Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 27 (1995)

Artikel: Lorraine et le regard du romancier dans "La Joie d'amour" de Jacques Mercanton

Autor: La Chance, Brooks

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-263235

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LORRAINE ET LE REGARD DU ROMANCIER DANS *LA JOIE D'AMOUR* DE JACQUES MERCANTON

> L'auteur garde vis-à-vis de ses personnages une distance qu'on lui reproche parfois: il veut pour eux la liberté que lui-même a conquise, et qui fait la chance de leur vie: il redoute que, trop aimés, ils ne lui retombent dans le cœur![1]

Ce n'est pas un hasard si ces lignes, capitales pour la compréhension de l'art romanesque de Jacques Mercanton, apparaissent dans "L'adieu à Lorraine", texte dans lequel l'auteur prend congé de la femme mystérieuse qui hante les pages de *La Joie d'amour*. En effet, Lorraine est l'incarnation privilégiée de l'écriture mercantonienne du personnage. C'est pourquoi l'auteur nous dit qu'elle diffère des femmes de ses autres romans, et ultimement lui voue sa préférence[2]. Si Myriam, Maria G. ou Marina B. reflétaient la prédilection du romancier pour les grands thèmes éternels, Lorraine, par sa nature insaisissable, incarne l'altérité dans tout son mystère, restitué par le style de l'écrivain.

> Si tu ouvrais ce livre si tu retrouvais ton nom dans ces pages, tu ne t'étonnerais pas! Tu n'en voudrais pas au poète. Une pomme de Cézanne ne souffre pas d'être peinte, ni une femme d'être exaltée dans un roman ou un poème. Tandis qu'elle souffre, parfois jusqu'au martyre, d'être aimée à la façon dont aiment les hommes. Livrée à l'héroïque égoïsme de leur amour qui ne cesse de meurtrir et de torturer son objet[3].

---

[1] Jacques Mercanton, *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, Lausanne, Ed. de l'Aire, 1986, p.199.

[2] *Ibid.*, p. 121.

[3] *Ibid.*, p. 122.

Le regard du romancier est, à la différence de celui des amants du monde, infiniment respectueux de son objet. A travers le personnage de Lorraine, je tenterai d'"entrer" dans ce regard du romancier sur son personnage.

Dans une première partie, je donnerai une vue d'ensemble de *La Joie d'amour*, qui n'est peut-être pas inutile pour un roman encore peu étudié et méconnu. La partie centrale de mon étude sera consacrée au personnage de Lorraine, envisagé d'un point de vue à la fois poétique et narratologique. Enfin, la troisième partie, nourrie de cette analyse, dégagera la signification de Lorraine dans le roman et, plus généralement, dans l'œuvre de Mercanton.

1. *Présentation générale du roman*

La Joie d'amour se compose de trois parties visiblement distinctes, subdivisées en chapitres. La partie centrale se distingue des autres par son lieu comme par ses personnages, alors que les parties 1 et 3 se répondent.

La première partie, qui occupe à elle seule la moitié du livre environ, se compose de neuf chapitres alternant entre la maison des de Lacroix et celle des la Salle, à l'exception du chapitre 5, le chapitre central, qui évoque les vacances d'Hubert et Lorraine à Saint-Jean-de-Luz; de part et d'autre de cette ligne médiane, Lorraine quitte son mari à deux reprises (chapitres 1 et 2; chapitres 6 et 7) et la dernière partie aboutit à leur adieu définitif.

Parallèlement aux problèmes conjugaux d'Hubert et Lorraine, une intrigue secondaire se développe: les relations difficiles de Geneviève, la sœur d'Hubert, avec son beau-fils, Michel, qui a une aventure clandestine au village.

La sorte de jeu de cache-cache auquel se livre Lorraine, le va-et-vient entre deux familles bourgeoises, la multiplication des péripéties, font plus penser à un vaudeville qu'à une tragédie. Mme de Lacroix en fait la remarque: "Vous me faites jouer une vraie scène de

comédie. On se croirait au Grand-Guignol"[4]. Par la voix de Mme de Lacroix, c'est l'auteur lui-même qui prend distance à l'égard de l'anecdote et laisse entendre que l'essentiel est ailleurs.

La deuxième partie, qui se déroule en Espagne, frappe au contraire par sa simplicité au niveau de l'intrigue. Il n'est question que de la liaison de Hubert et de Bedia Morales. Alors que Bedia est prise d'une folle passion pour Hubert, celui-ci ne peut oublier Lorraine. Au paroxysme de la souffrance, Bedia intime à Hubert l'ordre de la tuer; celui-ci refusant, elle tire sur lui et le blesse (situation analogue à celle du récit *Celui qui doit venir* paru quelques années après *La Joie d'amour*). En outre nous apprenons dans cette deuxième partie la mort de Séverin, le frère de Lorraine, dans un accident de moto. L'obsession de la mort sur fond d'une passion violente s'accorde avec le "décor", l'Espagne des corridas et des Christs sanglants, et sublime ce que les situations pourraient avoir d'outrées. Si le climat de la première partie était la comédie bourgeoise et l'idylle des vacances à Saint-Jean-de-Luz, nous sommes ici au cœur du "sentiment tragique de la vie", pour reprendre le titre du livre d'Unamuno que lit Bedia.

