsme élémentaire du rêveur s'unit au caractère de certaines visions et conflue dans le travail

poétique de métamorphose que le temps et l'écriture permettent d'accomplir. Dans *Tante Martine*, le narrateur est en extase devant sa campagne natale enneigée, le mas dans sa solitude est une vision à partir de laquelle s'ouvre l'infini de la ligne sensorielle, à l'horizon des grands espaces et du temps. Cela permet de mettre en place une singulière poétique du temps suspendu et dilaté à la fois; dans la campagne natale, en hiver, le mas isolé s'inscrit dans un temps dilaté où toutes les réalités spatio-temporelles sont abolies:

Le spectacle qui se dévoilait n'était pas de ceux qui jamais s'effacent. Dès qu'ils touchent nos yeux ils sont dans notre cœur, ils sont notre corps, ils sont là, ils sont nous et ils restent. Le temps soudain s'est aboli, les distances s'évanouissent (TM, p. 292).

Ainsi, comme nous l'avons vu, le cycle de *Pascalet* est un ensemble de textes où s'opère la conjonction entre temps rêvé, temps imaginé et temps réel qui ponctuent l'écriture d'enfance, considérée à la fois comme aventure exclusive de la mémoire, temps proustien retrouvé et aventure de l'esprit, d'un temps toujours présent et à l'œuvre, temps magique, qui n'a jamais cessé d'être et est toujours là, actif, comme un bénéfique élément corollaire et stimulant de la créativité. Bosco connaît l'œuvre de Freud, mais il n'en subit pas beaucoup l'influence; dans certaines de ses lettres et dans quelques-unes de ses déclarations, il a mis en lumière sa conception du rêve et des songes, le rêve n'étant pas une réalité obscure qui s'offre à la déluclation du rêveur ou du lecteur nourri de mémoire freudienne, mais bien un seuil à franchir entre les différents états de l'être. Ayant lui-même beaucoup rêvé, il peut maintenant comprendre tous les sentiments qui, très petit garçon, l'avaient réjoui et offusqué; à la fin l'écriture double jaillit du temps de la mémoire, mais surtout du temps éternel de l'esprit d'enfance qu'il est parvenu à garder et faire revivre à l'intérieur de lui. De façon presque cathartique. Nous trouvons cet élément structurant dans

tous les thèmes de l'écriture. Enfin, l'illusion des mots reconstruit et récupère ce temps spécifique et circonscrit, activité créatrice et thérapeutique à la fois, qui rayonne comme mythe et poétique avec une extraordinaire présence et visibilité et se pose comme une sorte de topographie créatrice, comme espace-temps qui lui confère la valeur absolue d'archétype fondateur et organique de l'œuvre.

L'écriture permet à la fois un corps-à-corps impressionnant, une sorte d'altruisation de l'auteur, le lieu où il peut se retrouver et se reconstruire dans une contemplation à distance et une fusion qui le conduisent à un nouveau bonheur.

Nous avons vu que les récits d'enfance sont fondés sur un mouvement fondamental d'expression de l'espace et du temps, qui, en interprétant les événements, les situations et la réalité permet une libération, une sortie de soi du jeune personnage qui accomplit en quelque sorte un approfondissement de son âme, mettant en jeu son corps, son être dans toute sa totalité, la vie devenant une sorte de vie rêvée permanente qui l'amène à la plénitude, où l'illusion s'empare de la réalité et la transforme, le temps semblant alors être suspendu; point d'âge dans l'irréel, mais un éternel présent éclaté, riche de tout le passé et de tout le futur, lieu et temps des métamorphoses, des ambiguïtés, de la multiplicité et de la singularité, temps d'ouverture, de découverte, de connaissance par excellence. Ainsi la lecture des textes nous a-t-elle amené à considérer à la fois le prétexte de l'écriture et à oublier l'imaginaire du récit, son côté invraisemblable, pour ne laisser émerger que la vraisemblance du discours narratif, fascinant par la poésie de ses machineries. En ce sens, nous n'avons pas eu sous les yeux de simples textes sur l'écriture d'enfance et une brillante illustration des ressources de ce genre littéraire très en vogue aujourd'hui mais aussi une étonnante démonstration qui, sous le prétexte de la narration, s'est transformée, grâce à une étonnante capacité de

réélaboration, en une extraordinaire illustration de l'esprit d'enfance, de la mémoire et des secrets qui président à la reconstruction et à la rencontre du temps, réel et rêvé; si éloignés soient-ils, ils peuvent cependant se croiser dans un bain fusionnel et créer un temps multiple, dans une sorte de perfection temporelle finalement possible. Le temps retrouvé a le caractère d'une joyeuse résolution, qui participe de la création romanesque et lui donne naissance. Les récits d'enfance sont certainement une célébration du motif du temps et ils représentent pour Bosco une tentative plus que consciente, de satisfaire son esprit d'enfance, son besoin constant de rêve et d'imaginaire. Ainsi l'écriture s'approprie-t-elle l'inévitable force existentielle qu'est le temps, pour en faire une de ces éléments-vérités inéluctables nécessaires dont la caractéristique est de réunir le possible, le rêvé, le dispersé. Dans la vérité-mensonge de la fiction, c'est-à-dire dans la vérité inventée, s'opèrent ainsi des possibles durables qui contiennent cependant des éléments essentiels d'une réalité durable, tout le réel étant nécessairement défini en acte; ainsi, continuellement, un nouveau possible se libère de la réalité, en cours constant de déroulement, par le retour dans un temps d'enfance constamment possible, constamment présent, constamment fécond qui se parachève dans l'écriture, où se conjuguent harmonieusement les parcours spatiaux- temporels; la prise de conscience de ce temps d'enfance révèle certainement une clé concrète de sa personnalité; la spécificité de ce temps est susceptible de laisser déchiffrer, à la source, une identité.

Ses figures et ses formes en sont multiples et trouvent dans l'écriture la meilleure expression, non dans l'espoir illusoire de laisser une trace, mais dans le sens profond d'un dernier accomplissement; le temps de l'expérience personnelle et pas seulement le temps réellement vécu deviennent un temps absolu, éternel. Dans l'impossibilité d'écrire son propre récit d'enfance, l'écrivain a opté

Visages du temps

pour la forme hybride de la fiction narrative; s'il est vrai que son espace et son temps, chacun les porte en soi, on peut affirmer que chez Bosco se dessine de façon précise un esprit du temps de l'enfance qu'il transporte en lui, quoi qu'il fasse, où qu'il aille.

'BALEINE', 'LA PLAGE DE SCHEVENINGEN', 'LES HAUTS-QUARTIERS': PAUL GADENNE FACE À SON TEMPS

Daniela Fabiani
(Université de Macerata)

Publié vingt ans après la mort de son auteur, *Les Hauts-Quartiers*¹ clôt d'une façon presque paradoxale le parcours narratif de Paul Gadenne: sa longueur, sa structure très complexe, sa tonalité axée sur la satire et l'ironie parfois féroces, sa galerie de personnages étranges et parfois ridicules, sinon pathétiques, en font un roman qui se détache nettement de l'univers romanesque précédemment proposé, tout en présentant toutefois des thèmes et des situations qu'il avait déjà abordés dans ses autres œuvres. *Les Hauts-Quartiers* devient ainsi comme la somme romanesque d'un itinéraire artistique qui, par la rédaction de ce roman, marque un changement significatif dans un univers narratif qui est resté toutefois inaccompli à cause de la mort de l'auteur. Or, si les critiques ont manifesté tout de suite leur malaise face à un texte si différent et si difficile à interpréter, au point d'en mettre en doute son achèvement de la part de Paul Gadenne², il est indiscutable que ce roman constitue le point terminal d'une trajectoire de romancier qui assume la valeur de testament: la publication tout à fait récente de quelques extraits du dossier *Autour des Hauts Quartiers*³

¹ P. Gadenne, *Les Hauts-Quartiers*, Paris, Seuil, 1973.

² Cf., entre autres, A. Le Vot, *Paul Gadenne: Les Hauts-Quartiers*, «Esprit», n. 423, avril 1973, pp. 1025-1028 et V. Forrester, *Révois au livre qu'aurait publié Gadenne*, «La Quinzaine Littéraire», n. 159, 1-15 mars 1973, pp. 7-8.

³ P. Gadenne, *Inédits. Autour des Hauts Quartiers. Extraits*, «Nord», n. 43, avril 2004, pp. 95-108.

concernant les notations faites par l'auteur sur le livre qu'il était en train d'écrire, nous renseigne sur la très longue gestation de ce roman qui réunit des notes prises par l'auteur pendant les années '40 et intégrées par la suite à d'autres des années 1950, et en même temps nous dit la profonde réflexion qui a accompagné l'écriture du roman. Ce qui indique aussi, en plus, le lien secret mais bien évident avec tout le reste de sa production narrative: les matériaux que Gadenne a directement tirés de la vie des gens pendant les années qui voient aussi la rédaction et la publication de ses autres textes, se transforment à l'aide de l'écriture dans un roman qui est le témoignage d'un parcours à la fois personnel et social, synthèse donc d'un questionnement qui a toujours agité l'âme et l'esprit de Gadenne - et par là de tous ses personnages - sur la relation qu'il peut y avoir entre l'homme, et l'homme de lettres en particulier, et un temps historique et social qui semble vouloir lui nier même la possibilité d'exister⁴. Les notations des extraits nous proposent en effet des réflexions sur l'amour, sur l'humilité, sur le dialogue difficile entre les hommes, sur l'expérience de l'éloignement et de la solitude morale, sur Dieu, et sur tant d'autres sujets que le lecteur retrouve à l'intérieur du roman et qui rappellent en même temps les différents récits de Simon, de Luc, de Guillaume Arnoult, etc... : cela toutefois ne surprend pas dans un auteur qui a toujours considéré la création fictionnelle comme une possibilité d'objectiver le questionnement qui surgissait en lui à un moment donné de son existence, et explique aussi, d'ailleurs, la reprise constante de certains thèmes dans sa production et les différentes réflexions sur un même sujet qui s'échelonnent dans ses œuvres⁵.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 101.

⁵ Cf. D. Fabiani, *Spazio e immaginario in Paul Gadenne*, La Spezia, Agorà, 1999, pp. 42-44.

C'est cette continuité dans la diversité présentée dans un roman auquel l'auteur attribuait beaucoup d'importance qui frappe et qu'il faut essayer d'analyser pour bien comprendre sa valeur et sa signification: la permanence de certains sujets installés toutefois dans une narration qui n'était pas habituelle pour Gadenne en font un document important pour saisir les inquiétudes de l'auteur pendant les dernières années de sa vie. En effet, si nous analysons de près la période concernée par la rédaction du texte nous découvrons des choses bien intéressantes; Gadenne travaille à ce roman au cours de deux périodes, d'abord à partir de 1952, après la publication de *La Plage de Scheveningen*, jusqu'à 1954, date à laquelle il l'abandonne pour la rédaction de *L'Invitation chez les Stirl*, publié en 1955; après quoi, il reprend le texte et de 1955 à 1956 il y travaille et l'achève: il ne lui restait que quelques petites retouches à faire quand la mort est survenue. Or, en 1952 il avait déjà publié des œuvres très importantes comme *Siloé*, *Le vent noir*, *L'avenue* et la *Rue profonde* qui, toutes, proposent un questionnement très approfondi et nuancé sur la valeur de l'écriture artistique à travers des récits qui toutefois semblent se terminer sur la faillite de l'art face à une réalité existentielle dure et douloureuse, marquée par une relation difficile de l'homme avec soi-même et avec les autres. Simon Delambre doit abandonner ses études à cause de la maladie qui le fait éloigner pendant beaucoup de temps de la Sorbonne et lui fait probablement abandonner ses aspirations intellectuelles; Luc est un écrivain qui essaie en vain de mener à bien un roman dont il parle souvent mais qu'il n'arrive pas à achever; le poète de *La rue profonde*, poussé par un désir incessant d'arriver à la création poétique absolue, parfaite, s'aperçoit toutefois que son entreprise est mise en danger par la réalité quotidienne qui lui est hostile; le sculpteur Antoine Bourgoïn aussi, dans *L'Avenue*, rêve à la création parfaite de son «Eve», un monolite qui, par l'harmonie de ses lignes

et de ses proportions, devrait exprimer l'idée de beauté parfaite, mais à la fin il se voit obligé à y renoncer. D'ailleurs même le peintre Olivier Lerins, dans *L'Invitation chez les Stirl*, doit abandonner toute idée de création artistique dans le milieu obsessionnel et angoissant qu'est la villa des Stirl. Le chemin artistique donc, quand il doit se confronter à la vie quotidienne, doit renoncer à ses aspirations idéales et dans la plupart des cas il succombe sous le poids angoissant de la réalité. Il ne faut pas oublier d'ailleurs la conclusion très significative de *La Rue profonde*: le personnage/poète qui a changé de logement pour pouvoir «[...] recouvrer la paix de l'esprit»⁶ s'aperçoit que de la fenêtre de sa nouvelle chambre on se trouve face à un panorama tout au moins inquiétant:

[...] dans mon voisinage, sur trois points différents, se trouvent un cimetière, une prison, et une maison de fous. Trois avenues divergentes [...] partent de la place située sous ma fenêtre et descendent [...] vers ces trois métropoles de la mort, du crime et de la folie⁷.

Le problème artistique reste par contre plus implicite dans *La plage de Scheveningen* où l'auteur privilégie le questionnement sur la relation entre l'homme, la guerre et l'Histoire ainsi qu'il l'avait fait, mais de façon métaphorique, dans la nouvelle *Baleine*, publiée en 1949 dans la revue «Empédocle».

Tout cela nous dit qu'après une réflexion axée surtout sur le rapport personnel à la vie dans toutes ses facettes, proposé par ce premier corpus de son œuvre, en 1949 l'auteur commence à se tourner plus spécifiquement vers un côté pour ainsi dire 'social' de l'existence humaine et de sa recreation romanesque, et cela ne pouvait ne pas le confronter directement au temps et au temps historique en particulier. Donc, on n'est pas surpris par le fait que le panorama des *Hauts-Quartiers* est celui de l'après-guerre et que les

⁶ P. Gadenne, *La rue profonde*, Paris, Le Dilettante, 1995, p. 199.

⁷ *Ibidem*, pp. 199-200.

difficultés de Didier sont essentiellement liées aux ravages provoqués dans la vie privée mais aussi publique des habitants d'une ville de province; sans oublier, en plus, que Didier est un étudiant qui essaie d'écrire une thèse sur «Les conditions de la vie mystique», donc un intellectuel qui vit tous les problèmes liés aux rapports difficiles qu'entretiennent la culture et la vie de tous les jours dans un temps historique donné, notamment l'après-guerre. C'est pourquoi la vision de cette époque proposée par le romancier est importante non seulement pour analyser la valeur de ce dernier roman/testament de Paul Gadenne mais aussi pour mieux comprendre la relation que l'auteur a tissé avec son temps dans son parcours romanesque: s'il est vrai que «[...] témoigner, c'est le terme qui domine dans les milieux littéraires de l'après-guerre et, plus particulièrement chez les auteurs chrétiens»⁸ et que Gadenne connaissait beaucoup d'écrits de ces derniers, il faut s'interroger sur le sens qu' a pu donner à ce terme un auteur qui, différemment de ces autres écrivains, est toujours resté à l'écart de la vie littéraire et culturelle de son époque, n'intervenant presque jamais dans les débats qui ont parsemé les journaux de cette période. Car finalement, qu'a-t-il voulu témoigner par un roman qui n'est apparemment qu'invective, dérision, satire face à une société qui était en train de se détruire?

LA GUERRE ET L'HISTOIRE DANS L'ŒUVRE

Presque tous les textes de Gadenne se situent dans la période de la deuxième guerre mondiale, non seulement pour ce qui concerne leur rédaction mais aussi comme décor temporel; toutefois, un renvoi explicite au temps historique, donc à la guerre et à l'après-guerre, est presque absent de ses œuvres sauf dans les trois que nous venons

⁸ B. Curatolo, *Les Hauts-Quartiers ou le livre en creux*, «Nord», n. 43, avril 2004, p. 78.

de citer, à savoir *Baleine*, *La Plage...*, *Les Hauts-Quartiers*: mais même ici les événements liés à la guerre n'entrent presque jamais directement dans le tissu de la narration, ce qui nous fait comprendre que Gadenne n'a pas voulu en parler en historien, d'autant plus que les images qu'il leur consacre sont presque toujours mémorisées par le protagoniste, donc partielles et fragmentaires, incapables de nous en offrir une vision globale et précise.

Or, le premier texte où l'auteur fait allusion à la guerre et à son époque est l'une de ses plus belles nouvelles, *Baleine*, publiée en 1949⁹. Derrière le récit d'une promenade et d'une rencontre insolite avec une baleine échouée sur une plage, il y a un 'discours' qui se laisse entrevoir et qui trouve son achèvement métaphorique dans la célèbre image finale où Odile compare la foi à la fission nucléaire, comme l'a très bien souligné Jean-Baptiste Renault: «La force de cette image vient tout d'abord de cette introduction de la guerre et de ses motifs – la bombe atomique – au cœur du littéraire»¹⁰. Si la guerre reste à l'arrière-plan tout le long de la narration, elle est néanmoins une toile de fond qui interagit constamment avec le récit, grâce à toute une série de signes qui soulignent métaphoriquement le drame engendré par elle. Cette baleine, monstre et merveille en même temps, se revêt de plusieurs significations qui vont de l'image de l'effondrement du monde et de l'humanité à l'homme qui a perdu Dieu, à l'espoir d'une possible reconstruction. La nouvelle propose, en effet, la progressive révélation à l'homme de son propre horreur, de sa capacité d'engendrer cette 'pourriture' qu'a été la seconde guerre mondiale qui a laissé des traces indélébiles dans l'esprit humain et des conséquences dramatiques dans la vie de

⁹ Publiée une deuxième fois en 1982 (Arles, Actes Sud), elle fait partie aujourd'hui du recueil des nouvelles de Paul Gadenne, *Scènes dans le château*, Arles, Actes Sud, 1986.

¹⁰ Jean-Baptiste Renault, *Baleine, un manifeste de P. Gadenne*, «La rue profonde. Carnets P. Gadenne», n. 12, 2000, p. 174.

chacun. Dans un passage de son essai *Réflexions dans le métro* écrit en 1955, donc à l'époque de la rédaction de son dernier roman, Gadenne décrit ainsi la situation de l'homme de son temps:

Aujourd'hui l'homme se retrouve nu, sans propriété ni compte en banque, devant la vie, la mort, la Terre, les astres- devant la faim. C'est l'homme tel que l'histoire de notre temps l'a révélé à lui-même. [...] Quelle que soit notre misère – et elle n'est pas toujours matérielle-, notre époque aura à enregistrer ce fait, qu'il a été donné à l'homme de se voir nu¹¹.

Mais à la découverte de cette 'nudité', donc de la nature humaine profonde, *Baleine* unit autre chose: elle va plus loin d'un simple constat et cherche à rendre à l'homme l'espoir d'un possible rachat; s'il est vrai, comme l'a très bien dit Jean-Baptiste Renault¹² qu'il y a deux logiques à l'œuvre dans le texte, une logique de destruction représentée par la guerre et une autre de reconstruction, il est encore plus vrai que cette dernière se lie, toujours par le biais de la baleine, à l'écriture; cette pourriture qu'est la guerre ne doit pas seulement être dévoilée, elle doit aussi être assumée comme point de départ pour un questionnement encore plus poussé et la littérature doit prendre en charge cette horreur, doit tenir compte de cette réalité pour entrevoir d'autres chemins, pour faire envisager à l'homme d'autres possibilités: le choix initial des protagonistes d'aller voir la baleine plutôt que de se rendre chez la comtesse est emblématique, car l'allusion à la célèbre phrase de P. Valéry renvoie à toute la discussion qu'il y avait à l'époque sur l'art du roman et indique en même temps la volonté de Gadenne de se détacher d'une certaine idée de roman proposée à cette époque.