La troisième partie récapitule en quelque sorte le climat des deux premières. Jusqu'au chapitre 3, nous retrouvons les discussions de salon, dans lesquelles nous apprenons que Lorraine sort avec Michel Laranjac. Le chapitre 4 relate l'accident de voiture d'Hubert et de Bertrand, précédé d'un voyage à Lourdes. Au dernier chapitre, enfin, Michel Laranjac, trouvant Hubert et Lorraine ensemble, tire sur Lorraine et la blesse, avant de mettre fin à ses jours.

A la lecture de ce résumé, on chercherait en vain l'intrigue principale. Serait-ce la rivalité d'Hubert et de Michel pour la possession de Lorraine? Mais Michel est un personnage secondaire qui n'apparaît qu'à quatre reprises et dont les motivations profondes ne nous sont pas communiquées. Par ailleurs, Lorraine est loin d'être une héroïne qui oscille entre deux hommes et dont le romancier

---

[4] Jacques Mercanton, *La Joie d'amour*, Lausanne, Ed. de l'Aire, 1982, p. 51.

analyserait l'indécision. Comment expliquer enfin l'importance donnée à l'aventure extraconjugale d'Hubert avec Bedia?

Le dénouement du roman, tout comme ses péripéties, est de l'ordre de l'anecdote. L'œuvre se lit moins en termes d'intrigue qu'à la façon d'un poème, sur l'axe paradigmatique des rappels et des échos. Ce qui nous frappe, sur ce plan, c'est la fréquence des morts violentes. L'accident d'Hubert et de Bertrand rappelle celui de Séverin. Michel tirant sur Lorraine fait écho à Bedia tirant sur Hubert. La mort de Séverin annonce le suicide de Michel.

D'autre part, le thème de l'amour impossible structure les relations entre les personnages: amour impossible d'Hubert pour Lorraine, de Bedia pour Hubert, de Michel pour Lorraine, de Mme Laranjac pour Michel et même de Mme de la Salle pour son mari décédé, qu'elle se reproche de n'avoir pas assez aimé de son vivant. Parmi ces personnages, notons que Lorraine est la seule à être aimée sans être éprise de quelqu'un de son côté.

Les personnages eux-mêmes se font écho. Un des grands thèmes du roman est celui de la ressemblance. Bertrand et Séverin ressemblent à Lorraine; Hubert lui-même, à son retour d'Espagne, éprouvé par son aventure avec Bedia, présente une mystérieuse ressemblance avec sa femme. Michel a le même cou nu que Séverin[5], symbole d'une commune vulnérabilité et d'une participation au même destin tragique. Ces ressemblances, qui ont une valeur ontologique, puisqu'elles concernent le destin des personnages, rattachent Lorraine, Michel, Séverin à la même catégorie d'êtres jeunes, proches de l'enfance, vulnérables, fragiles, voués à la mort.

Il faut d'autant plus privilégier une telle lecture paradigmatique par rapport au plan de l'intrigue, que celle-ci est sans cesse brisée par des ellipses temporelles, occasionnant de nombreuses analepses. Pour m'en tenir à la première partie, dès le chapitre 2, une première analepse nous relate les événements précédant le premier départ de Lorraine; au chapitre 5, une ellipse temporelle nous fait découvrir,

---

[5] *Ibid.*, p. 147.

contre toute attente, Lorraine et Hubert passant des vacances à Saint-Jean-de-Luz; une nouvelle ellipse au chapitre 6 nous met, avec Hubert, devant le fait accompli: Lorraine est à nouveau partie. La narration est bloquée dans un éternel après-coup. En estompant ainsi le cours de l'intrigue, l'auteur donne la prééminence à la pensée des personnages sur leur action, qui en devient tout intérieure. Nous n'avons que rarement accès à l'immédiateté des événements, qui ne nous parviennent qu'à travers leur retentissement dans la conscience d'un personnage. Le début du chapitre 2 de la deuxième partie peut nous donner une idée de cet usage de l'analepse: le chapitre commence par une évocation de Séverin, restitué par les souvenirs d'Hubert, "la lettre de Geneviève sur les genoux"[6]; la relecture de la lettre engendre une seconde analepse, renvoyant à un passé moins lointain et relatant la mort de Séverin. La double analepse rend parfaitement le sentiment d'impuissance devant l'irréparable qu'éprouve Hubert, analogue à celui qu'il ressentait, au début du livre, après le départ de Lorraine. Dans la suite du chapitre, les trois couches temporelles (moment présent, temps de la mort de Séverin, temps où Séverin était encore en vie) vont se superposer avec d'autres, débouchant sur une vaste méditation où le présent de vérité générale se mêle à l'imparfait.