Baleine fixe donc, déjà en 1949, les deux idées centrales sur lesquelles se déroulera la présence de l'Histoire dans l'œuvre de

¹¹ P. Gadenne, *Réflexions dans le métro*, in *A propos du roman*, Arles, Actes Sud, 1983, pp. 118-119.

¹² Cf. J.-B. Renault, *art. cit.*, p. 175.

Gadanne: la déchéance et la dégradation de la nature humaine constituent l'évidence la plus dramatique d'une période historique avec laquelle toutefois l'écriture artistique a comme le devoir de s'impliquer.

Dans *La Plage de Scheveningen* la guerre et l'Histoire entrent plus directement dans la narration gadannienne où pas mal de pages sont consacrées aux troupes en mouvement; en particulier, le début y fait allusion pour souligner la haine qui dominait à cette époque, quand on parle du «[...] convoi d'Allemands blessés que la foule, debout devant la gare, attendant les siens, recevait à coups de pelles et de bâtons et achevait d'estropier»¹³. Au fil des pages on trouve encore d'autres renvois du même genre mais c'est surtout le XXIV^{ème} chapitre qui dresse un sommaire rapide et essentiel des événements qui ont marqué les premiers mois de l'année 1945: les trois pages qui le composent toutefois, à l'aide des descriptions des armées en déroute, parlent essentiellement des questions liées au métier de journaliste de Guillaume, tiraillé entre les exigences de son journal qui lui demande des «dépêches plus sensationnelles»¹⁴ et son désir de comprendre la signification du spectacle de mort et de violence inouïe et gratuite qu'il voit autour de lui. Et cela nous en dit déjà beaucoup sur la manière tout à fait personnelle de l'auteur de faire entrer l'histoire de son époque dans le récit: la vision narrative de son temps que Gadanne nous propose n'est jamais une simple description des tristes événements qui l'ont caractérisé mais se transforme toujours en une longue réflexion sur l'Histoire, sur l'Homme, sur ses errances et sur ses illusions. Il parle évidemment des bombardements, des avions qui passent dans le ciel mais dans le seul but d'y enchaîner des pensées capables de lui apporter des éclaircissements, des illuminations sur les raisons de la présence du

¹³ P. Gadanne, *La Plage de Scheveningen*, Paris, Gallimard, 1983, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*, p. 288.

mal dans le monde, de la méchanceté, de la haine, de cette faute de Caïn qui est le point central de la longue méditation de Guillaume. C'est pourquoi la vision des destructions et des dégâts matériels apportés par la guerre est spéculaire au sentiment de malaise et d'égarement des hommes de cette époque: Guillaume qui rentre à Paris entre un reportage et un autre, doit se confronter à un paysage urbain détérioré par le conflit, mais si l'aspect matériel de la ville a changé à cause de la destruction, ses amis aussi ont changé et affichent à présent des attitudes imprégnées d'indifférence, de peur, et surtout une envie tenace d'oublier tout ce passé qui s'est achevé au moment du conflit. Tout le roman est investi de la problématique de l'emprise de l'Histoire et du temps dans la vie de l'homme, d'autant plus qu'il construit sa structure narrative sur trois mouvements temporels¹⁵: il s'ouvre et se termine sur des données historiques précises, notamment la Libération, qui enchâssent une temporalité plus abstraite, liée aux mouvements de la conscience de Guillaume, de façon que le temps personnel et son lien avec l'Histoire deviennent la pierre de touche sur laquelle fonder un sentiment de la vie. Nous avons déjà montré¹⁶ comment la relation au temps de l'Histoire change tout au long du texte et comment Guillaume arrive à comprendre qu'il ne faut pas envisager la relation au temps dans ses éléments de caducité et de mort, mais dans sa fécondité intérieure. Et c'est là la première, véritable réponse aux questionnements de *Baleine* sur la guerre et l'Histoire, les nouveaux chemins que la nouvelle avait fait envisager et que ce roman met à l'œuvre: le temps qui est donné à l'homme est toujours capable, même à travers son pouvoir destructeur et mortifère, de lui offrir des

¹⁵ Cf. à ce propos D. Dupic, *Structures de la Plage de Scheveningen*, «La rue profonde. Carnets P.Gadenne», n. 12, 2000, pp. 37-146.

¹⁶ Cf. D. Fabiani, *La valeur du temps dans La Plage de Scheveningen*, «Nord», n. 43, avril 2004, pp. 47-55.

instants privilégiés où le Mystère qui préside à la vie et à la mort se révèle et peut réorienter le regard humain. Le temps jouit donc d'un dynamisme intérieur qui lui est imprimé par la présence divine: il est donné à l'homme comme une possibilité de parvenir à la conscience que tous, bons et mauvais, innocents et coupables, ont la possibilité de vivre «un moment de profond amour»¹⁷; c'est par là qu'on peut «retrouver la fraternité perdue»¹⁸ et donc surmonter les haines, les querelles, les drames de l'histoire présente.

La Plage de Scheveningen en outre, tout en proposant un 'discours' sur l'Histoire, prolonge le questionnement lié à sa relation avec l'homme de lettres: Guillaume s'aperçoit à la fin que le temps et l'Histoire sont la trame concrète, nécessaire, sur laquelle se tisse et s'épanouit sa conscience au point qu'à la fin il ressent le désir d'indiquer à tous cette étincelle d'espoir qu'il a réussi à vivre: «Il ne désirait de puissance que celle de la conscience. Et il aurait voulu transmettre à d'autres la lueur qui avait brillé un instant à ses yeux»¹⁹. L'écrivain donc a la charge de communiquer aux autres, par le biais de son art, l'espoir qui se cache dans toute expérience humaine.

Dans *Les Hauts-Quartiers*, qui complète le tryptique de textes directement liés au temps historique, nous avons aussi des descriptions de troupes mais la plus grande partie de la narration est consacrée à des souvenirs ou à des allusions indirectes à la guerre, le tissu narratif étant surtout consacré à la déchéance humaine causée par cet événement, aux problèmes sociaux et politiques qui ont suivi le moment de la Libération: ce sont ses répercussions dans la vie et dans la mentalité des hommes qui sont mis en évidence ici, dans un lien probablement assez stricte avec la vie personnelle de l'auteur lui-même.

¹⁷ P. Gadenne, *La Plage de Scheveningen*, cit., p. 302.

¹⁸ P. Gadenne, *La Rupture. Carnets 1937-1940*, Rezé, Ed. Séquences, 1999, p. 48.

¹⁹ P. Gadenne, *La Plage de Scheveningen*, cit., p. 302.

Le récit, qui se déroule à Irube, ville imaginaire qui ressemble à Bayonne où Gadenne vécut de 1940 à 1951, essaie de restituer une vision chorale de la vie de province: la multiplicité des personnages, la description minutieuse de la topographie urbaine, les longues pages consacrées aux réflexions de chacun sur les événements de l'époque en font une fresque sociale puissante à l'allure épique. La Libération a été un moment difficile à vivre, parfois dramatique, et Gadenne le reconstruit avec précision en incarnant dans les différents personnages les aspects les plus importants à ses yeux de cette difficulté de vivre: si, par les majuscules qui les désignent, le Jardinier, la Laitière, le Colonel ne sont pas des individualités précises, mais incarnent des rôles servant à illustrer la permanence éternelle de la condition sociale des hommes, Fernande Chotard ou l'hypocrisie des catholiques bien-pensants, l'Abbé Singlier ou l'ambition du pouvoir, Betty ou la misère quotidienne, Flopie ou l'humilité et bien d'autres incarnent les différentes valeurs qui président à l'existence de cette société sortie de la guerre et deviennent donc la figuration narrative d'une condition existentielle à laquelle s'attaque ou se lie Didier. La misère, les injustices sociales, les relations difficiles entre les hommes dans une société bien hiérarchisée, l'hypocrisie et la recherche de l'argent à tout prix, les trafics de toute sorte qui donnent du profit à quelqu'un aux dépens des plus pauvres, les résistants que l'on retrouve plus tard enrichis et embourgeoisés, expriment au mieux ce monde né du désastre de la guerre. Car l'Histoire ne produit pas seulement des décombres ou des morts sur les champs de bataille: ses effets les plus destructeurs on les voit dans la souffrance de ceux qui ont tout perdu, dans les liens affectifs déchirés, comme dans le cas de Mme Blin, dans la mesquinerie et le conformisme des rapports sociaux, dans le sentiment d'impuissance face aux injustices que ressent Didier, dans le dégoût pour une vie «gaspillée» dans une guerre qui

semble ne jamais finir, comme c'est le cas des Allemands installés au Séminaire, «[...] des Allemands peu agressifs, dégoûtés de vivre depuis des années sous l'uniforme et désirant avant tout la fin de la guerre»²⁰. Didier incarne directement le problème du logement que l'après-guerre français a vécu comme l'avait souligné l'enquête que Chombart de Lauwe avait fait auprès des ouvriers en 1946²¹, où l'on pouvait lire que la précarité de la vie était liée au manque d'habitations convenables et donc à l'entassement humain dans des chambres misérables. Les 'sans-logis' augmentent et avec eux le malaise social, la misère et le désespoir mais tout cela est dû avant tout à des propriétaires sans scrupules qui n'hésitent à chercher leurs profits, à spéculer sur la misère de leurs locataires. C'est la soif du gain qui prime à cette époque et le discours gadennien à ce propos devient de plus en plus dur et violent:

La soif du gain chez les petits bourgeois, fouettés par des années de marché noir, était sortie de toute mesure, et personne ne faisait plus rien que pour de l'argent, le plus d'argent possible. Des masses de gens prétendaient tout à coup vivre sans rien faire, en accaparant des chambres, le plus de chambres possible, en morcelant des pièces, des demi-pièces, des quarts de pièces, en les divisant par des rideaux, en concentrant dans un seul coin tout ce qui était nécessaire à la vie, en installant une douche dans la cuisine, et le cabinet dans la douche; des usages crapuleux et sordides s'introduisaient dans l'architecture [...]. Les gens qui avaient des «disponibilités» se jetaient sur les appartements pour les vendre ou les relouer, comme la canaille se jette sur les billets de théâtre pour pouvoir les revendre au plus offrant²².

Mais cette dénonciation féroce de l'affairisme et de l'égoïsme dont Didier est la victime n'est pas seulement une représentation vraisemblable de la situation sociale de l'époque, elle est surtout la figuration narrative de la dégradation morale d'un monde

²⁰ P. Gadenne, *Les Hauts-Quartiers*, cit., p. 35.

²¹ Cf. D. Borne, *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, A. Colin, 2002, p. 27.

²² P. Gadenne, *Les Hauts-Quartiers*, cit., p. 194.

d'où Didier est continuellement expulsé car il lui est totalement étranger: «Il regardait de la fenêtre, ces champs et ces maisons qui n'étaient pas à lui, où il n'y avait pas de place pour lui, ni pour aucun être à sa ressemblance»²³. Didier, conscient que le mal est dans l'homme lui-même, engage sa lutte personnelle contre «cette énorme et monstrueuse Bête faite de tous ceux, petits et grands, qui ne s'intéressent qu'à l'argent et qui se reconnaissent le droit de posséder»²⁴; mais il sait que son action l'éloigne inexorablement des autres, de ces hommes et ces femmes dont le calme et la tranquillité ont été perturbés par sa présence, car ces habitants

flairaient de loin l'existence, en ce coin de la terre, d'un gêneur: un être doué d'une âme. On croit communément que la frontière est entre l'homme et l'animal [...] mais la frontière est dans l'homme: entre le petit nombre de ceux qui ont une âme et le grand nombre de ceux qui n'en ont pas, mais qui ont la force pour eux ou l'argent ou l'heureuse inconscience de la brute²⁵.

Didier est donc l'étranger, celui qui n'arrivera jamais à se conformer à la mentalité de cette société provinciale, «le paria d'un monde caricatural dont il ne sera jamais le citoyen»²⁶. Il arrivera à accomplir un acte de pure générosité - épouser la petite Flopie enceinte d'un voyou qui a abusé d'elle - dans un monde contaminé par le mal car il n'a jamais voulu renoncer à suivre jusqu'au bout son aventure spirituelle: il a toujours privilégié son expérience intérieure qui toutefois, comme on a déjà dit, l'éloigne de tous les autres, même de ces hommes d'église qui ont oublié leur véritable mission pour s'adonner, comme l'Abbé Singlier, à leur carrière; le portrait de ce dernier, qui devient directeur 'par apostolat' du journal bien-pensant d'Irube, est grotesque ainsi que le sont d'ailleurs ceux

²³ *Ibidem*, p. 146.

²⁴ *Ibidem*, p. 326.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ J. Roudaut, *Comprendre Gadenne*, «Magazine littéraire», n. 76, mai 1973, p. 73.

de tous ces autres pour qui le christianisme n' est devenu qu'«un panneau publicitaire»²⁷.

Didier cherche avec ténacité à abattre cette sorte de barrière morale qui l'isole à travers ses déplacements en ville et sa marche le mène continuellement des riches quartiers d'Irube où l'on exhibe sa propre richesse au quartier Saint-Laurent, où vit une multitude de pauvres, marginalisés et ignorés: une distinction de classe sociale bien nette correspond en effet à une topographie urbaine elle aussi bien hiérarchisée. Et Didier découvre tout le long de ses pérégrinations des milieux urbains qui cachent des réalités bien tristes: si l'auteur s'attarde à décrire dans les menus détails les différents immeubles de la ville avec leur étalage de luxe et de beauté ou de leur misère, les ruelles étroites et malodorantes qui font face aux avenues pleines de végétation luxuriante, il le fait pour mieux faire saisir au lecteur la progressive prise de conscience de la part du personnage principal de la véritable réalité humaine qui se cache derrière cette apparence:

Quartiers paisibles, jardins ouverts sur les vallées, fleurant le jasmin et la glycine, vieux murs frissonnants de vigne vierge, tapissée de velours, abritant l'adultère et l'imposture, et les démons insatiables du Profit, décors idylliques du faux bonheur vécu au son des cloches, du vice béni par les puissances de ce monde et de l'autre²⁸.

Face à ce monde grouillant d'hypocrisie s'insurge Didier qui reste comme choqué par la découverte d'une société dominée par une morale qui lui était totalement inconnue: «Qu'un intérêt sordide fasse agir ainsi des êtres humains, que le désir du gain puisse mener à un tel mépris de ce qu'ils appellent «le prochain», Didier ne pouvait l'imaginer»²⁹. Le roman donc semble être la dénonciation

²⁷ P. Gadenne, *Les Hauts-Quartiers*, cit., p. 335.

²⁸ *Ibidem*, p. 44.

²⁹ *Ibidem*, p. 354.

d'un système social corrompu et dégradé, présenté à l'aide d'une narration dense et serrée qui en fait saisir les différentes facettes; et même si Didier veut changer ce monde, il se rend compte à la fin qu'il s'agit là d'une entreprise trop difficile, presque impossible à l'homme qu'il est car le mal, ce mal qu'il voit à chaque instant agir dans la ville, fait partie de la nature de l'homme: «Didier ne pourrait jamais pardonner à un tel monde. Devant ce monde, on ne pouvait avoir qu'un désir, l'abattre, le changer, pour extirper la racine du mal. Mais il fallait changer aussi l'humanité»³⁰.

Gadenne poursuit donc ici jusqu'à l'extrême la réflexion déjà proposée dans *La Plage de Scheveningen* sur la nature humaine mais par cet autre roman qui semble sans espoir - Didier meurt dans l'indifférence totale de tous ceux qui l'ont connu - il ajoute quelque chose de plus à ce qu'il avait proposé dans le précédent: on peut prendre conscience de la valeur de l'instant capable de faire entrevoir à l'homme la possibilité d'un espoir possible, de la fécondité créatrice du temps qui prime sur son emprise mortifère grâce au Printemps, à savoir à un temps de renaissance et de renouveau: 'Le Printemps', titre éponyme de la dernière partie du roman, décrit un 'espace' social de plus en plus aride et mesquin, indifférent à tout et à tous, mais se clôt sur une puissante image qui n'est pas sans signification, à savoir «ce grand crucifix noir entre les bras duquel se racornissait un rameau de buis»³¹. L'acte généreux de Didier, qui est la preuve de sa compassion pour une jeune fille innocente livrée à la violence du monde, trouve donc son accomplissement dans l'acte d'amour par excellence que l'histoire nous a légué, celui du Christ qui s'est laissé crucifier, lui aussi dans un monde hostile et plein de haine, pour témoigner son amour à l'homme.

Gadenne donc arrive à donner un sens précis à sa relation au

³⁰ *Ibidem*, p. 355.

³¹ *Ibidem*, p. 654.

temps, même le temps d'une Histoire si dure et difficile: l'image du Christ reste comme l'indication la plus évidente de la seule source où l'homme peut s'abreuver pour surmonter son mal, pour recommencer à espérer, pour ne pas renoncer à son désir de bonheur.

Tout cela précise alors l'intérêt véritable porté par Gadenne à l'Histoire de son temps: la guerre et la Libération ne sont jamais pour lui un centre «thématique» véritable, mais seulement un ressort essentiel pour agencer son univers narratif, visant à permettre à l'auteur, à travers ses personnages, d'interroger son temps et de comprendre le sens d'une existence continuellement mise en discussion. Dans *Les Hauts-Quartiers*, en particulier, l'Histoire sert essentiellement à enraciner dans le temps l'image d'une société précise, afin de mieux faire saisir au lecteur le discours moral de Gadenne selon lequel même quand la lente et inexorable dissolution des êtres, donc la chute progressive d'un monde vers l'insignifiance et la dissolution, semble inéluctable, il y a toujours la possibilité d'un changement: l'homme rendu à sa nudité foncière peut découvrir, s'il le veut, la lueur mystérieuse mais riche d'amour d'un Dieu qui s'est révélé dans l'Histoire.

L'ÉCRITURE DU TEMPS

Or, s'il est vrai que «Ce qui se joue dans *Les Hauts-Quartiers* c'est une lutte entre la réalité de la matière romanesque et de la fiction»³², il faut élargir cette affirmation à tous les textes dont on vient de parler: les allusions et/ou les indications précises à la réalité de son temps nous font comprendre que Gadenne n'a jamais voulu se pencher du côté du roman historique; le ton délibérément

³² Fr. Lermigeaux, *Journal/journaux. L'avant-texte journalier des Hauts-Quartiers*, «Nord», n. 43, avril 2004, p. 86.

allusif de *Baleine*, les précisions historiques de *La Plage* insérées dans une narration qui mélange les plans temporels, les indications mémoriales des *Hauts-Quartiers* ainsi que les descriptions des soldats allemands en proie à l'envie de rentrer chez eux, nous témoignent l'attention de Gadenne pour les événements liés à la guerre mais surtout elles font comprendre que les lieux, les situations et les faits historiques cités sont inscrits dans une visée imaginaire, où le récit réaliste perd facilement ses ancrages référentiels: déjà *Baleine*, avec son manque d'article dans le titre, suggérerait cette perspective en renvoyant le lecteur dans un lieu et dans un temps hors de l'ordinaire, presque mythique. Inscrire la guerre et l'Histoire dans un lieu précis n'a pas de sens pour Gadenne car l'absurdité, la destruction, les pertes, les interrogations restent toujours et partout les mêmes: l'écriture enracinée dans l'Histoire d'une époque donnée devient donc la narration d'une question plus générale, universelle pourrait-on dire, liée essentiellement à un 'discours' qui se soustrait à la contingence pour s'adapter à une condition commune à tous les hommes; et le récit se fait dénonciation plus générale d'une situation matérielle et morale que tout le monde peut partager. Voilà alors pourquoi nous n'avons que les bribes d'un récit de guerre, des bribes réalistes si l'on veut mais qui sont là seulement pour nous donner la possibilité, à travers leur fictionnalisation, de mieux comprendre les problèmes qu'elles engendrent: l'auteur ne veut pas nous raconter l'Histoire, au contraire par cette dernière il veut nous faire réfléchir sur la véritable nature humaine et sur la valeur du temps pour l'existence. L'attention du récit s'éloigne alors des champs de batailles ou des armées en mouvement pour nous en présenter les retentissements dans la société des hommes, dans la vie quotidienne de chacun. Ce n'est pas un cas donc si *Baleine* propose simplement des signes narratifs qui renvoient à l'Histoire, si dans *La Plage*... nous avons seulement l'un des derniers chapitres

qui est consacré aux événements de la guerre, après avoir connu toutes les dérives et les différents problèmes de Guillaume et de ses amis, et si dans *Les Hauts-Quartiers* les allusions à la guerre et à l'Histoire sont toujours indirectes.

Une représentation de la guerre si fragmentée, dont les séquences affleurent ça et là dans la narration mais toujours liées à la réflexion des personnages, nous dit que l'attention de l'auteur porte essentiellement sur un paysage de guerre dont les éléments fondamentaux restent les sensations et les émotions qu'elle a laissées derrière elle, le spectacle de mort et de désolation qui l'a suivie, le sentiment d'absurdité et de découragement de la population civile, la misère et la mesquinerie du cœur humain qu'elle a fait émerger. La guerre donc est paradoxalement bien présente mais en ce qu'elle laisse derrière elle comme mémoire, comme mentalité, comme rapports sociaux: voilà alors la nécessité de s'attarder, surtout, sur la description de la progressive destruction, matérielle et morale, de toute une société, d'un tissu de vie en commun vu à travers les yeux d'un ou de plusieurs personnages qui deviennent ainsi les témoins privilégiés, sinon les victimes, de cette déchéance humaine.

Cela indique encore mieux, si besoin y était, que ces trois textes, mais en particulier *Les Hauts-Quartiers*, n'ont jamais été envisagés comme un tableau réaliste de la situation de l'époque, mais plutôt comme le témoignage d'une condition existentielle commune à tous à l'époque et que l'auteur, par le biais de son personnage, essaie de projeter dans le texte pour mieux en comprendre la valeur: des situations matérielles de malaise et de difficultés alternent à des réflexions et des méditations bien approfondies sur les sentiments de précarité, de revanche, de haine que chacun à sa manière vit dans cette période. De là aussi naît la longueur d'un roman où le 'discours' prime sur le récit: il suffit d'un rien pour que Didier s'abandonne à ses pensées et à ses réflexions qui, appuyées aussi sur ses lectures,

semblent suspendre l'histoire racontée pour entraîner le lecteur dans toute une série de considérations et de questionnements qui constituent la partie la plus importante du roman.

Mais de quel discours s'agit-il? Le texte nous met face à la putréfaction du monde, à sa destruction réelle et métaphorique à l'intérieur de laquelle nous voyons affleurer le discours «moral» de Gadenne³³: *Baleine* avait suggéré cette idée d'anéantissement à l'aide des réflexions des deux personnages face à ce 'monstre'; *La plage...* en fait rebondir de façon saisissante l'aspect moral centré sur le binôme innocence/culpabilité par rapport à la relation que les hommes ont entretenue avec l'Histoire; *Les Hauts-Quartiers* par contre en font voir les répercussions dans la vie de toute une société en y ajoutant la condamnation de la bourgeoisie qui fait pendant à la compassion profonde pour les pauvres et les misérables. Dans ce sens *Les Hauts-Quartiers* sont un roman exemplaire où le discours de l'auteur sur les valeurs dominant les rapports humains surgies de la guerre s'élargit à un discours plus général sur le même sujet, visant à englober les visions précédentes dans la tentative de nous donner une fresque de son époque, d'en voir les dérives mais aussi les possibilités de rachat. Dans cette visée le discours gadennien quant à la réalité angoissante de son temps tend à nous faire saisir la guerre et le temps de l'après-guerre comme l'expression la plus évidente de la destruction presque barbare dont le mouvement historique est porteur. C'est l'humanité elle-même qui est en train de se dégrader, d'avilir sa nature et par là l'auteur semble vouloir nier la valeur d'une conception de l'histoire liée à l'idée de progrès. L'Histoire à laquelle il renvoie et le temps qu'il représente surtout dans son dernier roman, nous proposent une régression forte et puissante de l'humanité, capable de miner les fondements mêmes

³³ Cf. à ce propos le livre de J. Bolton Davis, *La quête de Paul Gadenne: une morale pour notre époque*, York, South Carolina, French Literature Publications, 1979.

de la vie sociale.

L'Histoire donc est synonyme de rupture, de perte de toute illusion et de tout masque et entraîne dans sa chute la confiance de l'homme non seulement dans ses propres possibilités mais aussi dans la culture: l'intellectuel Didier vit dans une société qui ne comprend pas sa personnalité mais qui, surtout, ne croit pas dans la valeur de ce qu'il écrit, qui se moque de lui et tourne en dérision sa vocation intellectuelle; mais encore plus, Didier lui-même ne réussit pas à progresser dans la rédaction de son travail de recherche dans ce milieu provincial si mesquin. Et cela ne peut ne pas faire surgir, chez le lecteur, la question concernant la place et le rôle qu'on peut assigner à l'écriture dans une époque pareille: doit-elle être un témoignage des «atrocités» réelles et donc suggérer implicitement la vanité et la caducité de la culture qui reste au second plan par rapport à la triste réalité, ou elle sert à autre chose?

De ce point de vue l'œuvre est envisagée comme le témoignage d'une période historique mais en même temps comme l'extrapolation discursive qui à travers les événements interroge, non pas les circonstances historiques en tant que telles, mais leurs implications humaines. L'écrivain se veut plus que témoin de son époque un homme aux prises avec sa mémoire et son art romanesque: Gadenne n'a jamais nié l'existence d'une relation assez étroite entre sa vie personnelle et sa création narrative, comme d'ailleurs témoignent ses *Carnets*; toutefois ce qui compte est le fait que son écriture l'oblige à se confronter à sa mémoire personnelle qui est intimement liée à la mémoire collective; de la dérive le fait que l'histoire qu'il nous raconte n'est que le prétexte sur lequel dresser la description de la trace, de l'empreinte laissée par l'Histoire dans une mémoire et dans une sensibilité, de façon à pouvoir la comprendre comme de l'extérieur, la saisir dans toutes ses facettes, la développer dans ses possibles conséquences. C'est pourquoi chez Gadenne la guerre

et l'Histoire ne sont jamais telles qu'elles furent, mais telles que le narrateur commence à les écrire d'après son expérience personnelle: la trace qu'il porte en lui est faite de petits et grands événements mais aussi de sensations, d'impressions, de lectures, d'images et de tant d'autres expériences qui fusionnent dans le sujet qui écrit. Le projet d'écriture est «victime» alors de toutes sortes de déformations dûes à la mémoire et à ses stratifications et ce qui compte n'est plus l'authenticité des faits racontés, bien qu'importants, mais de celui qui les raconte par l'écriture et qui a été capable de réunir en lui la réalité et l'imaginaire, le malaise social et la possibilité d'y réfléchir en le transposant dans un monde fictif: «La vie est comme une leçon, non d'écriture, mais de ce qui est à écrire»³⁴. Voilà pourquoi des mots tels que 'dénonciation' ou 'témoignage' ne suffisent pas à expliquer véritablement la valeur du dernier roman de l'auteur: il y a cela mais il y a encore plus, car l'écriture gadennienne veut donner la preuve que la littérature ne peut pas s'éloigner de la vie, que l'échec de ses personnages/artistes n'a plus raison d'être car les deux ont trouvé un point de conciliation dans l'acte de l'écriture agencé par l'auteur:

Je sens que ma vie ne serait rien s'il ne m'était donné de l'*imaginer*. [...] L'art est d'abord fait de sensations; ou plutôt de cette doublure que donne aux sensations le cerveau qui les réfléchit³⁵.

Car en effet, pour Gadenne, ce qui compte n'est pas l'objectivité du roman, qui suppose la présence dans la narration de ces 'êtres élémentaires' dont il parle à propos du roman américain³⁶ et l'effacement de l'auteur; au contraire, Gadenne souligne que la

³⁴ F. Lermigeaux, *P. Gadenne ôtage: le langage du prisonnier*, «La Rue profonde. Carnets P.Gadenne», n. 11, mars 1996, p. 85.

³⁵ P. Gadenne, *Efficacité du roman*, in *A propos du roman*, cit., p. 22.

³⁶ Cf. P. Gadenne, *Recherche de l'objectivité dans le roman américain*, in *A propos du roman*, cit., p. 62.

valeur du roman réside dans la capacité de l'artiste d'«apporter une *vision* qui dépasse singulièrement en importance»³⁷ tout le reste, car «Ce qui donne du prix à cette réalité de tous les jours, c'est l'œil qui la contemple, l'esprit qui l'interprète et en agence les péripéties»³⁸. La réalité personnelle et sociale, le matériel biographique ainsi que les éléments tirés de la vie réelle de son temps fusionnent donc dans une 'vision' narrative que l'auteur accepte de recréer de façon que le roman puisse répondre à son «besoin d'expression humaine»³⁹ car le langage n'est qu'«un instrument d'investigation et de communion spirituelles»⁴⁰.

Et tout cela n'implique qu'une seule chose, à savoir l'idée d'une écriture narrative envisagée comme une quête morale, mais une quête qui ne veut pas proposer des modèles de comportement en dénonçant les misères du temps présent; Gadenne écrit en 1955:

Le roman n'est ni un catéchisme, ni un anticatéchisme, [...] car le romancier est avant tout un homme qui a affaire au temps, c'est-à-dire un homme pour qui les traits des êtres ne sont jamais fixés, arrêtés, [...] un homme qui peint des êtres soumis au temps, comme lui, et donc à la possibilité d'une rédemption⁴¹.

L'écriture est donc une possibilité de réfléchir sur le temps et sur les aspects les plus saillants de son implication avec l'existence humaine pour en dégager les 'instants' capables de lui apporter de nouveaux espoirs: le sujet se construit à travers la mémoire de ses expériences, ou mieux à travers la façon dont sa mémoire travestit ses expériences et les transforme en récit; grâce à cette remémoration de son temps qui se fait écriture littéraire Gadenne arrive non seulement à se confronter à lui-même mais aussi à saisir

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 64.

³⁹ P. Gadenne, *Y a-t-il une crise du roman français?*, in *A propos du roman*, cit., p. 84.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ P. Gadenne, *Usage du roman*, in *A propos du roman*, cit., p. 127.

Visages du temps

cette Présence mystérieuse qui féconde le temps par son amour et donc à découvrir la véritable valeur de l'Histoire.

CHARLES JULIET: ÉCRIRE POUR AGRANDIR L'ESPACE INTÉRIEUR

Máire Áine Ní Mhainnín
(Université de Galway - Irlande)

«Écrire pour que me soient donnés ces instants de félicité où le temps se fracture, et où, enfoui dans la source, j'accède à l'intemporel, l'impérissable, le sans-limite»¹

Dans toute l'œuvre de Charles Juliet, il y a une interrogation sur le temps dans l'existence humaine. Juliet se sent prisonnier du temps: «L'ennui, c'est pâtir du poids du temps, de l'inutilité des heures qui s'égrènent»². Juliet traite constamment de l'angoisse de l'homme jeté dans un monde hostile où tout est démesuré et où chaque élément semble tenir une place définie en même temps qu'immuable, alors que lui-même se découvre provisoire, limité dans le temps par les deux pôles extrêmes, la naissance et la mort. Dans le premier tome de son journal il écrit:

L'adolescence est l'âge métaphysique par excellence, celui où le tragique est perçu et souffert avec la plus grande acuité. Je devais avoir treize ou quatorze ans lorsque j'ai découvert que le temps fuyait, que nous n'avions aucune prise sur lui, et je me rappelle que je me livrais parfois à des expériences en vue d'arrêter le temps. Par exemple, je me figeais sur mon lit en position de cadavre, m'arrêtais de respirer, m'essayais à suspendre la vie tout en me forçant à un extraordinaire effort de perception, afin que tout

¹ Ch. Juliet, *Il fait un temps de poème*, Trézélan, Filigranes éditions, 1996.

² Ch. Juliet, *Journal 1*, Paris, Hachette, 1978, p. 146.

s'imprime en moi, et que je me souviene ma vie durant de cet instant où je pensais avoir tenu le temps en échec³.

Pour Juliet, le simple fait d'être homme équivaut à être prisonnier du temps. Il est aux prises avec son destin dans un monde qui ne lui offre aucun repère: «non seulement le passé et le présent ne sont pour toi que nausée, mais il faut encore que tu craignes pour l'avenir»⁴. Juliet est conscient de l'absurdité apparente de la condition humaine. Quand adolescent il découvre que «nous ne sommes sur cette terre que pour un bref passage, que rien ne demeure, que le temps détruit tout»⁵, cette prise de conscience de l'absurdité de notre condition lui est très douloureuse.

Tout au long du premier volume de son journal, Juliet semble penser constamment à la mort⁶ et au suicide, on dirait même qu'il est fasciné par l'idée de se suicider: «Tous ces jours, idées de suicide. Impossibilité de travailler. Lourd ennui. Détresse»⁷. Juliet semble voir dans le suicide un acte de liberté voire même un acte de rébellion contre l'absurdité apparente de notre condition humaine; «se suicider à vingt-quatre ans, c'est choisir la perfection, refuser de se laisser user par le temps»⁸. Le fait de choisir le suicide lui permettra de prendre son destin en main, de choisir et d'accomplir sa mort par lui-même. Il affirmera par cet acte sa liberté car Juliet constate que «mon suicide ne sera pas un acte de lâcheté, mais d'affirmation, de dignité»⁹. L'acte suicidaire sera, pour notre auteur, un acte de dignité car il se rendra maître de sa mort en lui ôtant

³ *Ibidem*, pp. 245-246. C'est nous qui soulignons.

⁴ *Ibidem*, p. 193.

⁵ Ch. Juliet, *Ce long périple*, Paris, Bayard Editions, 2001, p. 8.

⁶ «La constante présence de ma mort en moi, m'empêche de vivre, de participer» (Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 280).

⁷ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 290. Voir aussi p. 54.

⁸ *Ibidem*, pp. 73-74.

⁹ *Ibidem*, p. 115.

le hasard de son apparition pour la faire passer sous le contrôle individuel. Le suicide sera une affirmation ardente de la vie.

Les termes 'néant', 'vide', 'absence', 'manque', reviennent très fréquemment dans les écrits de Juliet. Il est évident qu'il éprouvait un manque métaphysique faisant partie de sa nature profonde et qu'il ressentait en toutes choses autour de lui: «Je ne suis tellement rien que je m'étonne d'avoir encore une réalité physique»¹⁰. Il s'est agi chez lui d'une sorte de vide essentiel continuellement présent, d'une absence attachée à son être profond: «Un tel vide en moi qu'il ne peut être que celui de la mort»¹¹. La présence permanente du vide est même physiquement ressentie comme «une perpétuelle souffrance»¹² ou un cancer qui le ronge et le détruit¹³. Telle est la représentation de ce vide pour Juliet, un manque obsédant, un néant omniprésent qui déterminera sa quête à travers les ténèbres profondes de la nuit vers la lumière de la seconde naissance. Il s'agit de l'infinie solitude dans laquelle il se trouve plongé. Cette solitude dont il est question dans les écrits de Juliet renvoie à la notion d'une incomplétude fondamentale de l'être. Il nous confie que dès l'adolescence, «il a su lire sur des visages et dans des regards cette forme d'ennui où s'exprime la souffrance du manque fondamental»¹⁴. Selon Karlfried Von Dürckheim: «Cette expérience de la solitude, hantise de l'homme, est l'expérience du vide par excellence»¹⁵. Dans les premiers volumes de son journal, Juliet semble se trouver en lutte perpétuelle contre les réalités du vide et du néant, lesquelles sont le fondement de toute expérience humaine:

¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

¹² Ch. Juliet, *L'Inattendu*, Paris, P.O.L., 1992, p. 140.

¹³ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 102.

¹⁴ Ch. Juliet, *Dans la lumière des saisons*, Paris, P.O.L., 1999, p. 43.

¹⁵ K. Von Dürckheim, '*Horror Vacui, Benedicto Vacui*', dans *Hermes*, Paris, Eds. Des Deux Océans, 1981, p. 71.

«L'attente et la peur. La peur et l'attente. Ne croyez-vous pas que toutes deux définissent pour une grande part l'être humain»¹⁶ et «la souffrance progresse, ronge, ronge, me conduit à l'épuisement [...] Définitivement inerte, aride, coupé de toute vie, toute possibilité de naissance. Face à face avec ma mort»¹⁷. Par ce combat inutile Juliet découvre qu'on risque de s'éloigner de sa vie intérieure, se déracinant toujours plus. Comme le dit encore Dürckheim:

L'homme éprouve le vide à travers les circonstances qui le nient dans ses exigences imaginées impératives à sa survie. Il craint toujours que quelque chose ne survienne pour le dépouiller des conditions de son existence. La vie entière est hantée consciemment ou inconsciemment par le souci du néant¹⁸.

Ce sentiment du vide constitue un obstacle à l'ouverture, à la plénitude et à la vie. Juliet se sent perdu, étranger à lui-même, il vit avec «l'impression indiciblement pénible, démoralisante, d'être étranger à la vie»¹⁹. Juliet se sent étranger à lui-même, étranger au monde qui l'entoure: «J'existe à mes côtés et regarde vivre ma doublure»²⁰. Cette image révèle son aliénation apparente et sa difficulté de se sentir en accord avec le monde qui l'entoure. Il nous confie que sa «vie semble se dérouler sans que j'y participe, absolument hors de moi»²¹. A travers ce douloureux vertige qui s'empare de sa conscience hantée par l'idée de son inévitable anéantissement, cette douleur d'être qui est pour Juliet d'endurer «la pensée que nous sommes promis à disparaître, à pourrir au fond d'un trou»²². Charles Juliet découvre la signification réelle

¹⁶ Ch. Juliet, *Dans la lumière des saisons*, cit., p. 43.

¹⁷ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 93.

¹⁸ K. Von Dürckheim, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁹ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 104.

²⁰ *Ibidem*, p. 102.

²¹ *Ibidem*, p. 46.

²² Ch. Juliet, *L'Autre Faim, Journal V (1989-1992)*, Paris, P.O.L., 2003, p. 89.

de l'existence lorsqu'il prend vraiment conscience de l'inutile et l'inexorable écoulement du temps – il aborde une descente en soi dans une tentative de vivre le temps présent et ensuite de le maîtriser. Quand il commence à écrire Juliette entreprend un voyage intérieur à la rencontre d'un passé qui rendra l'avenir possible – il suit un chemin vers une repossession de soi qui lui permet de clore le passé et lui ouvre la vie. Il part à la recherche des sources de son existence, c'est une véritable descente en soi et l'écriture, il nous le dit, était un instrument de forage qui lui a permis de faire ce voyage intérieur et de lutter contre sa confusion. Dans *L'Autre Faim* nous lisons:

Ce n'est que très lentement que j'ai pris conscience que l'écriture était pour moi subordonnée au besoin de me connaître, de me mettre en ordre, soit de résoudre des problèmes liés à mon histoire, et plus précisément, à mon enfance²³.

Charles Juliette nous montre donc que la nécessité d'écrire a des racines dans son enfance. Dans *Ce long périple* il écrit:

À l'âge d'un mois, j'ai subi une fracture psychique, et par la suite, j'ai porté le fardeau d'une culpabilité qui m'empêchait de vivre - culpabilité inconsciente, liée à la mort de ma mère. Je pense que cette fracture et cette culpabilité ont été à l'origine de mon besoin d'écrire²⁴.