Ainsi la technique de focalisation interne a une importance fondamentale dans ce livre. Le narrateur adopte parfois les points de vue de Mme de Lacroix, de Geneviève ou de l'abbé Demange. Mais généralement, c'est à travers Hubert que nous appréhendons le monde du roman. C'est donc avec une esquisse de ce personnage que je finirai cette présentation générale de l'œuvre.

1.1. *Le personnage de Hubert*

Hubert est un industriel cultivé, catholique, passionnément amoureux de sa femme, Lorraine. Si sa vie peut s'épanouir dans

---

[6] *Ibid.*, p. 176.

autant de domaines — les affaires, les actions sociales, la quête mystique, la vie amoureuse —, c'est qu'elle est dominée par un intense désir de totalité. Ne disait-il pas, dans son enfance, à l'abbé Demange, aumônier des scouts: "mon père, je veux tout"[7]? Le narrateur brosse le portrait d'une sorte d'homme universel, frère de Don Rodrigue dans *Le Soulier de Satin* de Claudel, promis à un destin analogue: c'est seulement en traversant le rien (*nada*) qu'Hubert atteindra le tout (*todo*), pour reprendre la terminologie sanjuaniste récurrente dans le roman. Et, comme pour Rodrigue, c'est au contact d'une femme, Lorraine, qu'il pourra réaliser ce dépouillement, en tant qu'elle représente l'altérité, l'inatteignable par excellence.

Le narrateur insiste sur le caractère très culturel du catholicisme d'Hubert, qui est imprégné des références littéraires et musicales qui sont celles de Mercanton lui-même. Ses pensées, dont le roman est en grande partie tissé, sont entremêlées de réminiscences de Jean de la Croix, Lassus, Palestrina et Victoria.

De nature essentiellement passionnée, Hubert n'en est pas moins très introspectif. Est-ce un hasard s'il aime Proust et si les pages consacrées aux vacances à Cabourg (chap. 4) rappellent celles du séjour à Balbec dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*? La référence à Proust est d'ailleurs explicite:

> — C'est un endroit où allait justement cet écrivain qu'Hubert aime tant et dont il m'a rebattu les oreilles.
> — Proust, dit Mme de Lacroix [...][8].

Comme le héros de *La Recherche*, Hubert est jaloux — il soupçonne que sa femme sort avec un autre homme —, même si sa jalousie est loin d'atteindre les excès pathologiques de Marcel. En outre, dès la première page du roman, on trouve cette phrase au ton très proustien:

---

[7] *Ibid.*, p. 149.

[8] *Ibid.*, p. 50.

> Il souffrait des souvenirs qu'elle y gardait: l'horrible mémoire de ceux qu'on aime et dont on est exclu, ces aventures charmantes qu'elle évoquait avec ses sœurs et son frère Hugues[9].

Ce sentiment d'être exclu de l'intimité de la personne qu'on aime, n'est-ce pas ce dont souffrent Swann à l'égard d'Odette et Marcel à l'égard d'Albertine? Un tel sentiment débouche, pour Hubert comme pour Marcel, sur une possessivité extrême; c'est le thème de la séquestration qui affleure maintes fois dans le roman: "Il séquestrait Lorraine parce qu'il l'aimait et parce que la passion exige comme un droit absolu une présence continuelle et exclusive"[10].

La sensibilité, l'affectivité de Hubert sont toujours en éveil. Le *cogito* d'Hubert pourrait être "Je souffre donc je suis":

> Les hommes de désir sont aussi des hommes de désespoir: ils éprouvent dans un incident tous les maux dont la vie est fertile; ils sollicitent le chagrin comme ils ont sollicité l'allégresse, avec toute l'ardeur de leur esprit troublé...[11].

Le verbe "sollicitent" suggère que la passion et la souffrance ne sont pas subies de l'extérieur mais appelées de l'intérieur. Hubert est tout entier la passion qui l'anime. En outre, sa souffrance et sa passion sont indissociables de son action. Ainsi, la méditation initiale du roman débouche sur: "Il fallait agir, agir vite!"[12].

Hubert n'est donc comparable au Marcel de Proust que dans une certaine mesure. Pour l'essentiel, il est un "homme de désirs", semblable aux héros claudéliens. La dimension psychologique de la possessivité n'est compréhensible chez lui que dans la ligne d'une vocation mystique tendue, aimantée vers l'Autre, qu'incarne pour lui

---

[9] *Ibid.*, p. 13.
[10] *Ibid.*, p. 41.
[11] *Ibid.*, p. 16.
[12] *Ibid.*, p. 14.

Lorraine. Si Hubert veut posséder Lorraine, c'est pour la préserver de la mort qui la guette.

> Pour un cœur comme le sien, tout ce qui concerne l'être aimé fait souffrir: rien de ce qui s'attache à lui, heureux ou triste, craintif ou confiant, le plus quotidien, le plus rare, qui ne réveille d'abord la douleur. Surtout l'expression de la joie! Il se sait impuissant à sauver cette joie![13]

En effet, cette joie est vouée à la mort.

L'itinéraire intérieur d'Hubert le conduit, par des dépouillements successifs, à accepter la mortalité de Lorraine ainsi que sa propre finitude. A la fin du livre, il se réalise par la paternité:

> Ce seul être que Dieu permet qu'on préfère à soi-même, c'était pour lui peut-être une chance de réconciliation avec soi [...] La paternité, comme n'importe quel amour, est un état de sacrifice, mais d'un sacrifice accordé avec la nature, non point inspiré par l'angoisse ou l'attrait de la mort[14].

2. *Le personnage de Lorraine*

Le personnage d'Hubert se caractérise donc par sa très grande *présence* à l'action du livre, d'une part, à notre imagination de lecteurs, d'autre part, pour qui il évoque bien des modèles réels ou fictifs, personnages de Proust, Mauriac ou Claudel. C'est en outre un personnage éminemment *conscient*: de lui-même, des autres et du monde. A cette conscience, nous avons un accès direct par la focalisation interne.

Lorraine est au contraire une figure de *l'absence* et de la *non-conscience*. Sa seule fonction dans l'œuvre est d'être l'objet de l'amour d'Hubert et de Michel; son seul acte d'importance est d'ordre négatif:

---

[13] *Ibid.*, p. 20.

[14] *Ibid.*, p. 290.

elle quitte Hubert. Dans l'ensemble du roman, elle est relativement peu présente comme personne physique. D'autre part, elle est une figure de la "non-conscience", dans la mesure où son point de vue n'est jamais adopté par le narrateur; elle n'est jamais envisagée de l'intérieur, nous n'avons pas plus accès à sa conscience que les autres personnages. Elle est vue purement de l'extérieur, comme les animaux dont elle se sent très proche. Ses paroles elles-mêmes sont, comme nous le verrons, trop rares, elliptiques et floues pour nous éclairer sur ses motivations.

Toutefois, Lorraine est omniprésente dans l'œuvre, d'une présence qui n'est ni physique ni psychologique, mais métaphorique et symbolique. Nous allons tout de suite le constater, en étudiant, d'une façon assez détaillée, l'incipit du roman[15].

2.1. *L'incipit du roman*

En quelques lignes, le narrateur décrit la maison de Lorraine, décor idyllique et maternel ("long berceau de leur amour"), préfigurant un peu Waldfried dans *L'Eté des Sept-Dormants*. Le "jet lisse et sonore" de la fontaine opère, par la conjonction des adjectifs "lisse" et "sonore", le passage du domaine visuel au domaine auditif; le visible, lui, s'estompe, puisqu'il est question de la "nuit"; la solidité de la ferme fait place au "bruissement des feuillages" et le présent de l'idylle aux "souvenirs nocturnes". La phrase "De cette maison, Hubert avait surtout des souvenirs nocturnes..." nous fait entrer dans la subjectivité du personnage; l'imparfait de pure description fait place, au second alinéa, à un imparfait commandé par le point de vue d'Hubert, auquel se mêle le plus-que-parfait ("il ne l'avait jamais aimée", "Hubert n'avait jamais eu"), suggérant un passé, une histoire antérieure au roman et faisant l'objet des souvenirs.

Or, du point de vue d'Hubert, la maison n'est pas qu'un "berceau" ou un cadre idyllique; elle est "le secret refuge de cette femme

---

[15] *Ibid.*, pp. 13-14.

inquiète". La maison n'est pas seulement le lieu de l'intimité à deux qu'Hubert voudrait établir; elle est aussi l'image du monde intérieur où Lorraine refuse de laisser entrer son mari. La répétition de "souvenirs" à quelques lignes d'intervalle, désignant une fois ceux de Hubert, puis ceux de Lorraine, met en évidence la coexistence de ces deux mémoires, ces deux consciences distinctes et incommunicables. "Il souffrait des souvenirs qu'elle y gardait: l'horrible mémoire de ceux qu'on aime et dont on est exclu [...]".

La première caractéristique physique qui nous soit donnée de Lorraine, son rire, ne relève pas du domaine visuel mais du domaine auditif, déjà introduit par l'écoulement de l'eau de la fontaine. Le rire concrétise ici une plénitude repliée sur elle-même; par contre, les larmes symbolisent, ailleurs dans le livre comme dans toute l'œuvre de Mercanton, la brisure, l'ouverture, la communication à l'autre: or Lorraine "ne pleurait jamais".

> Lorraine s'enfouissait dans son rire comme dans l'ombre de sa forêt natale; sous le fourré, dans l'éclair d'une paupière blessée, elle épiait l'ennemi de son mystérieux plaisir: son amant, son mari.