Ailleurs il constate qu'il écrit pour « panser ses blessures afin de ne pas rester prisonnier de ce qui a fracturé son enfance »²⁵. Il nous dit qu'il écrit « pour soustraire des instants de vie à l'érosion du temps »²⁶ et pour « lutter contre le temps et vaincre la mort »²⁷. C'est par le travail de l'écriture que Juliette va descendre en lui-même. Il

²³ Ch. Juliette, *L'Autre Faim, Journal V (1989-1992)*, cit., p. 154.

²⁴ Ch. Juliette, *Ce long périple*, Paris, Bayard Editions, 2001, p. 20.

²⁵ Ch. Juliette, *Trouver la Source*, Paris, Editions La passe du vent, 2000, p. 85.

²⁶ Ch. Juliette, *Il fait un temps de poème*, Trézélan, Filigranes éditions, 1996, p. 21.

²⁷ Ch. Juliette, *Journal 1*, cit., p. 262.

est évident que l'écriture constitue, aux yeux de Juliet, un voyage intérieur où il tente de percer l'énigme de son identité. En écrivant, Juliet a un moyen de mettre à distance les interrogations qui le hantent et de leur faire face tout en atteignant sa vérité. Il parle de ses «mots de pierre érigés face au temps»²⁸. On voit la progression de Charles Juliet à travers le vide, l'absence et le silence pour arriver à détruire les murs de «la prison du moi» et arriver à la seconde naissance car pour naître, il faut d'abord mourir. Mourir à soi-même. Pour Juliet, l'écriture est un instrument qui lui permet de détruire systématiquement sa personne sociale, ses masques. Elle est un effort continu de connaissance de soi et aussi une tentative de réparer le manque originel et de combler le vide. «Travailler à se connaître, écrit Charles Juliet dans sa postface à *L'Autre chemin*²⁹, ne consiste pas seulement à tenter d'identifier ce qui entre dans la constitution de notre réalité interne». Au fur et à mesure que cette quête de soi se poursuit, l'être, selon Juliet, subit une succession de métamorphoses, et après d'incessants combats, l'égoïsme qui l'enfermait dans les étroites limites de l'individuel se trouve progressivement dépassé. Il devient alors le lieu d'une véritable mutation, et peut accéder à une tout autre manière de penser et de vivre. L'écriture s'est donc imposée chez Juliet comme une nécessité et sa fonction, selon Juliet, est de l'aider à vivre: «Vivre sans écrire, dit-il, serait pour moi le malheur absolu»³⁰. Elle mène l'écrivain à la connaissance de soi et ensuite au dépassement de ses propres limites vers une adhésion et une communion avec le monde entier. Il met à vif dans ses écrits ce qu'il lui était nécessaire de confronter et de réconcilier afin d'aborder la quête de soi. L'écriture est pour Juliet le moyen de chercher plus profondément en lui-même, de transmu-

²⁸ Ch. Juliet, *Ce pays du silence*, Paris, P.O.L., 1992, p. 144.

²⁹ Ch. Juliet, *L'Autre chemin*, Paris, Editions Arfuyen, 1998.

³⁰ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 95.

la souffrance en espoir et surtout de s'affranchir de l'angoisse liée à l'écoulement du temps car écrire est fondamentalement une lutte contre le temps et la mort. Il nous le dit: «Écrire est le seul moyen dont je dispose pour tenter de me situer hors du temps»³¹. En écrivant, Juliet peut finalement échapper aux contraintes du temps: «Par l'écriture, on peut vivre de grands moments. Des moments où véritablement le temps n'existe plus»³²:

Parfois, pendant des heures, j'erre en moi, et tout s'efface. Inondé par ce qui ruisselle paisiblement de la source, je perds conscience du lieu, du temps, de ce que je suis. Mais lorsque cet instant d'éternité prend fin, et que sans transition je retombe dans le temps, le retour au quotidien est douloureux³³.

Ne pas écrire, pour Juliet, c'est «ne pas être» ou «n'être rien». Juliet découvre qu'il doit vivre en toute lucidité et en pleine acceptation son propre vide intérieur. Seule une telle acceptation, permettra le dépassement salutaire de ce vide. Écrire pour Charles Juliet est évidemment un moyen d'arriver à l'effacement du moi et d'accéder à l'universel: «Écrire, pour moi, c'est donc avoir mes racines dans cette part commune, et partant de mon vécu, mettre en mots ce en quoi je souhaiterais que mes semblables puissent partiellement ou parfois totalement se reconnaître»³⁴. Écrire sur soi-même est une expérience singulière, mais cette expérience singulière prend une valeur universelle car l'écriture est un moyen de se connaître mais elle est aussi un instrument de partage: «Je sais qu'en dégageant cette parcelle de vérité pour la communiquer à autrui, je me relie à l'éternel, et aussi à l'immense communauté des hommes»³⁵.

³¹ *Ibidem*, p. 317.

³² *Charles Juliet en son parcours: rencontre avec Rodolphe Barry*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, p. 91.

³³ Ch. Juliet, *Journal IV*, cit., pp. 157-158.

³⁴ Ch. Juliet, *L'Autre faim*, cit., p. 78.

³⁵ Ch. Juliet, *Journal II (Traversée de nuit)*, Paris, P.O.L., 1997, p. 186.

L'écriture permet ainsi d'établir ce contact avec autrui, elle a donc une valeur d'universalité. Charles Juliet, sans fausse modestie, sait bien que ses œuvres sont susceptibles d'intéresser un certain public. L'écriture selon lui est une passerelle entre le «je» et les autres, une tentative de créer une possibilité de communion entre les êtres. Il est impossible d'ignorer la tension vers l'universalité dans l'œuvre de Charles Juliet car il détruit les frontières et il relie l'homme à ce qui l'englobe et le dépasse. Juliet la décrit comme «un constant besoin de repousser ce qui me restreint, me limite. De me porter vers le commun, l'anonyme. De rejoindre mon semblable en cette région de moi-même où s'abolissent toute distance et différence»³⁶.

Juliet laisse entendre que l'écriture lui fut dictée par une nécessité intérieure, cette blessure originelle, si profondément creusée par l'abandon, jamais cicatrisée. Écrire pour Juliet est «suivre une démarche assez semblable à celle des mystiques» et il nous dit qu'il remplace Dieu par le soi car «ce que les mystiques nomment Dieu n'est autre que le soi»³⁷. Qu'on croie ou non en l'existence de Dieu lui semble secondaire, en revanche, ce qui lui paraît de toute première importance, c'est le rapport que nous établissons avec nos semblables et la société et aussi avec le monde qui nous entoure.

L'écriture permet à Juliet d'accéder au soi et de se reconstruire en profondeur. Quand Juliet a commencé sa quête de soi, à l'âge de 23 ans – c'est-à-dire lorsqu'il décide d'abandonner toute ambition sociale pour consacrer sa vie à l'écriture – il a pu apprendre à s'affranchir du moi, en traversant la nuit, pour arriver à une seconde naissance à soi-même, et éventuellement à une ouverture aux autres car, pour Juliet, «naître à soi-même, ce n'est pas se trouver enfermé dans une tour d'ivoire. Tout au contraire, c'est pouvoir s'ouvrir aux

³⁶ Ch. Juliet, *Trouver la source*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1992, p. 100.

³⁷ Ch. Juliet, *L'Autre faim*, cit., p. 114.

autres, au monde, à la vie»³⁸. De l'Individuel à l'Universel, suggère-t-il, car

[...] être un artiste, c'est – me semble-t-il – se livrer à tout un travail sur soi-même, qui consiste à dépasser l'individuel, le particulier, en vue de chercher à atteindre le commun, le permanent – cela où braille le plus intense³⁹.

Selon Juliet, «sauf celui qui s'est forgé une puissante singularité a chance d'accéder à l'Universel»⁴⁰. Cette mort de l'individualité est, en réalité, avant tout une naissance. Cette voie de l'intériorité est pour chacun une acceptation de son être comme un vivant destiné à mourir, la mort doit être présente à chaque moment dans l'acte même de vivre. Vivre authentiquement, c'est vivre dans l'attente constante de la mort. Selon Juliet

[...]s'accrocher à soi-même, à son passé, à ses possessions mentales et matérielles, c'est assurément voir la mort se dresser comme une réalité effrayante, inacceptable [...] Vivre le soi, c'est aussi apprendre à inclure la mort dans la vie⁴¹.

Jean Sullivan l'a très bien exprimé:

Celui qui n'a pas vu que la mort est au cœur de la vie et son moteur essentiel n'a rien compris à la condition des hommes et à ses paradoxes, celui qui se la voile à lui-même – par le divertissement du travail ou du plaisir – n'a pas encore quitté la futilité et commencé d'être un homme⁴².

Charles Juliet arrive à la même découverte:

Avant, la conscience de notre solitude, de notre précarité, de cette mort à laquelle nous sommes promis, m'était douloureuse, me faisait parfois détester la vie, m'empêchait à tout le moins de m'y abandonner. Maintenant je suis à même de comprendre que la vie perdrait tout sens et tout intérêt

³⁸ Ch. Juliet, *Ce long périple*, cit., p. 73.

³⁹ Ch. Juliet, *Journal IV*, cit., p. 24.

⁴⁰ Ch. Juliet, *Journal I*, cit., p. 230. Voir aussi p. 230.

⁴¹ *Ibidem*, p. 121.

⁴² Jean Sullivan, *Dieu au-delà de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982, p. 93.

si la solitude et la mort ne faisaient pas partie intégrante de la condition humaine. Voilà pourquoi j'adhère sans réserve à ce qui nous impose la vie⁴³.

Cette voie de l'intériorité devient, pour Juliet, une véritable «*traversée de nuit*» car la descente en soi qui caractérise la vie intérieure ne s'accomplit pas sans arrachement. Dans la nouvelle *Trouver la source* on lit:

L'être intérieur est cette forêt pleine de secrets, de mystères, de dangers, dans laquelle on ne s'aventure au début qu'avec une angoisse extrême. Nombreuses et toujours renaissantes sont les peurs qu'il faut surmonter pour se risquer à pénétrer dans la ténébreuse et redoutable forêt intérieure. Et rude est le combat. Cent fois on doute, se décourage, rebrousse chemin. Mais à chaque fois, le besoin de repartir est le plus fort⁴⁴.

D'après Juliet, il faut parfois toute une existence pour parcourir ce chemin intérieur qui mène de la peur et l'angoisse au consentement à soi-même et à l'adhésion à l'Universel qui est pour Juliet; «cette terre où nous avons même racine. Ce pays où nous avons même visage»⁴⁵. L'intériorité est avant tout, pour Juliet, la reconnaissance de la dimension verticale qui transperce toute existence humaine, l'autre chemin pour prendre un de ses titres. Selon Juliet, afin de progresser dans l'intériorité on doit s'acheminer dans la ténèbre intérieure vers l'extinction de son moi illusoire et d'évacuer de soi tout ce qui empêche l'homme d'être source et origine de lui-même. Juliet la décrit ainsi:

Ce lieu, mais ce n'est pas un lieu, cet état, mais ce n'est pas un état, ce cela si intense, si extrême – où assouvie serait cette soif qui se ferait toujours plus inassouvable – que tant d'êtres nomment dieu et que nous portons en nous⁴⁶.

⁴³ Ch. Juliet, *Journal IV*, cit., p. 206.

⁴⁴ Ch. Juliet, *Trouver la source*, cit., p. 57.

⁴⁵ Ch. Juliet, *Ce pays du silence*, Paris, P.O.L., 1992, p. 143.

⁴⁶ Ch. Juliet, *Journal III – lueur après labeur*, Paris, P.O.L., 1997, pp. 197-198.

Pour Juliet donc l'intériorité est, en quelque sorte, une descente en soi-même vers «*ce pays de silence*» pour reprendre encore un de ses titres, c'est un détachement radical à l'égard de la société, une méditation profonde sur la condition de l'homme et surtout sur les limites de cette condition. Selon Charles Juliet, la perspective de l'intériorité est donc un retour à notre propre nature qu'il représente très souvent dans ses écrits comme une source, c'est-à-dire notre véritable profondeur. L'écriture, pour Juliet, est évidemment une voie privilégiée de l'intériorité. Il explique l'importance de ses écrits autobiographiques:

Ce journal a été en fait l'instrument qui m'a permis de m'explorer, de me découvrir, de me révéler à moi-même. Il a été à la fois une sonde, un scalpel, un outil de forage, le Brabant à l'aide duquel j'ai labouré la terre intérieure. Par la suite, il est devenu ce miroir où est apparu un visage que j'ai dû reconnaître pour mien⁴⁷.

Selon Michel Zeraffa tout auteur doit s'efforcer de résoudre la tension entre «son expérience vécue et la réalité du langage comme système et comme artifice»⁴⁸. C'est un problème dont Juliet est conscient:

Combien il est difficile d'écrire, c'est-à-dire d'être vrai, de saisir exactement ce qui se propose à l'expression. Bien souvent, les conventions du langage, les exigences de la forme, le hasard des mots, le mouvement de la phrase, vous poussent à gauchir votre pensée, voire à l'amputer ou la trahir⁴⁹.

Rien ne semble plus éloigné des préoccupations de Juliet que le souci de composition ou de technique et il existe chez lui peu de préoccupations littéraires proprement dites. Il est habité, il nous le dit, par «l'impérieux besoin d'être vrai»⁵⁰. Il est évident que Charles

⁴⁷ Ch. Juliet, *Ce long périple*, cit., p. 21.

⁴⁸ M. Zeraffa, *Roman et Société*, Paris, PUF, 1971, p. 71.

⁴⁹ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 175.

⁵⁰ Ch. Juliet, *L'Autre faim*, cit., p. 28.

Juliet partage avec d'autres écrivains autobiographiques, non seulement, la conscience que la sincérité totale est un but utopique à atteindre car «écrire est trahir»⁵¹. Pourtant, il a montré à travers ses écrits que l'expression de soi et la volonté de sincérité sont compatibles avec la création esthétique. Comme il explique lors d'un entretien avec Paul Gravillon:

D'ailleurs, qu'importe qu'un livre appartienne à tel ou tel genre littéraire. Ce qui compte, c'est qu'il dise le vrai, nous fasse découvrir un inconnu, émette des vibrations qui émeuvent nos profondeurs⁵².

C'est la quête métaphysique qui est la plus importante pour lui et il confie à Rodolphe Barry: «De toute manière, quel que soit mon mode d'écriture, j'ai le sentiment que je dis toujours la même chose. Il est sans cesse question de cette même aventure intérieure. Je ne sais rien dire d'autre»⁵³. Écrire chez Juliet consiste à entrer en silence et en solitude car selon lui, «la parole insulte au silence mais l'écriture y achemine»⁵⁴ et les ouvrages de Juliet sont d'une grande intériorité mais on y découvre aussi une fraternité touchante. Il essayait de tout dire avec simplicité:

Le poème doit imposer lui-même sa forme, s'enchâsser dans le silence, être écrit dans une langue directe, dépouillée, et avoir un ton sourd, âpre. Donc pas de mièvrerie, d'effet, de débraillé. Chaque mot doit avoir son absolue nécessité⁵⁵.

Juliet trouve dans l'écriture le seul moyen pour lui d'être authentique, de retrouver ce qui a été perdu, de découvrir la vérité des choses. «Être seul, c'est être privé de soi. Mais quand on se rejoint, qu'on s'immerge en sa substance, qu'on jouit de boire à sa

⁵¹ Ch. Juliet, *Journal 1*, cit., p. 129. Voir aussi p. 174, p. 231, p. 265.

⁵² Ch. Juliet, *Trouver la Source*, cit., pp. 26-27.

⁵³ *Charles Juliet en son parcours*, cit., p. 131.

⁵⁴ Ch. Juliet, *Journal I*, cit., p. 25.

⁵⁵ *Ibidem*, cit., p. 44.

source, la solitude n'est plus souffrance»⁵⁶.

Il y a, dans cette œuvre, une profonde cohérence car on voit la progression de l'écrivain à travers la souffrance et l'angoisse pour arriver au seuil de la seconde naissance, on remarque aussi un mouvement très perceptible d'un journal à un autre. Au début il y a une grande confusion et on voit Juliet arriver progressivement à se construire, la haine de soi, la hantise du suicide ne se présentent plus. «Je sais maintenant que ce que je livre de moi dans ces pages, chaque lecteur pour l'essentiel, peut plus ou moins le retrouver en lui»⁵⁷. À la fin de *Lambeaux* on lit:

Depuis cette seconde naissance, tout ce à quoi tu aspirais mais qui te semblait à jamais interdit, s'est emparé de tes terres: la paix, la clarté, la confiance, la plénitude. [...] Et tu sais qu'en dépit des souffrances, des déceptions et des drames qu'elle charrie, tu sais maintenant de toutes les fibres de ton corps combien passionnante est la vie⁵⁸.

Juliet annonce ainsi sa seconde naissance. On remarque, dans ses écrits les plus récents, une profonde adhésion à la vie. Il semble suggérer qu'au cœur de l'homme, il y ait une blessure, une insatisfaction fondamentale et cette faim est le premier pas sur la route de la libération intérieure. Pour Charles Juliet le sens ultime de cette liberté intérieure, est l'abolition de toute différence, de toute négativité, de toute temporalité mais aussi de toute existence singulière. Pour Charles Juliet, le mot liberté signifie se faire homme, évacuer de soi les limites ainsi que tout ce qui empêche l'homme d'être source et origine de lui-même, et de devenir comme le dit Maurice Zundel «un espace illimité où tout l'Univers pourra être accueilli»⁵⁹. C'est l'écriture qui a permis à Juliet d'avoir cette

⁵⁶ Ch. Juliet, *Journal IV*, cit., p. 83.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁸ Ch. Juliet, *Lambeaux*, cit., pp. 154-155.

⁵⁹ M. Zundel, *Un autre regard sur l'homme*. Paroles choisies par Paul Debains, Paris, Fayard, Coll. «Lumière», 1996, p. 232.

ouverture à soi-même, qui lui a permis la découverte de ses propres profondeurs et éventuellement la joie de la seconde naissance qui permet enfin de consentir pleinement à la vie car il est allégé de tout fardeau, de toute peur. La mort de l'individualité, la chute de toutes les limitations fictives est avant tout pour Charles Juliet une naissance. C'est par l'écriture qu'il s'est construit. Il explique l'importance de l'écriture lors d'un entretien avec Françoise Ascal:

Le plus souvent, nous sommes d'une part fragmentés, et d'autre part coupés de notre être intérieur. L'écriture me servait à me rejoindre – au double sens du mot – à m'unifier, à renouer le contact avec l'être du dedans, elle m'aidait à m'élucider, et aussi à mieux me ressentir⁶⁰.

L'écriture a rempli pour Charles Juliet une fonction vitale. Elle lui servait de refuge. Elle est aussi libération et dépassement de lui-même. Cette démarche en profondeur que l'écriture lui permet, l'amène éventuellement donc à découvrir une réalité dont il n'est pas séparé et à comprendre finalement qu'il peut écrire: «La paix est là, un accord, un ineffable bien-être et l'espace intérieur s'est considérablement dilaté. Transparence, liberté, sensation de coïncider avec soi-même...»⁶¹.

⁶⁰ Ch. Juliet, *Trouver la Source*, cit., p. 19.

⁶¹ Ch. Juliet, *Journal IV*, cit., p. 301.

ENTRE ACTIVISME ET MYSTICISME: LES COULISSES DE LA PENSÉE CHRÉTIENNE CHEZ JEAN SULIVAN. APERÇUS SUR UN CHRISTIANISME D'AVENIR EN FRANCE (1946-1949)

Patrick Gormally (Pádraig Ó Gormaille)
(Université de Galway - Irlande)

JEAN SULIVAN

Jean Sullivan (1913-1980), alias Joseph Lemarchand, écrivain et prêtre du diocèse de Rennes, a laissé à sa mort accidentelle en 1980 une importante œuvre littéraire et philosophique, composée d'une trentaine de volumes et dont l'essentiel a paru chez des éditeurs parisiens, notamment Gallimard et Desclée de Brouwer. Romancier, essayiste et prêtre, Sullivan, en combinant plusieurs métiers, a réalisé une vocation à facettes multiples et unique dans les annales de la littérature et de la pensée religieuse en France au 20^e siècle.