Cette phrase fait la transition de l'auditif, le rire, au visuel, l'isotopie de la forêt. Cette forêt est ancrée dans la réalité, étant la "forêt natale" de Lorraine, mais elle sert surtout de cadre à une métaphore du rapport entre Lorraine et son mari. Lorraine se cache dans les fourrés comme une bête aux abois pour fuir Hubert, le chasseur[16]: l'image reviendra maintes fois, comme un *leitmotiv*

---

[16] Saint Hubert est, dans la tradition catholique, le saint patron des chasseurs. Il se serait converti après avoir vu un cerf doté d'une croix d'or entre deux bois (récit souvent représenté picturalement, notamment par Bruegel le Vieux et par Dürer). Cette histoire aurait-elle servi d'arrière-fond mythique au roman? Cela irait dans le sens de la vocation mystique d'Hubert. Lorraine renverrait alors d'une certaine manière au Christ, ce qui, comme le montrera la suite de mon étude, est en partie - mais seulement en partie - vrai. Certes, Lorraine n'est pas représentée comme un cerf, mais comme une biche. N'oublions pas toutefois que, dans la Bible, la biche est, autant que le cerf, un symbole de l'âme assoiffée de Dieu.

lancinant, tout au long du roman. Dans la même phrase, nous trouvons une autre image obsessionnelle qui traverse l'œuvre: celle de la "paupière blessée". Même si, ici encore, la blessure à la paupière est ancrée dans la réalité (une vague blessure qu'une bonne lui aurait faite), elle a une valeur essentiellement métaphorique. L'insistance sur la paupière permet au narrateur de nous représenter une Lorraine les yeux mi-ouverts, regardant l'autre ("épiait"), mi-fermés sur on ne sait quel songe intérieur. La blessure, quant à elle, évoque la vulnérabilité foncière de Lorraine.

De cet univers visuel et métaphorique de la forêt, nous revenons au domaine auditif du rire: "Il prêta l'oreille: depuis hier, personne ne riait plus dans le grand appartement de l'avenue de Breteuil." Sortant de sa rêverie pour affronter le présent et la réalité extérieure, Hubert ne trouve que le silence et l'absence. Il retourne alors à ses souvenirs dans lesquels il espère puiser la force d'agir: "Elle n'avait jamais résisté! Il n'avait jamais résisté non plus à la tendresse de son regard."

Dans ce même mouvement de retour au passé et à l'idylle amoureuse, Hubert se remémore "la vieille, mélancolique, sévère chanson de leur amour, cette chanson que Lorraine aimait tant". Parmi les paroles de la chanson, nous retrouvons le thème du berceau ("beau lit blanc") qui a la même ambiguïté que la maison de Lorraine: symbole du sommeil de l'amour, mais aussi du sommeil où Lorraine se retranche, "où elle semblait trouver la joie d'une autre vie".

De cette analyse de l'ouverture du roman, il ressort que le personnage de Lorraine est esquissé par un enchaînement de réminiscences: la fontaine qui coule réveille les souvenirs d'Hubert, d'ordre d'abord auditif, le rire, puis visuel et métaphorique, l'image de la forêt; comme pour pallier la voix absente de Lorraine, Hubert se remémore la chanson de leur amour, qui suscite à son tour une série d'images et de souvenirs.

Lorraine étant absente, seule la mémoire peut la retrouver, la reconstituer. L'auditif déclenche le souvenir, qui aboutit à la création

de métaphores (visuelles) se substituant à l'être absent: images de la forêt, de la paupière blessée, du berceau...

Ces métaphores introduites dès l'incipit courent à travers le roman et servent de *leitmotive* structurant l'ouvrage. Ainsi peut-on dire que Lorraine envahit l'œuvre de sa présence, non tant physique que symbolique. Le personnage de Lorraine renvoie en effet à un complexe de signifiés. Je vais chercher à décomposer ce complexe en une série de thèmes fondamentaux qui ne prennent évidemment leur sens qu'en relation les uns aux autres.

2. 2. *Nature et marginalité*

Alors qu'Hubert est, nous l'avons vu, un personnage éminemment "culturel", Lorraine est liée à la nature. Elle est loin d'être aussi cultivée que son mari (ses lectures se limitent à des romans d'aventure). On apprend qu'elle ne sait pas orthographier[17]. Elle est étrangère à toute religion: "Lorraine était aussi indifférente à la religion de son mari qu'à celle de ses parents. Elle n'aimait que les bois, les rivières, le soleil"[18]. Elle aime les promenades dans la forêt ainsi que les bêtes, dont elle se sent très proche. Oisive, paresseuse, indolente, elle est rétive à toute discipline, en quoi elle est, là encore, tout le contraire de son mari. Elle incarne une morale, ou plutôt une "a-morale" de l'hédonisme et du plaisir.