Ordonné prêtre en 1938 le jeune abbé Lemarchand est rapidement affecté comme professeur de français au collège catholique de Saint Vincent à Rennes, avant de devenir aumônier des mouvements d'Action Catholique (1943) et de rejoindre ensuite l'Aumônerie des étudiants à la Faculté de Rennes (1947). Entre temps il fait un stage à Paris comme prêtre-ouvrier (sans doute en 1943) et crée à Rennes (en 1944) la *Résistance Spirituelle*, centre de conférences et bibliothèque, qui deviendra en 1947 la *Renaissance Spirituelle*. A cette époque il lance le ciné-club *La Chambre Noire*, qui deviendra une institution culturelle rennaise de

première importance jusqu'à sa disparition en 1970, quand Jean Sullivan était déjà établi à Paris depuis plusieurs années. Entre les mois de mai et juillet 1949 Jean des Houches, alias l'abbé Joseph Lemarchand, signe quatre articles dans le bulletin diocésain, «La Semaine Religieuse» avant de lancer son propre journal mensuel «Dialogues-Ouest» en décembre de la même année, publication où il signera de nombreux textes sous divers pseudonymes et qui continuera jusqu'à son 45^e numéro en juillet 1954, quand la parution est définitivement arrêtée¹. En 1958 paraît le premier roman de Jean Sullivan, *Le Voyage intérieur* (Plon). Auparavant, entre le moment de la Libération en 1944 et le lancement de *La Chambre Noire* en 1947/48, et entre juin 1946 et février 1947 plus précisément, l'abbé Lemarchand signe, sous le pseudonyme Jean Des Houches, 23 articles à la une d'un quotidien rennais, «La Voix de l'Ouest» (1944 à 1947). On trouve dans ces éditoriaux, car c'est comme cela qu'il convient de décrire les articles de Jean Des Houches, certaines des préoccupations d'ordre intellectuel voire spirituel qui marqueront plus tard l'œuvre de Jean Sullivan; on y trouve également les prémices de son style littéraire. Dans un premier temps et avant d'analyser les 23 articles de «La Voix de l'Ouest» une approche historico-critique permettra de déblayer les grandes questions du jour, dont certaines étaient tout à fait ponctuelles tandis que d'autres, et c'est par là qu'on commencera, remontaient aux préoccupations sociales et politiques de la décennie qui a précédé la guerre de 1939-1945. À une époque troublée en France et où l'opposition droite-gauche était claire l'abbé

¹ Pour une analyse des articles de Jean Sullivan dans «Dialogues-Ouest» voir Maurice Deleforge, *Jean Sullivan et le journal*, «Rencontres avec Jean Sullivan», 1, Paris, Association des amis de Jean Sullivan, 1985, pp. 45-62. Dans le domaine journalistique noter le livre de Sullivan sur H. Beuve-Méry, *Une lumière noire*, Paris, Arléa, 1994, publication posthume. Le tableau de tous les articles de «Dialogues-Ouest» se trouve dans François Duval, *Dialogues-Ouest. Mensuel 1949-1954. Abbé Lemarchand (Jean Sullivan) – Michel Le Roux. Tables des articles*, Cesson-Sévigné, F. Duval, 2001, p. 87.

Lemarchand a su éviter la tendance identitaire de repli sur soi et sur ses semblables; les articles Rennais des années 1940 révèlent déjà les accents universalistes qui marqueront son œuvre ultérieure.

LE CATHOLICISME DES ANNÉES TRENTE

René Rémond, historien des 19^e et 20^e siècles, et spécialiste renommé du catholicisme en France, rappelle, au début de son analyse des années trente, que:

En histoire religieuse, peut-être plus encore que pour l'histoire de n'importe quelle autre institution, la connaissance du passé, surtout s'il est relativement proche, concourt à la compréhension du présent et est indispensable à l'intelligence de son temps².

L'analyse des événements et des changements survenus en France durant les années trente fournit une idée très claire de ce qui devait composer les préoccupations intellectuelles de Joseph Lemarchand, alors séminariste, dans les domaines du social, de la politique et de la religion. Ainsi peut-on mieux comprendre les initiatives et les activités du même Joseph Lemarchand moins de dix ans plus tard dans la deuxième moitié des années quarante, c'est-à-dire le jeune curé que certains Rennais désignent à l'époque par le surnom "l'abbé rouge", celui qui n'est pas encore devenu l'écrivain Jean Sullivan. À ce propos il est important de rappeler que les moyens de l'époque en matière de communication de masse, ainsi que les lieux où des écrivains en herbe peuvent faire leurs premières armes, reposent massivement sur la presse écrite, et que celle-ci, forte du rôle central qu'elle occupe, est fortement marquée par l'appartenance idéologique à l'un ou l'autre des principaux camps

² R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, Paris, Éditions Cana, 1979, édition relue et augmentée, Paris, Seuil, coll. «Histoire», 1996, p. 7.

politiques du temps. Sous les pontificats de Benoît XV (1914-1922) et Pie XI (1922-1939) l'Église s'efforce de se rapprocher du monde moderne et de se réconcilier avec le régime³. Pie XI en particulier détermine le rôle de l'Action catholique, interdit l'Action française en 1926 et condamne le communisme athée ainsi que le nazisme en 1937. Cependant un raidissement voit le jour vers 1936 dû sans doute au: «Vieillessement du pontificat, changements dans l'entourage, inquiétude suscitée par les progrès du communisme [...]»⁴. Ainsi est-il que Maurras et l'Action française sont réhabilités en juillet 1939, par Pie XII, quelques mois seulement après son ascension sur le trône de l'apôtre Pierre et un an après l'ordination sacerdotale de Joseph Lemarchand. Entre temps un courant nouveau et libéral a pourtant obtenu droit au chapitre dans l'Église en France, courant qui ne manquera pas d'inspirer penseurs et écrivains après 1945 quand la paix sera revenue. Les articles de Jean des Houches parus dans la «Voix de l'Ouest» en 1946 et 1947, ainsi que ceux parus plus tard ailleurs⁵, témoignent précisément qu'il se préoccupait des grandes questions d'ordre politique, social et religieux qui avaient marqué les quinze ou vingt années précédentes.

Deux grandes tendances s'opposent dans les années trente au sujet du rapport qui doit exister entre l'Église et la société. A droite l'Action française, bien que condamnée, continue à exercer une influence certaine et surtout à s'opposer d'une manière acharnée aux catholiques démocrates, notamment en ce qui concerne les questions d'ordre social et les relations entre les nations. La droite nationaliste et conservatrice, franchement opposée au laïcisme de surcroît, exprime clairement la conviction que «conservation

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ L'abbé Lemarchand publie régulièrement et sous divers pseudonymes, dans le mensuel «Dialogues-Ouest» (1945-1954) dont il est le directeur-fondateur, des articles d'analyse sociale et politique, ainsi que ses premiers textes de fiction.

politique et défense religieuse allaient de pair»⁶. En face se trouvent les démocrates chrétiens, mouvement qui, à partir de 1930⁷, ne comporte plus l'extrême-gauche catholique. Celle-ci critique chez les démocrates chrétiens un fonctionnement qui ressemble étonnamment à celui de la droite nationaliste; tandis que ses propres adhérents explorent déjà un rapprochement éventuel, mais qui s'avérera finalement assez infructueux, entre communistes et chrétiens. Les démocrates chrétiens par contre, dont le principal organe de presse est le quotidien régional de Rennes, «Ouest-Éclair»⁸, se démarquent de leurs opposants politiques par trois éléments selon R. Rémond: «Ils se reconnaissent à la sincérité de leur adhésion à la démocratie, à leur orientation sociale et à leur fidélité aux directives pontificales sur la paix»⁹. Comme l'Action catholique, mouvement en lequel Jean Sullivan avouera plus tard avoir cru un temps, à l'instar de Bernanos, l'objectif des démocrates chrétiens est de participer à la nouvelle évangélisation de la société en l'acceptant telle qu'elle est et en assimilant ce qu'elle offre comme idées et pratiques recevables.

René Rémond attire notre attention sur le fait que la pensée catholique française ne s'inspire ni ne se réduit ni à la simple dimension politique ni au seul élément religieux¹⁰. L'essentiel touche au rôle des chrétiens dans la société moderne. La gauche et la droite catholiques des années trente, qui s'inspirent d'une réflexion religieuse et qui visent une action apostolique, divergent sur leurs visions respectives du monde, vision qui se fonde selon M. Rémond,

⁶ R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, cit., p. 16.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸ Fondé en 1899 il deviendra «Ouest-France» à la Libération et est aujourd'hui le premier quotidien régional et national par le tirage en France. (Cf. R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, cit., p. 255).

⁹ R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, cit., p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

sur: «trois terrains: politique, social, international»¹¹. Premièrement, l'Église appelle à un second ralliement¹² invitant tous les catholiques de France à prendre leur parti de la France démocratique issue de la Révolution française de 1789, invitation que d'aucuns considèrent contradictoire au dogme romain. Deuxièmement, sur le plan social, la pensée sociale catholique devient officielle, ce qui n'est pas sans provoquer une tension certaine avec le patronat catholique, tension qui commence par se calmer avant de renaître à propos de l'attitude à adopter vis-à-vis des communistes. Troisièmement, les relations internationales, dont l'importance est prônée par le Vatican, laisse certains catholiques dans le doute quant à choisir entre loyauté catholique et fidélité nationale et ceci à une époque où l'international prend de plus en plus d'importance en France et dans le monde. La question fondamentale, qui concerne le «changement historique et [...] son produit, la société moderne», permet deux attitudes contradictoires: «intransigeance immuable et adaptation compréhensive»¹³, deux dispositions qui permettent d'alimenter les pages de débat dans de nombreuses publications régulières des deux côtés. C'est précisément dans le cadre d'une presse catholique abondante et dynamique que l'abbé Lemarchand trouve la possibilité d'exprimer ses idées sur les grandes questions du jour.

On pourrait soutenir que l'Église catholique en tant qu'institution n'a pas toujours eu un organe officiel de presse; dans tous les cas elle n'a pas de littérature officielle. «L'Osservatore Romano», fondé par deux journalistes laïcs en 1861 et imprimé au Vatican depuis 1929¹⁴, est, selon certains, le "quotidien du Vatican", état

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

¹² En 1892 Léon XIII avait appelé les catholiques de France à accepter la République.

¹³ R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, cit., p. 14.

¹⁴ A partir de 1870 «L'Osservatore Romano», auparavant l'organe "semi-officiel"

indépendant, et «l'organe officieux du Saint-Siège»¹⁵. Il n'a pas toujours été le journal officiel du Pape, même s'il a cette fonction aujourd'hui¹⁶ si bien que son rôle est «de contribuer à la promotion de l'Église catholique et de proposer des articles de réflexion sur la place de la religion dans la société et la culture contemporaines»¹⁷. En ce qui concerne une littérature officielle l'Église catholique n'en a jamais eu et n'a jamais accordé un statut officiel à un écrivain de fiction, aussi renommé soit-il; la Bible, livre de la vérité, est également l'histoire de la relation de l'homme avec Dieu et comble ainsi tous les besoins humains en matière de récit et de vérité.

Dans les années trente les journaux occupent un rôle central dans la dissémination d'information en général et aussi par conséquent dans le débat d'idées entre la droite et la gauche en France: chaque tendance ayant ses propres périodiques. À la différence des rassemblements politiques, qui disposent de davantage de moyens de soutien que ceux fournis par l'Église, les militants catholiques «se regroupent spontanément autour des journaux»¹⁸ selon une longue tradition qui date depuis Lamennais. Selon R. Rémond le journal est le lien de communication par excellence entre l'Église et les hommes, surtout aux moments de ralliement tels qu'à la fin du 19^e et dans la première moitié du 20^e siècles:

de l'Etat pontifical, est devenu un journal italien d'opposition affichant une loyauté inébranlable au Pape. Petit à petit «L'Osservatore Romano» remplit le rôle de moyen de communication officiel de l'Etat pontifical, et devient la voie de communication par laquelle sont diffusées les informations officielles concernant l'Église. Léon XIII, grâce à qui le Saint-Siège devient propriétaire du journal, en fait son organe d'information en 1885.

¹⁵ *Petit Larousse 2003*, Larousse, 2002, p. 1585.

¹⁶ La salle de presse du Vatican est le lieu de dissémination des documents officiels à la presse; Radio Vatican et la station de TV du Vatican sont les autres structures d'information dont dispose le Vatican. *Encyclopædia Universalis*, CD, version 10, 2004.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, cit., p. 18.

C'est un trait caractéristique des époques où le catholicisme fait preuve d'un regain de vitalité que l'apparition de nouveaux organes de presse: le développement des périodiques semble, en particulier, aller de pair avec toutes les tentatives de ralliement: entre l'Église et la société le journal est l'intermédiaire naturel¹⁹.

Les nouveaux périodiques catholiques des années 1920 et 1930, sans tenir compte de leur fréquence de parution ni de leur statut strictement confessionnel ou non, répondent à un manque de libéralisme créé par une presse catholique préexistante nationaliste et conservatrice. Pour R. Rémond cette nouvelle presse, qui bénéficie de l'encouragement du Saint-Siège, s'améliore en quantité, en lectorat et en influence au point de réunir à elle seule l'explication de bien des initiatives qui verront le jour après la guerre: «La paternité directe ou lointaine de presque tout ce qui s'accomplira après 1945, revient à cette presse des années 1930»²⁰. Parmi les grands organes de la presse française à l'époque «Ouest-Éclair» soutient le point de vue des démocrates chrétiens, critiqués par la droite aussi bien que par la gauche en une série de controverses qui dégénèrent souvent en polémique personnelle. Le jeune abbé Lemarchand a sans doute été impressionné par l'exemple du jeune Mgr Liénart, devenu évêque de Lille en 1928 et cardinal en 1930, et qui au plus haut de la hiérarchie catholique représente mieux que quiconque: «l'effort d'une charité intelligente pour rétablir le dialogue entre l'Église et la société moderne»²¹. La collaboration de l'abbé Lemarchand à «La Voix de l'Ouest» ainsi que son rôle de directeur-fondateur à «Dialogues-Ouest» confirment son double engagement

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

²¹ *Ibidem*, p. 21. Mgr Liénart, de même que les moines de Maredsous (Belgique), introduisit entre autres et avant Vatican II une Bible populaire afin de la rendre accessible à toutes les couches sociales.

moral et professionnel en tant que prêtre et journaliste dans la tâche motivante de réconcilier la foi chrétienne et le monde moderne.

PÉRIODE CONFUSE²²

La Libération en 1944 marque le début d'une période confuse en France qui durera jusqu'à l'inauguration de la IV^e République au printemps 1947, voire au-delà. Le général de Gaulle travaille à imposer de l'ordre au gouvernement et le Parti communiste, qui abandonne l'idée d'une révolution dans l'immédiat, soutient volontiers le rétablissement de l'industrie nationale. Le MRP, parti démocrate-chrétien, fondé en novembre 1944, appuie les réformes sociales et économiques nécessaires tandis qu'à gauche l'union s'avère impossible entre socialistes et communistes. Les élections d'octobre 1945, où les femmes votent pour la première fois, font du général de Gaulle le président du gouvernement provisoire et il rejette immédiatement l'exigence du Parti communiste de se voir confier un des trois ministères clés de la nouvelle administration. Face à la confusion qui règne entre les partis et fort de sa conviction qu'il faut un nouveau régime politique en France où le gouvernement et son président auront davantage d'autorité face au parlement que sous la III^{ème} République, de Gaulle se retire le 20 janvier 1946 plutôt que de provoquer une collision frontale avec l'Assemblée élue, geste dont Maurice Thorez, ministre d'État communiste, salue la grandeur. Le général restera dans les coulisses de la politique nationale pendant plus de douze ans. La période entre son retrait en janvier 1946 et l'échec des communistes lors de la crise de mai 1947 est une des plus troublées:

²² Voir Bernard Chantebout, "FRANCE (France d'aujourd'hui) - Analyse institutionnelle et politique (1945-1970)", *Encyclopædia Universalis*, cit.

La décomposition de l'État n'a jamais été plus grande en France qu'en 1946-1947: les trois partis qui dominaient les Constituantes se l'étaient en quelque sorte provisoirement partagé, dans l'espoir pour chacun d'eux de pouvoir ensuite le conquérir tout entier²³.

C'est précisément à ce moment-là que l'abbé Lemarchand devient chroniqueur au quotidien rennais «La Voix de l'Ouest». La scène politique de 1946, en l'absence du général de Gaulle, est pourtant dominée par le tripartisme qu'il avait fondé en 1944 et qui réunissait trois formations politiques: le MRP (catholiques), la SFIO (socialistes) et le PC (communistes). En octobre 1946 la Constitution de la IV^{ème} République, à laquelle s'oppose le général, est approuvée par une faible majorité de Français²⁴ et lors de l'élection de l'Assemblée nationale en novembre le PC remporte la première place, devant le MRP, ce dernier ayant souffert des critiques du général de Gaulle. Un gouvernement provisoire, formé par Léon Blum, essaie de lutter contre l'inflation pendant quelques semaines et en janvier 1947 Vincent Auriol est élu Président de la IV^{ème} République grâce à l'appui des voix communistes; le premier ministre, Ramadier, est socialiste. Le PC rompra avec ses partenaires au gouvernement en mars 1947, «après la conférence de Moscou (10 mars-4 avr. 1947), au cours de laquelle Staline refuse d'appuyer les revendications françaises sur la Sarre»²⁵; les institutions politiques sont secouées par la rupture, le MRP et les socialistes ont du mal à s'imposer après le départ des communistes et le général de Gaulle fonde le Rassemblement du peuple français. Durant l'été 1946 le principal souci du MRP qui avait "déserté" la cause du général de Gaulle, est de «résister à l'emprise communiste»²⁶ et on verra l'abbé Lemarchand partager ce point de vue. À l'étranger on craint à Londres et à Washington

²³ Voir *Encyclopædia Universalis*, cit.

²⁴ 9m. de voix contre 7.8m. Voir *Encyclopædia Universalis*, cit.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

que les communistes n'arrivent à dominer le gouvernement en France et une partie importante de l'opinion publique, la catholique surtout, accepte le compromis afin d'éviter ce qu'on imagine comme le pire: «C'est avant tout pour barrer la route au PC que le MRP a accepté en janvier (1946) de gouverner de concert avec celui-ci et avec la SFIO»²⁷. Le tripartisme, miné par la nature provisoire des gouvernements et par le désir des hommes politiques de servir leur parti plutôt que l'intérêt général, va vite sombrer dans le désordre, provoquant une des plus importantes décompositions de l'état que la France avait connue. Il semblerait que les chefs communistes aient mal estimé l'appui réel dont ils bénéficiaient au sein de la population ainsi que l'importance de la crainte qu'ils inspiraient. Cependant, les ministres communistes pouvaient être fiers de:

la satisfaction qu'ils ont éprouvée à occuper des fonctions ministérielles et à se sentir ainsi délivrés de l'ostracisme qui les avait si longtemps isolés dans la vie politique française²⁸.