Lorraine est souvent décrite par des termes empruntés à l'isotopie de la nature, plus spécialement de la forêt: "ce torse frêle aux seins si frais, si vifs, si fleuris, cette taille murmurante"[19]. Par une sorte d'hypallage, le corps de Lorraine ne fait plus qu'un avec le paysage métaphorique qui l'entoure et que quelques adjectifs suffisent à évoquer.

---

[17] *Ibid.*, p. 91.

[18] *Ibid.*, p. 30.

[19] *Ibid.*, p. 318.

Lorraine apparaît comme une déesse de la nature, étrangère à toute catégorie culturelle, mais aussi, semble-t-il, à toute différence sexuelle précise. Son père "avait espéré un garçon"[20]: ce vœu fut-il déterminant pour son destin? Toujours est-il que les descriptions de Lorraine soulignent son aspect asexué: "Elle se tenait, dressée à demi, les bras en arrière, étirant son corps flexible où la maternité n'avait laissé aucun signe, allongeant ses jambes en fuseau, haussant son ventre léger d'adolescent"[21]. Quoiqu'elle soit la mère de Bertrand, elle ne nous est jamais présentée comme maternelle. Lorsqu'elle joue avec son fils, elle écarte ses gestes d'affection trop pressants. La maternité, où la féminité traditionnellement s'accomplit, ne laisse ses marques ni sur le corps ni dans l'âme de Lorraine, comme si elle en était restée à un stade prépubère. Ne fut-elle pas pour sa cousine Blanche "une petite fille de légende ou de rêve, à qui on ne pourrait inventer aucun avenir dans notre monde de tous les jours"[22]?

Cet état d'enfance ou d'adolescence perpétuelle la rapproche de jeunes gens tels que Séverin, Michel et Bertrand lui-même (mais chez Bertrand, qui ressemble aussi à son père, on devine celui qu'il deviendra), de ces êtres qui, en ce qui concerne Séverin et Michel, ne survivent pas à la jeunesse. Comme eux, elle représente un élément marginal dans la société, par son refus de toute discipline et de toute loi: "Sa sympathie allait toujours à ceux qui enfreignent les lois: elle aimait les braconniers, les bohémiens, et les aventuriers des livres qu'elle lisait"[23].

2. 3 *Inaccessibilité et ressemblances*

De même qu'elle n'a "aucun avenir dans notre monde", Lorraine n'a, pour ainsi dire, aucun passé; elle semble avoir toujours été la

---

[20] *Ibid.*, p. 83.

[21] *Ibid.*, p. 67.

[22] *Ibid.*, p. 252.

[23] *Ibid.*, p. 70.

même, "si désolée quand on la grondait, si attentive à la musique, si mystérieuse aussi, c'est vrai, fugitive, soucieuse de plaire et de faire plaisir aux autres, sans qu'on sache jamais comment, à elle, lui faire plaisir"[24]. Elle est "cette âme sans larmes, sans communication humaine, sans aveu, que, dans l'étreinte même, il n'avait jamais pu saisir, qu'elle refusait à l'amour comme à la mort, comme à Dieu"[25].

Son départ du foyer conjugal n'a aucun motif précis:

> Elle n'en pouvait plus; ce grand appartement la fatiguait; ce ciel de Paris éteignait en elle l'envie de vivre. "Tu ne m'aimes plus, Lorraine?" Elle n'avait pas dit oui ou non; elle ne le savait plus; elle voulait vivre; elle étouffait sous son grand ciel d'amour! "Tu veux partir?" Elle avait fait un signe comme si c'était possible. Mais, ce qu'elle désirait, c'était justement changer d'univers, de ciel, de possible, d'impossible, échapper aux soucis du ménage et aux impitoyables lois de la passion. "Lorraine, écoute-moi!" Elle feignait d'écouter, les yeux fixes; elle s'efforçait d'entendre quelque chose[26].

Si j'ai cité ce long passage, c'est pour montrer comment le narrateur suggère la nature évasive de Lorraine, par une juxtaposition d'affirmations tantôt concordantes tantôt contradictoires, dont le vague est renforcé par le style indirect libre, contrastant avec le style direct des questions brèves et précises d'Hubert. On ne retire de ses propos qu'un désir de liberté, une volonté d'échapper à un mari qui la séquestre, lui manifeste trop d'amour: " sa présence me subjugue, m'oppresse. On ne peut pas vivre, on ne peut pas respirer quand on est aimée comme ça, tous les jours!"[27]. Ce désir de liberté va dans le sens de l'amour de la nature, que j'évoquais tout à l'heure. Mais on ne peut dire que son départ du foyer conjugal ait un motif bien

---

[24] *Ibid.*, p. 252.

[25] *Ibid.*, p. 178.

[26] *Ibid.*, pp. 16-17.

[27] *Ibid.*, p. 88.

précis. Le langage de Lorraine est celui de l'ellipse, du mot vague, du sous-entendu; ses répliques se finissent le plus souvent par des points de suspension.

L'inaccessibilité de Lorraine est suggérée par son apparition à retardement dans l'action du livre. Hubert, en entrant dans la maison des de Lacroix, s'attend à la trouver. "Il prêta l'oreille: depuis hier, personne ne riait plus dans le grand appartement de l'avenue de Bréteuil"[28]. Il ne trouve que Séverin, qui sort chercher sa sœur. Quatre pages plus loin: "Personne ne venait. Il prêta l'oreille: aucun bruit dans cette maison, souvent si bruyante, aucun pas dans le vestibule"[29]. Enfin: "Il se retourna. Ce n'était pas Lorraine! Mme de Lacroix s'avançait [...]." Lorraine n'apparaît finalement qu'au chapitre 4, et encore est-ce hors de la présence d'Hubert. Les époux ne seront réunis qu'au chapitre 5.

Lorsque Lorraine apparaît effectivement dans l'action du livre, elle est accompagnée de sa belle-sœur Mony.

> Mony apparut, en tenue de voyage, imperméable et béret marron, petite, déjà tassée pour son âge, un visage frais de fille des champs, avec des yeux bleu clair au regard fixe et glacial. Lorraine la suivait, plus grande, à la fois gracieuse et maladroite, avec, sous les cheveux blond cendré qu'elle portait assez courts, ces traits doux et émus qui attendrissaient sa mère, les lèvres un peu épaisses, le regard chaud, fuyant, la paupière droite un peu tombante[30].

Lorraine est décrite par opposition à Mony: "grande" s'oppose à "petite", "chaud" à "glacial", "fuyant" à "fixe". A côté du visage stéréotypé de Mony, celui de Lorraine est individualisé par ces irrégularités que sont "les lèvres un peu épaisses" et "la paupière droite un peu tombante". Mais surtout, la description de Lorraine a une charge subjective qui est absente de celle de Mony. Lorraine est

---

[28] *Ibid.*, pp. 13-14.

[29] *Ibid.*, p. 18.

[30] *Ibid.*, p. 49.

telle que Mme de Lacroix la voit. La précision "qui attendrissaient sa mère" n'est pas purement générale; elle nous place dans la déictique temporelle d'un style indirect libre. L'adjectif "ému" ne serait-il pas une forme d'hypallage, transférant l'émotion de Mme de Lacroix elle-même à son objet? Enfin, les adverbes d'atténuation ("assez","un peu") apportent une note subjective contrastant avec la pure objectivité de la description de Mony.

De manière générale, Lorraine n'apparaît qu'à travers le regard d'un sujet qui n'est jamais indifférent à son égard. Elle est d'autant plus insaisissable, pour nous lecteurs, que nous avons accès à elle à travers les œillères interprétatives des autres personnages du roman. Le regard de Mme de Lacroix n'est pas celui d'Hubert, son gendre, qu'elle n'aime pas: "[...] son mari [...] l'avait enfermée dans son ménage comme dans un couvent, victime peut-être [...] d'un atavisme religieux [...]. C'était une crise, chez elle, sans doute, rien de plus pour l'instant [...]"[31].

L'utilisation très subtile des adjectifs épithètes, centrale pour le style de Jacques Mercanton, contribue dans certains passages à rendre l'impression d'une Lorraine inaccessible: "l'œil riant, plein d'émoi sous la paupière blessée, avec cette incroyable, sauvage, fragile douceur baignant les traits, glissant au fond des yeux, frémissante et inaltérable"[32]. La pléthore même d'adjectifs entourant l'image de Lorraine contribue, par une technique qui s'apparente à celle des impressionnistes en peinture, à la "désubstantiver", la dissoudre en un halo d'impressions qui se laissent difficilement synthétiser. En effet, le passage est bâti sur des couples d'adjectifs plus ou moins opposés:"riant" / "plein d'émoi"; "sauvage" / "fragile"; "baignant" / "glissant"; "frémissante" / "inaltérable". Ces couples d'adjectifs suggèrent une Lorraine double, à la fois joyeuse et triste, autonome et vulnérable, stable et fuyante, présente et absente. Toutefois, le choix des adjectifs est suffisamment subtil pour qu'ils ne fassent pas

---

[31] *Ibid.*, p. 52.

[32] *Ibid.*, p. 117.

système, mais constituent un jeu de couleurs complémentaires se fondant dans un ensemble. D'autre part, l'adjectif "incroyable" rompt la symétrie du passage, d'autant plus qu'il a un poids particulier, étant porteur de la rime intérieure ("incroyable" — "inaltérable").