L'abbé Lemarchand, dont les articles reflètent entre autres les préoccupations politiques de cette époque, insistera plus d'une fois sur le fonctionnement inévitablement rigide de tout système de pensée idéologique et il ne manquera pas de souligner la distinction essentielle à ses yeux entre le communisme comme idéologie et les hommes sincères qui y croient. Il aurait sans doute été d'accord avec Bernard Chantebout au sujet de Maurice Thorez «dont tous les témoignages s'accordent à constater qu'il a fait preuve, de novembre 1945 à mai 1947, de qualités certaines d'homme d'État»²⁹.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

LA VOIX DE L'OUEST

Grâce à un nouveau quotidien régional, «La Voix de l'Ouest»³⁰, l'abbé Lemarchand va réaliser l'ambition exprimée dans ce même journal en décembre 1944, un mois après la création du titre, dans un entretien accordé à un certain "J.P." et bien avant de prendre la plume lui-même dans ce même journal. "Dix minutes... avec le Directeur des Conférences de la Résistance Spirituelle", «La Voix de l'Ouest», 04 décembre 1944, est un entretien avec l'abbé Lemarchand où celui qui était alors le directeur-fondateur de la "Résistance spirituelle", rebaptisée la "Renaissance spirituelle" plus tard, explique que «Notre but est de faire connaître les grands écrivains catholiques (C Claudel, Bernanos, Mauriac, etc.)» car «ils peuvent contribuer à créer une imagination et une sensibilité catholiques». On y traitera "les grandes questions humaines" en invitant des intellectuels de Rennes et d'ailleurs à prononcer des conférences afin d'«informer les jeunes sur certains courants de pensées anti-chrétiennes». Ce qu'il voulait faire pour les jeunes en 1944 deviendra par la suite l'objet d'une activité journalistique adressée aux adultes de 1946 à 1947, et qui sera le prélude à son tour au lancement de son propre journal, «Dialogues-Ouest» en décembre 1949. Entre temps il signera quatre articles dans le bulletin du diocèse, «La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes» entre les mois de mai et juillet 1949.

En l'espace de huit mois et durant les premiers temps de la IV^{ème}

³⁰ «La Voix de l'Ouest»: quotidien de Bretagne, Maine, Normandie, Anjou, Rennes, 1944, 19 sept.–1947, 30 mai. Suite de «Le Nouvelliste de Bretagne», continué par «Les Nouvelles de Bretagne et du Maine». L'auteur tient à exprimer ici sa reconnaissance à feu M. Michel Le Roux (Rennes) qui a précisé l'existence de la contribution de Jean Sullivan à «La Voix de l'Ouest»; les bibliothécaires de la Bibliothèque municipale de Rennes, où «La Voix de l'Ouest» est conservée, et de la Bibliothèque diocésaine de Rennes ont également apporté une aide précieuse à la recherche des articles signés par Jean Des Houches.

République, entre juin 1946 et février 1947, Jean des Houches³¹ (alias l'abbé Joseph Lemarchand) signe 23 éditoriaux dans «La Voix de l'Ouest» où il exprime son idée de l'identité chrétienne. La régularité de la parution des articles, quelque peu inégale au début, atteint un rythme hebdomadaire au moment de la parution des derniers billets, quatre mois seulement avant la disparition du journal en septembre 1947. Les 23 articles, au contour souligné par une épaisse bande noire, et flanqués d'un sigle noir et blanc composé d'un "V" et d'un "O" majuscules entrelacés, paraissent tous à la une du journal, en haut à gauche, emplacement prééminent s'il en est, et comportent en général approximativement 800 mots. En juin et juillet 1946 trois articles paraissent tous les quinze jours, un article simple suivi à chaque fois par un autre en deux parties; en août trois articles paraissent dans la deuxième moitié du mois et quatre en septembre; un seul par mois en octobre et en novembre; trois en décembre; quatre en janvier et le dernier au début février 1947. En décembre 1946 l'auteur résume ainsi les sujets qu'il a traités depuis qu'il tient la rubrique à la une du journal: «politique, communisme ou affaires d'Espagne» (*Noël des Maisons heureuses*, «La Voix de l'Ouest», 20 déc. 1946). On peut cependant diviser l'ensemble des sujets en quatre grandes catégories qui sont approximatives de nécessité à cause des multiples recoupements de thèmes : le socioculturel (2 billets), le politique, dont le communisme et les affaires internationales (6), le religieux (9); journalisme et christianisme (3); auxquels il faut rajouter plusieurs papiers (3) où il est question à la fois de religion et de politique. Sur le plan social l'auteur s'intéresse de près à la vie des familles, bourgeoises en l'occurrence, et en particulier aux rapports souvent tendus entre les générations. On constate que son travail à l'aumônerie de l'Action catholique, et sans doute les contacts qu'il

³¹ L'abbé Lemarchand aimait aller en vacances aux Houches (Haute-Savoie), souvent en la compagnie de familles rennaises amies.

avait établis dans le milieu pratiquant rennais, ont permis au jeune prêtre de saisir les défis particuliers auxquels étaient confrontées ses ouailles; il a une attention particulière, bien qu'ironique parfois, pour le rôle occupé par les mères de famille dans l'éducation des enfants. Intéressé par la politique l'auteur commente aussi bien la situation nationale (scandale du vin), qu'internationale (l'Espagne en l'occurrence), et consacre plusieurs billets aux relations entre l'Église et les communistes; il critique sévèrement la manière de fonctionner du parti communiste. Les articles sont manifestement adressés aux catholiques pratiquants de Bretagne, l'auteur adhère aux idées de l'Action catholique et se montre optimiste quant à l'avenir du christianisme à condition que l'Église réussisse la rencontre avec le monde moderne; l'enjeu est clairement l'avenir du christianisme en France et en Europe. Au sujet de la religion Jean Des Houches a pleinement conscience du défi qui existe et se plaît à faire une distinction entre foi et religion. Dans une attitude qui laisse présager un aspect essentiel de ses futurs essais philosophiques et spirituels il prône un christianisme personnel et d'ouverture qui répond au besoin humain de croire en ce qui passe l'homme, tout en insistant sur le fait que la religion chrétienne, d'inspiration spirituelle et mystique par l'expérience, ne se réduit point à la seule doctrine sociale. Quand Jean Des Houches évoque le rôle du journaliste il le fait en termes de "sacerdoce" et le lecteur saisit clairement qu'il existe à ses yeux une équivalence directe entre la vocation du journaliste/écrivain d'une part et celle du chercheur d'absolu (en philosophie et en religion) d'autre part. La langue, de même que les sujets abordés, est celle de l'époque mais il cite Pascal, Nietzsche et Camus. Une rare remarque ironique sur le judaïsme est compensée plus loin par une autre défendant le peuple juif; un article³² très

³² L'article fera l'objet d'une étude à part.

polémique attaque Bernanos de manière virulente, tandis qu'à l'école laïque et antichrétienne il reproche un manque évident de neutralité et d'impartialité en matière de religion. Il sort de l'ensemble des articles un intérêt réel pour l'avenir de l'Église et la forte conviction que la vérité est mieux servie même en milieu ecclésiastique par la libre adhésion de l'individu que par le forçage d'un système rigide d'organisation formelle. La vision personnelle de l'abbé Lemarchand refusait de s'attarder sur la critique puérile de l'institution catholique dont un certain dirigisme était pourtant comparable à ses yeux au fonctionnement des partis communistes. Pour lui le christianisme est affaire de liberté intérieure. Les articles de Jean Des Houches articulent une vision d'un christianisme moderne en cinq temps et dans le contexte d'une série de scandales socio-politiques. Primo il prédit certains éléments fondamentaux du concile de Vatican II : l'engagement social et politique des chrétiens n'a rien de partisan et ne cherche pas à servir un parti mais à approfondir la connaissance de l'homme. Secundo la politique doit être pratiquée de manière universaliste et dans un esprit de dialogue y compris avec les adversaires. Tertio le phénomène du communisme doit intéresser les chrétiens de près. Quatrièmement il préconise aux catholiques de moderniser leur concept du fonctionnement de la famille et de l'éducation, sans hésiter à entrer dans la guerre de l'école laïque et confessionnelle. Enfin, en se considérant comme un journaliste catholique, il noue avec la tradition française du christianisme libéral (voir Lamennais) ou mystique (voir Pascal); et il assume également le rôle assez unique de prêtre-écrivain que l'on peut voir comme l'expression moderne de la très ancienne tradition biblique selon laquelle les prêtres et les scribes juifs étaient à l'origine de la rédaction littéraire qui a permis la compilation de la *Torah* juive (le *Pentateuque* chrétien), c'est-à-dire les cinq livres de la Loi et qui comportent les traditions les plus anciennes.

UN CHRISTIANISME D'AVENIR

Le Concile Vatican II affirme en 1965 l'indépendance de l'Église et de l'État, tous deux au service de l'homme, et confirme que les laïques doivent agir par eux-mêmes dans le domaine du temporel en collaboration avec d'autres citoyens compétents et afin de changer le monde. Cette position a été maintes fois rappelée dans les décennies qui ont suivi et ceci à tous les niveaux de l'Église, institution pour laquelle la politique est synonyme de pluralité et d'universalité. Si la politique chrétienne n'a pas de raison d'être en soi c'est que l'exigence chrétienne d'humanisation inspire la recherche et l'action du chrétien dans le monde et peut inspirer un parti mais celui-ci ne devient en aucun cas un parti officiel d'Église. Le 28 juin 1946³³, dans le premier de deux articles dans la «Voix de l'Ouest» intitulés *Explications inutiles* (I et II), Jean Des Houches défend la pérennité de l'Église contre les critiques de l'«Humanité», la «Semaine laïque» et «Action» car, à l'encontre des prophètes du communisme, elle propose une expérience vécue deux fois millénaire et qui de plus est s'adresse d'une manière convaincante aux éternels problèmes humains: la mort (dont celle des enfants), la souffrance, l'inquiétude, le besoin d'absolu. La position pascalienne de Jean Des Houches est évidente: «La religion est inscrite en creux dans le cœur humain inapaisable». L'Église est autre chose que «certaines de ses formes historiques»; elle n'est pas «qu'une immense machine juridique et policière au service d'un ordre». Annonçant le thème essentiel de la spiritualité de la rupture qu'il élaborera plus tard dans son œuvre littéraire et philosophique il souligne la nécessaire existence d'une tension «entre ceux qui restent attachés au passé confortable et les

³³ Les propos de Jean Des Houches reflètent une mouvance d'esprit qui annonçait en sourdine les réformes qui se feraient dans l'Église durant les vingt années suivantes.

autres qui foncent en pointe». Pour lui «les chrétiens sont ailleurs aussi, tendus vers l'avenir»³⁴ au lieu de se lamenter devant un Temple en ruines. Dans la seconde partie du même article parue le lendemain³⁵ l'auteur déclare une certaine préférence pour le «monde à venir» où, grâce à l'Action catholique et au mouvement des prêtres-ouvriers «on peut vivre un christianisme ailleurs que dans le parfum de l'encens à l'ombre du confessionnal ou [...] dans les salons feutrés et fermés». Il estime donc que les reproches de ceux qui sont tentés par le communisme, et ici il indique le nom de Loys Masson, proposent une critique trop simpliste de l'Église en insistant excessivement sur l'autorité et l'influence éventuelles du pape: «En réalité si la direction³⁶ est en haut, la poussée spirituelle vient aussi d'en bas». Il opte pour un christianisme subversif qui exige de creuser la signification des choses et de tenir compte du contexte historique: «Savoir chercher sous les apparences. Dépasser parfois des trahisons». Le mois suivant, dans le premier d'un second couple d'articles, *Réformateurs d'Église* (I et II)³⁷ l'auteur situe la réflexion sur le problème de l'Église, qu'il estime "crucial", dans le cadre de certaines des publications les plus radicales du moment: «France, pays de mission» de l'abbé Godin, «Témoignage Chrétien», «Les Études», et «La Vie intellectuelle»³⁸. Cependant il se montre sévère

³⁴ En majuscules dans le texte.

³⁵ *Explications inutiles II*, «La Voix de l'Ouest», samedi 29-dimanche 30 juin, 1946.

³⁶ En majuscules dans le texte.

³⁷ J. Des Houches, *Réformateurs d'Église I*, «La Voix de l'Ouest», le jeudi 11 juillet 1946; Jean Des Houches, *Réformateurs d'Église II*, «La Voix de l'Ouest», le vendredi 12 juillet 1946.

³⁸ «La Vie intellectuelle» (1928-1956) réunissait de brillants jeunes collaborateurs comme Étienne Borne, Henri Guillemin et Pierre-Henri Simon alors au début des leurs carrières. Dans les années 1960 les livres de Jean Sullivan feront l'objet de commentaires élogieux de la part des deux derniers. «*La Vie intellectuelle* a joué un rôle incomparable dans le mouvement des idées catholiques avant 1939». Voir R. Rémond, *Les crises du catholicisme en France dans les années trente*, cit., p. 257.

à l'égard d'un certain nombre de jeunes écrivains³⁹ qui croient assister à l'agonie du christianisme dont d'ailleurs ils «formeront la pointe salvatrice». Sympathisant du besoin de créer «une vérité qui chante»⁴⁰ Jean Des Houches s'interroge cependant sur la bonne foi des intéressés. Dans un questionnaire annonciateur de l'attitude qui sera développée sous le pseudonyme de Jean Sullivan dans les essais des années 1960⁴¹ il se demande si les jeunes écrivains en question sont «des révolutionnaires ou des révoltés?». Tout en reconnaissant la nécessité de trouver un langage chrétien efficace et contemporain, thème auquel il reviendra⁴² vingt-cinq ans plus tard, Jean Des Houches dénonce dans des propos caustiques le «snobisme existentialiste» de Saint-Germain-des-Prés ainsi que le «snobisme du réformisme religieux» dont il met le ton sur le même plan que «celui des contempteurs d'"Action" ou de l'"Humanité"». Cependant, comme «Le snobisme a au moins une utilité: il véhicule en surface, dans le grand public, des idées et des tendances qui peuvent transformer le monde», Jean Des Houches y voit une aspiration éventuellement louable en soi bien que frappée à cette occasion d'une lacune mortelle, l'absence «de charité active»⁴³, ce qui est «le signe d'une foi vacillante dont la fragilité s'ignore». Dans

³⁹ Il s'agit de Loys Masson et Michel Dupouey: le nom d'au moins l'un d'entre eux figure toujours dans les annales de la littérature française. Loys Masson (1915-1969) est un écrivain mauricien chrétien et communiste dont l'œuvre est marquée par la colère et la révolte intérieure. Voir *Les autres nourritures* (1938) pour l'esprit de révolte; dans *Pour une église* (1943) «il attaque les compromissions d'un catholicisme officiel, trop pressé de se soulever contre l'occupant» (*Encyclopædia Universalis*, cit.).

⁴⁰ En majuscules dans le texte.

⁴¹ J. Sullivan répétera régulièrement la possibilité que les condamnations ou les critiques excessivement véhémentes ne cachent inconsciemment une obsession de l'objet de la condamnation.

⁴² J. Sullivan, *Pour un langage chrétien*, in *Petite littérature individuelle*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 120-150.

⁴³ En majuscules dans le texte.

la deuxième partie du même article, parue le lendemain⁴⁴, l'auteur préfère aux "imprécations" de Loys Masson l'engagement personnel de ceux⁴⁵ qui comprennent la lenteur de l'Église et qui constituent la preuve que: «La poussée spirituelle et inventive vient en très grande partie d'en bas». L'auteur met sa foi pour l'instant dans l'Action catholique⁴⁶, conviction dont il reviendra sur l'efficacité dans un de ses tout premiers textes de fiction, *Le Prince et le mal*⁴⁷.

Le christianisme n'exclut pas l'engagement politique pour Jean Des Houches, ni l'activité sociale et artistique, et à ses yeux les militants (Georges Bidault), journalistes (ceux de la "Bonne Presse") et écrivains catholiques (Mauriac, Bernanos) demeurent entièrement libres «pour tout ce qui n'engage pas l'éternité»⁴⁸, c'est-à-dire l'essentiel du message chrétien. L'article *Liberté soviétique* ironise sur les critiques de l'Église faites par les communistes et selon lesquelles les croyants seraient enfermés dans une obéissance aveugle où, dépourvus d'initiative, ils seraient dispensés de réfléchir pour eux-mêmes. Il voit au contraire dans la persécution en URSS des poètes (Anna Akhmatova) et écrivains (Michel Zostchenko), accusés d'indifférence envers l'État stalinien, le fonctionnement d'un système pervers et qui est coupable de ce qu'on reproche

⁴⁴ J. Des Houches, *Réformateurs d'Église II*, «La Voix de l'Ouest», le vendredi 12 juillet 1946.

⁴⁵ On pense par exemple aux théologiens d'avant-garde de l'époque, français en particulier, et dont les idées ont préparé la voie du Concile Vatican II tel le cardinal de Lubac.

⁴⁶ Plus tard il avouera les limites de tout mouvement de masse et appuiera la nécessité essentielle pour le ferment chrétien de passer d'abord par le cœur d'hommes individuels.

⁴⁷ J. Sullivan, *Le Prince et le mal*, Paris, Spes, 1960. Ce court roman décrit l'itinéraire d'un moine membre d'une famille princière qui, redevenu prince par obligation, finit par rejoindre son monastère. Ainsi la méditation et la prière ne sont pas moins efficaces que la politique en ce qui concerne la participation aux problèmes du monde et de l'humanité.

⁴⁸ J. Des Houches, *Liberté soviétique*, «La Voix de l'Ouest», mardi 17 septembre 1946.

précisément à l'Église: «Tout y est: l'Imprimatur, l'Index, l'Inquisition. Ne soyons pas méchants et ne parlons pas des bûchers...»⁴⁹. Pour Jean Des Houches la fidélité à l'Église ne pose déjà aucun problème même d'ordre dogmatique, ce que confirmera plus tard son œuvre littéraire où il insiste sur le fait que la foi n'est jamais qu'une question de croyance⁵⁰; seul compte le fait qu'elle montre la route vers l'éternité et qui plus est laisse les hommes libres en leur demandant de vivre seulement l'amour. Le fonctionnement des deux institutions catholique et communiste partage plusieurs éléments certes mais, dans une perception qui s'avérera prophétique, Jean Des Houches distingue une différence majeure entre l'Église et le Parti: «Vous avez beau faire, vous êtes les fidèles d'une Eglise tyrannique. On n'échappe jamais. Si l'on refuse une obéissance consentie dans l'amour et la liberté, on tombe dans l'Esclavage». L'ironie de l'auteur se fait sentir également cinq semaines plus tard dans *Scandales*⁵¹ à l'égard de ses compatriotes qui, en 1946, se plaignent à la fois de certains scandales politiques et de la lenteur de la reconstruction d'après-guerre, ce qui inspire chez lui une comparaison peu flatteuse entre ceux qui refusent de reconnaître l'évidence et un certain volatil peu courageux:

⁴⁹ Nous sommes en septembre 1946 et le développement du goulag n'est pas encore connu en Occident; «Il faudra attendre les révélations venues de «là-bas», de la Russie soviétique, en 1956, puis en 1961, pour que l'opinion occidentale prenne enfin conscience de l'ampleur du phénomène concentrationnaire dans l'U.R.S.S. de Staline» (*Encyclopædia Universalis*, cit.). En URSS la loi particulièrement répressive du 4 juin 1947, qui sanctionnera de peines très sévères les délits les plus insignifiants, est passée six mois après la parution de l'article de Jean Des Houches.

⁵⁰ Jean Des Houches/Jean Sullivan rejoint ici la position de Petru Dumitriu, surtout dans *Incognito*, Paris, Seuil, 1960. L'écrivain roumain d'expression française, qui était écrivain en Roumanie sous le régime Ceaucescu avant de passer à l'Ouest, fut le successeur de Jean Sullivan dans les pages du mensuel «Panorama». Voir également *Croyance. Incroyance*, «Rencontres avec Jean Sullivan», no 7, Paris, Association des amis de Jean Sullivan, 1993, p. 128.

⁵¹ J. Des Houches, *Scandales*, «La Voix de l'Ouest», Vendredi 25 octobre 1946.

Que les Français qui sont malades de l'automépris (sic) aillent donc faire un petit tour en Italie, en Pologne ou en certaines zones d'Allemagne. (...) L'autruche est un oiseau content. Son estomac digère tout. S'appelle autruche l'homme des apparences. L'homme qui prend la fuite pour ne pas voir. L'homme qui ne veut pas que ça se sache. L'homme des beaux et faux ordres extérieurs. Celui qui digère tout.

Jean Des Houches exprime franchement sa pensée et il fait preuve d'une rare ouverture d'esprit en faisant la distinction entre l'homme et les fruits de son travail quand il reconnaît par exemple le succès du ministre communiste Marcel Paul, ministre de la Production industrielle (1945-1946) dans le gouvernement du général de Gaulle et qui a réussi la nationalisation du gaz et de l'électricité en France. Cette largeur d'esprit, qui n'a rien de politique chez l'auteur, est d'ordre moral et préfigure l'attitude spirituelle qui sera celle de Jean Sullivan plus tard. Ce sera le dilemme du héros du deuxième roman de Jean Sullivan, *Le Prince et le mal* et qui incarne la quasi-impossibilité pour le Prince-moine qu'il est de faire la part des choses entre le monastère et le monde de la cour:

Il nous semble qu'un chrétien ne peut qu'être attristé au spectacle des fautes d'adversaires qu'il voudrait pouvoir estimer toujours⁵², car, loin de s'absoudre pharisaïquement (sic), il se sent par ses propres lâchetés solidaire de tout mal.

Le 03 décembre 1946, dans un article intitulé *Tempêtes à venir*, Jean Des Houches endosse le manteau du journaliste catholique qui est payé pour informer les lecteurs d'informations vérifiées même si elles sont parfois étonnantes et difficiles à accepter. Il critique sévèrement la situation espagnole de l'époque où l'Église, érigée en position de pouvoir civil et social absolu, choisit «la force politique et militaire» à la place de «la force de la charité». Il met en garde le lecteur contre les blocs politiques même catholiques

⁵² En majuscules dans le texte.

qui, triomphants, cachent provisoirement des "désordres" et des "ressentiments", préludes à d'inévitables conflagrations ultérieures. Le christianisme ne naît «que de libres adhésions intérieures»⁵³, constitue la réponse à un appel et «exige d'être vécu pour lui-même»⁵⁴; cependant certains chrétiens risquent de faire perdre tout crédit au message de l'Évangile s'ils optent pour la politique de la force, à moins d'être animés par «une mystique plus spirituelle ou religieuse que politique». Sa condamnation du marxisme, «la caricature effrayante de nos péchés», est plus que claire et rappelle ses propos sur le mal; cependant Jean Des Houches précise que le matérialisme dialectique ne sera pas vaincu par les méthodes franchistes «mais par la force réelle que nous donnerons en nous à l'esprit du christianisme ou plutôt à la vie du Christ».⁵⁵ C'est précisément le cadre du roman *Mais il y a la mer*⁵⁶ où un cardinal à la retraite dans un pays hispanique et qui rappelle l'Espagne du *Caudillo*, fait l'expérience du retournement intérieur avant de changer de place avec un syndicaliste injustement emprisonné.

Dans *Cris dans le désert*⁵⁷ Jean Des Houches partage avec Albert Camus, ce «cher Camus si fraternel et dont la voix trouve en nous tant d'échos», une passion pour la vérité, un attachement au journalisme et la conviction que les hommes, confrontés au bien et au mal, sont «travaillés sourdement, sans qu'ils s'en doutent souvent, par la passion de l'absolu». Jean Des Houches constate que tout homme vit donc spirituellement – il existe une spiritualité athée et une spiritualité marxiste par exemple – et il a clairement conscience d'avoir opté personnellement pour un Christianisme

⁵³ En majuscules dans le texte.

⁵⁴ En majuscules dans le texte.

⁵⁵ En majuscules dans le texte.

⁵⁶ J. Sullivan, *Mais il y a la mer*, Paris, Gallimard, 1964. Grand Prix Catholique de Littérature (1964).

⁵⁷ *Cris dans le désert*, «La Voix de l'Ouest», mardi 10 décembre 1946.

radical. S'adressant directement à l'écrivain existentialiste il poursuit:

Il n'est plus l'Arche de Noé pour abriter les hommes de bonne volonté en attendant la fin de la nuit. Pour nous, nous savons qu'il faut choisir l'un ou l'autre extrême. Notre choix est fait. Tout attentisme sera mortel. Il y a longtemps que l'homme par la voix divine du "Fils de l'homme" a dit: "Celui qui n'est point pour moi est contre moi".

L'existence d'une poussée d'en bas est le signe pour Jean Des Houches de la liberté fondamentale du peuple chrétien. Dans *La robe sans couture*⁵⁸ l'auteur rappelle, dans une image qui annonce un des trois thèmes fondamentaux de ce qui constituera la spiritualité de Jean Sullivan, que le chrétien décide «à ses risques et périls» de se déraciner des certitudes rassurantes du passé: «On n'abandonne pas sans douleur sa terre nourricière ou le fruit de ses œuvres». Les véritables racines du christianisme se trouvent dissimulées derrière et au-delà des apparences «des habitudes, des routines ou des paresse». Pour l'auteur le christianisme «est une longue cordée fraternelle» où les étiquettes politiques n'ont plus cours car la ligne de démarcation politique qui sépare les hommes entre eux obscurcit également l'autre division entre le bien et le mal et qui sied au cœur de chaque individu. Dans le langage de l'époque Jean Des Houches répète inlassablement que l'unité se fait dans la diversité de ceux qui ont découvert la fraternité des hommes réellement libres, c'est-à-dire ceux qui sont libres sous le regard de Dieu⁵⁹.

Jean Des Houches a très conscience que le lectorat de «La Voix de l'Ouest» appartient en majorité aux souches de population qui portent "encore" en 1946-1947 les traces du catholicisme traditionnel.

⁵⁸ J. Des Houches, *La robe sans couture*, «La Voix de l'Ouest», mardi 28 janvier 1947.

⁵⁹ Cf. Patrick Gormally et Mary Anne Mannion, *Jean Sullivan. Libre sous le regard de Dieu*, Montréal, Fides, 2006.

Dans *Deux Bretagne se croisaient*⁶⁰ il détecte dans le communisme une philosophie pernicieuse très présente, redit sa confiance dans l'Action Catholique et rappelle que le christianisme a besoin pour vivre de retentir dans le cœur de l'homme. Quelques mois plus tard, en janvier 1947, il présente longuement dans *Les pierres crieront*⁶¹ l'aventure assez extraordinaire de l'Abbaye de Bocquen, située à Plenée-Jugon à l'ouest de Rennes et à proximité de son propre lieu de naissance, abbaye du XII^{ème} siècle en ruines et qui est née une seconde fois grâce à la vision, à l'entreprise et à l'inspiration d'un autre enfant du pays, Dom Alexis. La symbolique est forte: un moine-ouvrier (l'abbé Lemarchand avait fait un "stage" chez les prêtres-ouvriers à Paris, sans doute en 1943) reconstruit la haute Église Abbatiale de Bocquen depuis les fondations, et renouvelle la communauté et la vie monastique dans les murs relevés⁶².

La question du communisme retient l'attention de l'abbé Lemarchand pendant toute la durée de sa collaboration à «La Voix de l'Ouest». Dans *Connaître pour mieux refuser*, «La Voix de l'Ouest», vendredi 23 août 1946, soit une semaine après la rentrée des vacances, Jean Des Houches s'interroge sur l'attraction qu'exerce le matérialisme dialectique sur ses contemporains, dont des chrétiens; il reconnaît que le marxisme détient une part considérable d'idéalisme humain exprimé par «une doctrine de salut social dans la justice, la fraternité, l'égalité». Par une opinion qui est révolutionnaire pour l'époque et à laquelle il doit certainement le surnom de "curé rouge" dans le milieu bourgeois rennais Jean

⁶⁰ Jean Des Houches, *Deux Bretagne se croisaient*, «La Voix de l'Ouest», mercredi 28 août 1946.

⁶¹ Jean Des Houches, *Les pierres crieront*, «La Voix de l'Ouest», mardi 07 janvier 1947.

⁶² L'aventure de Bocquen durera plus de trente ans; le deuxième et dernier père abbé de la communauté de moines renouvelée par Dom Alexis sera Bernard Besret; aujourd'hui les lieux sont occupés par une communauté de moniales (Monastère de Bethléem-Notre-Dame).

Des Houches reconnaît à juste titre qu'«un communiste ne peut pas ne pas employer le langage spiritualiste de tout le monde», c'est-à-dire des chrétiens entre autres, mais il distingue dans le marxisme une volonté de trouver «des moyens efficaces pour agir sur des cerveaux humains»⁶³. Seuls sont dupes du marxisme selon lui ceux qui le connaissent mal et surtout les chrétiens qui auraient tendance à y adhérer pour des raisons 'sentimentales', sans rien voir du calcul politique grossier de la pensée communiste, «la doctrine la plus inhumaine et la plus antichrétienne qui puisse être». Le lecteur sent que Jean Des Houches, ayant sans doute créé un précédent en attribuant une qualité 'spiritualiste' au langage marxiste, se protège de la réaction de certains lecteurs par une diatribe anti-communiste finale.

Le style employé par Jean Des Houches est courageux jusqu'au point de paraître téméraire⁶⁴, surtout quand il ose se mesurer à un des grands écrivains catholiques du jour, Georges Bernanos avec qui il partageait une vision prophétique du christianisme et de la politique et avec qui il sera comparé vingt ans plus tard dans les pages du journal «Le Monde». L'article *Bernanos anti-tout*, «La Voix de l'Ouest», mardi 16 août 1946, est une critique aussi franche de certaines opinions de Bernanos qu'un autre article, *Mauriac et le MRP*, dont la parution marque la disparition en juillet 1954 du mensuel «Dialogues-Ouest» que dirigeait l'abbé Lemarchand depuis 1949. Tout en précisant qu'il n'est pas là pour voler au secours du

⁶³ En majuscules dans le texte.

⁶⁴ Dans «Dialogues-Ouest», journal mensuel qu'il fonde en décembre 1949 et qu'il dirige jusqu'à sa disparition en juillet 1954, Jean Des Houches, utilisant le même pseudonyme parmi d'autres, «enseigne, instruit, admoneste, croise le fer, ne dissimulant pas, en ses débuts surtout, le projet de 'bâtir une doctrine sociale positive et cohérente en face du matérialisme' (Juin 1951)» (M. Deleforge, *Jean Sullivan et le journal*, «Rencontres avec Jean Sullivan», 1, Paris, AAJS, 1985, p. 47). L'étude de M. Deleforge confirme que des aspects essentiels de la pensée et du style littéraire de Jean Sullivan sont déjà présents dans les textes journalistiques qu'il a publiés dans «Dialogues-Ouest» (1949-1954).

MRP⁶⁵, pourtant premier parti de France depuis ses succès aux élections deux mois plus tôt en juin 1946, Jean Des Houches n'hésite pas à défendre le droit des chrétiens de s'engager dans l'activité politique tout en s'inspirant "de principes chrétiens." Le différend qui oppose le jeune abbé à ses illustres adversaires est clairement d'ordre politique, confirmant ainsi l'importance attachée par le prêtre malgré lui à l'activité politique. Son admiration pour Bernanos est claire: «Cher Bernanos, nous vous sommes parfois reconnaissants de fouailler nos tiédeurs», tout comme le sera son respect affiché pour Mauriac: «Rien ne nous enlèvera notre admiration pour cet homme...»,⁶⁶ ce qui ne l'empêche point de rejeter, dans le cas de Bernanos «vos condamnations et votre mépris» ni de constater chez Mauriac en 1954 une voix qui «accuse, condamne, exécute [...] avec une complaisance féroce et mal dissimulée sous l'affirmation de quelques bons sentiments». Jean Des Houches se mesure à l'envergure de ses modèles et montre qu'il est bien à leur hauteur.

Fidèle aux principes de l'Action catholique le choix politique de Jean Des Houches se trouve dans le MRP. Cependant il insiste tout au long des vingt-trois articles de «La Voix de l'Ouest», comme il le fera quelques années plus tard dans les pages de «Dialogues-Ouest», sur la nécessité de ne pas confondre engagement politique et activité de prosélytisme. L'humoristique *Monsieur Dupont m'a dit...*, «La Voix de l'Ouest», mardi 03 septembre 1946 confirme que Jean Des Houches est opposé à «l'esprit de boutique» tout comme il refuse «la politique "des blocs"». Son interlocuteur imaginaire

⁶⁵ Le MRP, fondé dans la clandestinité en janvier 1944 et qui attirait surtout des catholiques militants, rejetait l'étiquette confessionnelle. Participant à de nombreux gouvernements de la IV^e République le MRP décline rapidement avec l'arrivée au pouvoir de P. Mendès-France en juin 1954. Un mois plus tard «Dialogues-Ouest» cesse de paraître, «ne cherchant pas à survivre à l'article qui a mis le feu aux poudres, 'Mauriac et le MRP'» (M. Deleforge, *Jean Sullivan et le journal*, «Rencontres avec Jean Sullivan», 1, Paris, AAJS, 1985, p. 48).

⁶⁶ *Mauriac et le MRP*, «Dialogues-Ouest», n. 45, juillet 1954, p. 1.

est une caricature des Catholiques bien-pensants qui voient dans la victoire du MRP l'assurance que leurs intérêts seront défendus. Mettant en garde contre les «adorateurs de l'ordre pour l'ordre»⁶⁷ Jean Des Houches marie innovation politique et langage religieux du jour quand il imagine le mouvement démocrate-chrétien «prendre en charge les intérêts de tous les hommes qui composent la cité, même s'ils sont leurs ennemis, car tous sont appelés à devenir des fils de Dieu»⁶⁸. Le christianisme n'a pas à s'imposer car «Le bien ne s'impose point, il se *propose*»⁶⁹, tout comme la proposition chrétienne du salut.

Maniant l'ironie également à l'égard des grands hommes politiques du jour Jean Des Houches s'en prend le vendredi 13 septembre 1946 dans *Les 21 à la campagne* à l'hypocrisie de la politique internationale menée par les Américains, les Britanniques et les Russes. Son attitude vis-à-vis du simulacre des apparences, qui prédit celle de Jean Sullivan plus tard, reproche aux puissants vainqueurs de dissimuler sous le signe de la paix des manipulations destinées à servir les projets économiques des USA, les intérêts coloniaux des Britanniques et le désir d'expansion géopolitique des Soviétiques. D'autres sujets qui concernent plus particulièrement les lecteurs bretons sont traités également, telle que la question de la laïcité et de l'école libre. Dans des propos qui ne seraient pas déplacés un demi-siècle plus tard Jean Des Houches identifie dans le second de deux articles sur la question scolaire, *L'authentique laïcité*, «La Voix de l'Ouest», mercredi 22 janvier 1947, une confusion entre laïcité et neutralité dans la mesure où l'école laïque exclut la question de Dieu. Il y voit «une atteinte à l'intelligence et à la culture», autant de «malentendus imbéciles qui, en définitive, sont dommageables à la

⁶⁷ En majuscules dans le texte.

⁶⁸ En majuscules dans le texte.

⁶⁹ En italiques dans le texte.

France»⁷⁰. Pour lui cette question touche à un aspect essentiel non seulement de l'école à la française mais au fondement de la nation car celle-ci ne pourra se réaliser que le jour où «les deux grands courants français: le rationalisme humaniste et le courant chrétien» auront été assumés. C'est bien une certaine idée de la France qui inspire aussi le premier des articles sur l'école, *La pente inévitable*, «La Voix de l'Ouest», jeudi 16 janvier 1947, car, l'évacuation de Dieu a rendu l'école laïque anticléricale et antireligieuse, ayant pour résultat l'«affaiblissement progressif du vague contenu moral que l'on avait voulu donner à l'enseignement».

Nous avons déjà pu constater que Jean Des Houches n'a pas peur d'attaquer de front les questions politiques et sociales qui lui tiennent à cœur et qu'il cherche sans cesse l'expression d'une attitude chrétienne dans le domaine public. Bien qu'il souhaite que les chrétiens s'ouvrent davantage au monde, au relatif, au politique il met en garde contre la tentation sectaire de confondre christianisme et société, et ceci dès le tout premier article, ironiquement intitulé *Partisan chrétien*, «La Voix de l'Ouest», samedi 15-dimanche 16 juin 1946. «La vérité est intolérante», écrit-il et ne se laisse pas enfermer dans une doctrine qui ne serait que sociale ou politique. Ainsi sied-t-il à tous de respecter les croyances et les libertés des autres et de faire la distinction entre des idées que l'on ne saurait professer personnellement et ceux qui y adhèrent. La politique l'intéresse surtout comme mouvement d'idées et non pas comme bloc exclusif. À ce sujet son point de vue ne variera point avec le passage des années.

⁷⁰ En majuscules dans le texte.

LA FAMILLE ET LES CONVENTIONS

Un deuxième sujet qui retient l'attention de Jean Des Houches concerne directement la tension qui existe dans les bonnes familles entre parents et jeunes⁷¹. Son expérience comme enseignant et comme Aumônier d'étudiant(e)s lui permet de connaître les jeunes de l'époque par un biais autre que celui de leurs géniteurs; bien qu'il soit prêtre et donc célibataire il est quand-même bien placé pour faire un commentaire sur certaines conventions familiales qui brident encore à l'époque le désir de la jeunesse. Dans *Maisons, Pères et Fils*, samedi 06-dimanche 07 juillet 1946, il aborde dans un style allégorique sinon parabolique la rupture, éventuellement tragique, entre les générations et explique aux parents, lui qui est sans enfant, que, loin de "céder" aux enfants «il s'agit de comprendre»⁷². Le point de vue de Jean Des Houches est un cri de confiance dans la jeunesse, dans le droit de choisir librement un travail et dans la liberté personnelle de décision que les parents ne doivent pas chercher à contrôler sans accepter les conséquences de leur ingérence. Une première clé de la préoccupation de l'auteur par cette question d'ordre social se trouve dans sa propre expérience de la famille. Veuve de guerre sa mère a dû se remarier et fonder un deuxième foyer; en conséquence le jeune Joseph Lemarchand se trouvait à part chez lui mais il occupait une place particulière dans l'affection maternelle. En devenant prêtre il s'éloignait paradoxalement de la famille pour se rapprocher davantage de la mère dont Jean Sullivan reconnaît l'influence dans *Devance tout adieu*⁷³. L'expérience qu'il avait de la vie familiale était celle d'un jeune garçon qui, parti en pension au Petit Séminaire à l'âge de quatorze ans et ne rentrant

⁷¹ L'abbé Lemarchand était un habitué des familles rennaises chez eux en famille et en vacances dans des lieux de villégiature.

⁷² En majuscules dans le texte.

⁷³ J. Sullivan, *Devance tout adieu*, Paris, Gallimard, 1966.

que pour les grandes vacances pendant lesquelles il était considéré surtout par sa mère comme un être supérieur, allait rester au Grand Séminaire jusqu'à l'ordination sacerdotale à vingt-cinq ans. Une deuxième clé de l'intérêt qu'avait la famille pour lui – sujet brûlant du jour mais thème relativement peu présent dans l'œuvre littéraire de Jean Sullivan – se trouve dans les remarques qu'il fait au sujet de l'accès aux études. Il refuse l'idée que les études soient "liées à une situation sociale déterminée"⁷⁴ et il récuse l'idée que le baccalauréat soit le signe d'appartenance à une élite sociale. L'explication ne se trouve que partiellement dans le fait que l'absence de la moyenne en mathématiques l'avait privé personnellement de la célèbre peau d'âne car une fois jeune prêtre il a pu fréquenter l'université comme auditeur libre, en profitant pour suivre entre autres des cours de psychologie du professeur Burloud, spécialiste renommé à l'époque dans le domaine des intentions et tendances qui guident l'action. Pour Jean Des Houches la confiance faite au choix de la jeunesse relève de la vertu théologale de l'espérance. Le christianisme autorise la liberté qui permet de voler de ses propres ailes et enseigne le devoir de quitter sa famille biologique pour choisir la fraternité des autres, *philos* et *agapè*, thème qui marquera profondément les romans et autres écrits de Jean Sullivan⁷⁵.

Faire confiance à la jeunesse en dépit des conventions sociales est également le sujet de *A l'intention d'une mère*, «La Voix de l'Ouest», mercredi 25 septembre 1946. La désertion des églises par la jeunesse à l'époque préoccupe bien des familles qui trouvent insatisfaisantes les explications habituelles telles que "l'âge" et

⁷⁴ En majuscules dans le texte.

⁷⁵ Ce thème, que Sullivan identifiait comme *Les hommes du souterrain* (1978), forme la trame des principaux récits et ouvrages de fiction de Jean Sullivan: *Mais il y a la mer* (1964), *Le plus petit abîme* (1965), *Devance tout adieu* (1966), *Car je t'aime, O Éternité!* (1966), *L'obsession de Delphes* (1967), *Consolation de la nuit* (1968), *Les mots à la gorge* (1969), *D'amour et de mort à Mogador* (1970), *Joie errante* (1974) et *Quelque temps de la vie de Jude et Cie* (1979).

"les passions". Jean Des Houches conseille au contraire qu'on compatisse avec la jeunesse dont le rejet de la religion et de Dieu peut s'expliquer par l'idée qu'on leur en a donné; il faudrait savoir «s'ils regimbent contre Dieu ou contre l'image maladroite de Dieu qu'on leur a imposée». Si les propos du jeune abbé sur l'éducation des enfants devaient étonner certains des lecteurs de «La Voix de l'Ouest» un certain nombre de familles a dû réfléchir suite à son billet de Noël, *Noël des maisons heureuses*, vendredi 20 décembre 1946. Dans le style allégorique qu'il affectionne Jean Des Houches commente en tant que journaliste le gouffre qu'il constate entre la suffisance des «familles paisibles et heureuses» d'un côté et la pauvreté qui règne «dans de pauvres demeures inconnues». L'auteur propose aux bonnes familles de donner «le meilleur de vous» en créant la fraternité humaine. Pour lui le christianisme propose une voie de folie, étape qu'il faut nécessairement franchir avant de voir se réaliser le christianisme universel dont se réclame l'auteur:

Faites sauter les barrières de votre cœur et vivez au moins dans un instant de vie folle et chrétienne, par delà tous les préjugés, les habitudes, les étiquettes politiques ou sociales, face au monde livré au chaos de Babel, la fraternité universelle.

Dans *Noël des maisons heureuses* Jean Des Houches fait allusion au «maigre salaire du journaliste» qu'il est, renforçant ainsi l'image qu'il souhaite donner aux lecteurs qu'il est journaliste en même temps que prêtre. Le sujet de l'identité personnelle et professionnelle retient grandement son attention également dans *Vent dans les voiles...*, jeudi 28 novembre 1946. Parlant du "journaliste catholique" il trouve celui-ci "déhérité" et mal compris par ses propres lecteurs qu'il cherche à secouer, avoue-t-il mais qui le soutiennent mal par la suite. Peu triomphant notre journaliste se réclame d'un idéalisme certain et se revêt d'humilité se comparant à

«L'imbécile ou l'original qui prétend défendre une position spirituelle quand il serait si simple, si opportun ou si utile de chanter en cœur avec tout le monde». Face à un public qui manque parfois d'ouverture le journaliste chrétien se trouve défavorisé par rapport à son confrère communiste qui lui bénéficie du soutien du parti et de l'existence d' «une ligne d'action politique»; tandis que «le journaliste catholique a parfois des ennemis dans son propre camp». Plaidant pour davantage de compassion de la part des lecteurs Jean Des Houches clame haut et fort le défi présenté par son métier, qu'il considère plutôt comme une vocation:

Le journaliste exerce un sacerdoce. Il a pour mission de rompre le pain intellectuel d'une partie de ses frères. Mais qu'on ne lui demande pas de servir à chaque fois l'aliment complet.

Ses propos laissent entendre de grandes difficultés professionnelles qui menacent l'indépendance de «La Voix de l'Ouest» en l'obligeant éventuellement à devenir l'organe d'un groupuscule social sûr de sa force matérielle et de la droiture de ses idées. La plaidoirie se termine en rappelant au lecteur que Jean des Houches se voit appartenir à une race «d'éclaireurs» dont «le ton prophétique» exprime «un christianisme authentique, par delà toute légitime option politique ou sociale». Il reste fidèle au projet de «réaliser le grand quotidien chrétien de l'Ouest, qui pour sa part veut contribuer au rassemblement de la communauté catholique»; deux mois plus tard il arrêtera sa collaboration à «La Voix de l'Ouest», peu de temps avant la disparition du journal.

L'ultime billet de Jean des Houches dans «La Voix de l'Ouest», *Confusion*, mardi 04 février 1947 rappelle que le christianisme, à l'encontre du marxisme par exemple, n'a rien d'une doctrine essentiellement sociale, mais que ceci n'empêche pas qu'une action

sociale puisse s'en inspirer. Par extension la faiblesse aperçue du christianisme à une époque où la religion en général est remise en question «ne prouve rien contre le christianisme»⁷⁶ dont la mission n'est pas tant de changer le monde que «de le sanctifier». Le langage de l'époque ne cache pas la conviction profonde chez Jean des Houches, et il cite le philosophe Etienne Gilson pour appuyer son idée, que l'élan essentiel du christianisme dépasse et dépassera toujours la justice et la misère de ce monde.

ENTRETIEN ET CONFÉRENCE

Un mois après la parution de son dernier article, soit le 1-2 mars 1947, «La Voix de l'Ouest» publiait le compte-rendu détaillé d'une conférence de l'abbé Lemarchand: *Synthèse de vie spirituelle ou l'homme chrétien face à l'homme nietzschéen* (sic), donnée la veille aux Beaux-Arts à Rennes et sous les auspices du Centre d'Etudes Religieuses. Le conférencier cite Sartre, dont il n'apprécie guère l'existentialisme athée et Claudel, chez qui il admire la «soumission à la puissance divine». Le chrétien est écartelé selon lui par des choix extrêmes et paradoxaux entre «le surnaturel et le naturel» tandis que le marxiste ainsi que l'homme nietzschéen choisissent d'agir dans le seul domaine du naturel. «Le vrai chrétien ne doit être ni un évadé du monde, ni un enlisé du spirituel», dit-il. Le danger vient d'abord de ce qu'on divise «les hommes en bons et en mauvais» d'une part en se contentant «d'une spiritualité d'intention, qui est en réalité, une dépréciation humaine», point de vue qui annonce celui de Jean Sullivan répété maintes fois et selon lequel le bien et le mal passent au cœur de toute conscience humaine. Il attire ensuite l'attention sur l'activité extravertie de certains autres chrétiens qui, «bien à l'abri du

⁷⁶ En majuscules dans le texte.

mysticisme», craignent l'écroulement des valeurs spirituelles et font confiance à «cette sorte de démocratisme (sic) béat qui consisterait à croire que les conditions matérielles suffisent à déterminer la vie spirituelle». L'abbé Lemarchand écarte «le pessimisme nietzchéen (sic) et sartrien, et l'optimisme marxiste», deux hérésies dont le chrétien doit faire la synthèse et souhaite qu'on apprenne «aux chrétiens à être dangereux pour le monde plutôt qu'à craindre le monde».

Par les articles dans «La Voix de l'Ouest» et par la conférence de février 1947 l'abbé Lemarchand avait complété la raison d'être de la «Renaissance spirituelle», exprimée en décembre 1944 dans la toute jeune «Voix de l'Ouest» et où il voulait traiter des «grandes questions humaines» et «informer les jeunes sur certains courants de pensées anti-chrétiennes». Le projet initial était devenu l'activité journalistique adressée aux adultes de 1946 à 1947, avant de devenir le prélude du lancement de son propre journal, «Dialogues-Ouest» en décembre 1949. Entre temps il signera quatre articles dans le bulletin du diocèse, «La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes» entre les mois de mai et juillet 1949.

Placés dans la "Partie Non Officielle" les articles en question s'adressent directement aux ecclésiastiques et militants de l'Eglise catholique rennais. Les sujets sont essentiellement les mêmes que dans «La Voix de l'Ouest» mais les articles sont plus longs en général. Dans *Les incroyants, la fidélité, les images et la pierre du torrent*, «La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes», 07 mai 1949 l'auteur, qui se cache toujours derrière son pseudonyme, rappelle au lecteur que l'incroyance n'est pas réservée aux non-croyants mais se trouve au cœur de la foi des croyants quand ceux-ci n'osent pas combler l'abîme qui sépare «la foi réelle et la foi vécue». La vraie fidélité se trouve dans la liberté du croyant qui réfléchit sur sa foi afin de percer les apparences du monde et qui évite de l'assimiler à ses seules et

propres idées. Jean des Houches analyse ensuite l'expression de la foi dans la peinture classique et moderne et conclut que : «Un tableau du Greco ou de Georges Rouault est inexplicable en dehors d'une expérience religieuse». Il invite le lecteur à séparer le message chrétien de «l'immense échafaudage», mal bien nécessaire, des institutions religieuses chargées de le transmettre. En refusant de sortir du seul monde de la religion certains croyants, se pensant fidèles, commettent «en réalité, une secrète et grave infidélité». Ainsi Jean des Houches annonce-t-il un des préceptes de Jean Sullivan qui voyait une part importante d'incroyance au sein même de la foi. La semaine suivante le thème de la "fausse sécurité" sera abordé à la suite de l'article de Jean des Houches par un certain D. Neuffontaines, pseudonyme de l'abbé Raymond Macé, grand ami personnel de l'abbé Lemarchand.

Deux semaines plus tard, dans *Dieu n'est pas mobilisable*, «La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes», 21 mai 1949 Jean Des Houches estime que trop de chrétiens brandissent Dieu comme un drapeau, rajoutant à la confusion spirituelle, thème qui avait été abordé dans «La Voix de L'Ouest». Il considère que les catholiques conservateurs et triomphalistes tout comme ceux «dits 'progressistes'», en confondant foi et options politiques, tombent dans la "prétention" et "l'aveuglement de soi". Jean Des Houches reprend ensuite un autre thème des articles de «La Voix de L'Ouest», à savoir que le Christ n'étant point un réformateur social ne cherche pas de l'efficacité technique car il est avant tout révélateur de Dieu. Un mois plus tard, dans un article sensiblement plus court et dont le titre, *Le Pas de Procession*, «La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes», 25 juin 1949, fait allusion à la procession traditionnelle de la Fête-Dieu, Jean Des Houches traite le sujet des processions religieuses, qu'on pourrait accuser de triomphalisme, comme il avait traité du sujet de Noël dans «La Voix de L'Ouest»

le 20 décembre 1946. La société humaine a besoin de moments et de gestes symboliques qui expriment aussi la joie des chrétiens. Le quatrième et dernier article de «La Semaine Religieuse du Diocèse de Rennes», '*Authenticité des paroles religieuses*', 02 juillet 1949, de la longueur habituelle, traite de la question du langage. Jean Des Houches estime la force des mots et se méfie de leur pouvoir de blesser quand ils sont inspirés par autre chose que l'amour. Ainsi met-il en garde contre les abus de langage qui donnent au monde une fausse idée sinon une caricature de Dieu. Dans un plaidoyer pour un langage chrétien authentique il termine en faisant appel aux «mots authentiques qui défoncent les pires carapaces»⁷⁷.

CONCLUSION

Les articles signés par le futur Jean Sullivan dans *VO* et dans *SR* sont la réalisation du projet annoncé en 1944 de faire connaître les grands esprits chrétiens du jour, d'avertir les catholiques du danger de certains courants de pensée politique et de traiter les grandes questions de l'existence humaine. L'expérience de *VO* démarre avec l'inauguration de la IV^{ème} République et continuera avec *DO* jusqu'à l'éclatement de la guerre d'Algérie. Dans ce dernier journal, qui a déjà fait l'objet d'une étude, l'abbé Lemarchand signait de son nom ou de ses lettres initiales la plupart des articles dans les domaines d'ordre social, politique et religieux. Par contre il continuait de signer sous divers pseudonymes (Jean Des Houches, A. Emry, Jacques Moreuil) des textes de création littéraire dont certains seraient incorporés plus tard dans l'œuvre littéraire de Jean Sullivan. Un article a même paru à treize ans d'intervalle sous les deux pseudonymes et dans

⁷⁷ En italiques dans le texte.

deux publications distinctes⁷⁸. Il s'agit de *Un portrait du Cardinal*, témoignage de l'abbé Lemarchand à feu son supérieur hiérarchique, celui même qui avait approuvé le choix radical du jeune prêtre de créer une œuvre littéraire. Jean Des Houches exprime des idées radicales mais sans excès de fanatisme dans des publications qui étaient lues par une population catholique dont certains étaient indiscutablement de culture bourgeoise tout en jouissant d'une influence certaine dans le milieu du diocèse de Rennes. On imagine mal le jeune abbé agir seul dans l'entreprise de faire passer des idées nouvelles dans un milieu social et religieux qui n'en demandait pas tant. On l'imagine faire partie d'un groupe de chrétiens ouverts, attachés à l'Eglise et désireux de la voir participer pleinement, dans la langue du jour, aux grandes questions concernant l'humanité. Il existait entre les deux groupes une saine tension comme il se doit et il est clair que l'abbé Lemarchand n'aurait pas pu mener son action sans la protection du Cardinal ni sans la bienveillance d'au moins une partie influente des catholiques rennais pratiquants. La générosité de ces derniers avait permis par exemple entre autres à Dom Henri LeSaux⁷⁹ de partir en Inde rejoindre Dom Bede Griffiths dans une tentative de découvrir la spiritualité chrétienne en passant par l'ascétisme hindou. L'activité journalistique de l'abbé

⁷⁸ Paru une première fois dans la revue «Ecclesia» en novembre 1951 sous la signature de Jean Des Houches l'article avait été écrit à la demande de Daniel Rops qui avait ouvert une série d'articles sur "les Grandes Figures de l'Episcopat"; les pages ont été écrites avec la complicité du Cardinal lui-même qui s'était prêté de bonne grâce à l'interview. *SR* a repris le même article le 12 septembre 1964 sous la signature cette fois-ci de Jean Sullivan, et il a été suivi la semaine suivante par *Un souvenir*, réminiscence personnelle au sujet du Cardinal Roques, signée "R.M.". L'abréviation cache l'identité du père Raymond Macé, grand ami de l'abbé Lemarchand et qui inspira le personnage de Martinez Campos, secrétaire du cardinal Ramon Rimaz, lui-même inspiré par le cardinal Roques, dans le roman de Jean Sullivan, *Mais il y a la mer*, Paris, Gallimard, 1964.

⁷⁹ La spiritualité du détachement enseignée par Dom LeSaux a fortement marqué Jean Sullivan durant son séjour dans l'ashram chrétien de ce dernier en Inde; voir Jean Sullivan, *Le plus petit abîme*, Paris, Gallimard, 1965.

Lemarchand lui permettait ainsi qu'au cercle dont il faisait partie d'apporter une vraie bouchée de fraîcheur au débat d'idées dans l'Eglise rennais de l'époque. Il avait à la fois le désir et la capacité d'emprunter la voie qui avait été tracée une trentaine d'années auparavant par «Le Sillon», fondé par le journaliste Marc Sangnier (1873-1950) à l'âge de vingt-et-un ans en 1894 et dont les idées sociales d'inspiration chrétienne ont ouvert la voie à l'émergence de la démocratie chrétienne après la condamnation par Pie X et la disparition du mouvement en 1910. La marginalité intellectuelle convenait au projet de l'abbé Lemarchand qui faisait ainsi partie du courant libéral chrétien breton depuis Lamennais (1782-1854), lui aussi prêtre, journaliste et défenseur de la liberté religieuse. En allant dans les coulisses de la pensée il faisait sienne la marginalité qui serait une des principales marques de sa pensée plus tard au moment où les grands personnages de son univers fictif, presque tous inspirés par des personnes ayant réellement existé, hésitent à aller au bout du christianisme⁸⁰. Faire du journalisme lui permettait de mieux vivre sur le plan matériel, intellectuel et spirituel. Ceci l'a amené à conclure que le seul véritable espace qui existe chez l'homme est un espace intérieur. En quittant le journalisme pour la solitude et l'isolement de l'écrivain il optait pour le monde intérieur, choix sur lequel il ne reviendrait pas quand il faudrait plus tard échanger le milieu rennais pour celui de Paris. Anti-consumériste sur le plan des idées dans sa jeunesse il est toujours resté fidèle à ce choix primitif durant les années parisiennes, illustrant ainsi que plus le changement intérieur est petit plus il se voit. Aussi faut-il voir sa double activité de prêtre et d'écrivain sous le signe du charisme

⁸⁰ Ce sera le cas de la vocation du cardinal dans *Mais il y a la mer* (1964), du prêtre-ouvrier dans *Car je t'aime, ô éternité!* (1966), de la contemplative dans *Consolation de la nuit* (1968), du journaliste dans *Les mots à la gorge* (1969), du séminariste et de la vocation religieuse dans *Joie errante* (1974) et dans *Quelque temps de la vie de Jude et cie* (1979).

Visages du temps

personnel autant que comme vocation, à moins que le modèle le plus pertinent ne soit celui du prêtre-ouvrier au service de la foi et de l'écriture.

eum x letteratura x francese

VISAGES DU TEMPS

Parcours critiques dans la littérature française du XX^{ème} siècle

Textes réunis par Daniela Fabiani

Ce volume est le fruit d'un projet qui a vu six collègues universitaires interroger une époque, le XX^{ème} siècle littéraire français, dans la tentative de mettre en valeur les aspects positifs et féconds engendrés par l'expérience du temps et proposés dans les œuvres de quelques auteurs qui se sont confrontés à leur temps sans pour autant se laisser submerger par son aspect mortifère: à l'aide de leur écriture, ils ont restitué à la temporalité son rôle actif, de porteur de sens. C'est ainsi que les angoisses et les drames qui ont accompagné et marqué tout le XX^{ème} siècle sont devenus le ressort d'une expérience où la fécondité du temps l'emporte sur sa capacité de destruction, où des lueurs d'espoir se font jour au milieu des ténèbres des violences et des drames quotidiens.

Ces essais s'offrent au lecteur comme une traversée culturelle du siècle, évidemment subjective et incomplète mais capable, peut-être, de lui faire savourer le goût du caractère prismatique de la création littéraire, où la mise en lumière des différentes facettes de la quête de l'homme et de l'artiste n'est que la possibilité d'un enrichissement commun et d'une vision toujours plus complète de l'expérience humaine que la littérature se charge de reproduire et d'approfondir.

Textes de Jean-Claude Polet (Université Catholique de Louvain-la-Neuve), Dominique Millet-Gérard (Université de Paris-Sorbonne), Marinella Mariani (Université de Macerata), Daniela Fabiani (Université de Macerata), Maire Áine Ní Mhainnín (Université de Galway - Irlande), Padraig O' Gormaille (Université de Galway - Irlande).

Daniela Fabiani est Professeur de Langue et Littérature Française à la Faculté de Lettres de l'Université de Macerata ; elle a écrit sur Julien Green, Paul Gadenne, Henri Queffélec, Christiane Roederer, Sylvie Germain, Jean-Marie Rouart, Catherine Paysan.

eum edizioni università di macerata



ISBN10 88-6056-060-8
ISBN13 978-88-6056-060-5

€ 14,00

A cura di Daniela Fabiani

VISAGES DU TEMPS



eum edizioni università di macerata