Mme de Lacroix et Hubert n'ont qu'une manière d'atténuer l'inaccessibilité de Lorraine: c'est de la comparer avec d'autres personnes. Lors de son entrée avec Mony, Mme de Lacroix "considérait ces deux jeunes femmes si dissemblables. Tandis que la ressemblance était si frappante entre Lorraine et son frère aîné: les mêmes cheveux blonds en duvet, le même cou allongé [...]. Mais la tendresse mouvante des traits de Lorraine se durcissait dans le visage de son frère"[33]. Lorsque Hubert rencontre Séverin, il songe immédiatement à le comparer avec Lorraine: "Ressemblait-il à Lorraine? [...] La même voix que Lorraine malgré les restes de mue [...]. Chez elle, c'était la musique de son corps rempli d'émoi et d'allégresse"[34]. Plus loin, quand il verra Mme de Lacroix venir vers lui, pensant voir Lorraine, son premier réflexe sera de comparer la mère et la fille. Toutefois, comme les deux exemples cités le montrent, la ressemblance n'est jamais parfaite: "sous tant de ressemblances superficielles, elle ne ressemblait à personne"[35].

En Espagne, Hubert cherche des ressemblances: Bedia Morales lui rappelle la mère de Lorraine[36], et le garçon de Bedia, son propre fils[37]. Mais personne ne ressemble à Lorraine elle-même. Cette

---

[33] *Ibid.*, p. 49.

[34] *Ibid.*, p. 15.

[35] *Ibid.*, p. 52.

[36] *Ibid.*, p. 165.

[37] *Ibid.*, p. 166: "Il avait le teint de sa mère, cette ombre dans les yeux, cette bouche inquiète, sans ressemblance avec personne. Hubert se sentait un peu gêné à son contact, comme s'il lui rappelait son propre fils." Hubert n'éprouve-t-il pas cette gêne parce qu'il est conscient de l'ambiguïté des ressemblances, qui travestissent l'être réel tout en le révélant?

incapacité à remplacer Lorraine par une ressemblance parfaite sera le ressort profond de la tragique aventure d'Hubert avec Bedia.

C'est toutefois en cherchant des ressemblances qu'Hubert pallie un tant soit peu l'absence de sa femme. On pourrait même dire que les métaphores et les comparaisons liées à Lorraine et dont le roman est tissé, dérivent de cette manie des ressemblances propre à Hubert et, à travers lui, au narrateur.

Parallèlement au jeu des glissements métaphoriques, Hubert se livre à celui des glissements de type métonymique. Dès le début du roman, la maison renvoie à Lorraine. Les photos, les objets de la maison rappellent celle qui y habite ainsi que tout son monde de souvenirs[38]. Ses perles, son diamant, son étui d'écaille constituent le "monde mystérieux, animé, chimérique"[39] dans lequel elle vit, ce monde clos et qui se suffit à lui-même. Le mystère de Lorraine imprègne les objets qui l'entourent, les soustrait à leur condition d'objet, les doue d'une vie semblable à celle de leur maîtresse.

2. 4. *La musique et l'eau*

Lorsque j'analysais l'ouverture du roman, j'ai eu l'occasion de signaler l'importance du domaine auditif dans l'évocation du personnage de Lorraine. Elle est en effet liée à la musique, par toute sa personne, son corps comme sa voix. "Chez elle, c'était la musique de son corps rempli d'émoi et d'allégresse"[40]. "Déjà il [Hubert] n'entendait plus que l'accent caché de cette voix un peu traînante, où chaque mot devenait l'écho d'un songe"[41]. En outre, Lorraine est comme hantée par une musique intérieure qu'elle ne cesse d'écouter: "elle n'entendait plus que cette rumeur au fond d'elle-même, ce bruit d'eau, de forêt, ce bruissement d'amour inhumain et secret dont, au

---

[38] *Ibid.*, p. 16.
[39] *Ibid.*, p. 17.
[40] *Ibid.*, p. 15.
[41] *Ibid.*, p. 29.

cours de tant d'années de vie commune, Hubert n'avait cessé, mieux qu'elle-même, de percevoir les échos"[42]. Hubert est donc lui aussi un personnage "à l'écoute". Ce n'est pas un hasard si "il prêta l'oreille" apparaît dès le début du roman (p. 13) pour être répété un peu plus loin (p. 18).

Comme le montre le passage que je viens de citer, le thème de la musique est lié à celui de la nature. L'eau, la forêt sont les deux grandes isotopies naturelles qui se développent autour du personnage. La forêt, nous l'avons vu, est le refuge de la biche traquée qu'est Lorraine. L'eau est plus directement associée au domaine auditif, et cela, dès l'ouverture du roman, où il est question du jet de la fontaine. Mais, ce qui rattache définitivement l'eau à la musique, c'est la chanson d'amour que l'auteur cite par fragments aux points névralgiques de l'œuvre. Au chapitre 1:

> La belle si tu voulais,
> La belle si tu voulais,
> Nous dormirions ensemble...

Puis:

> Et là nous dormirions
> Jusqu'à la fin du monde...[43]

Nous sommes encore dans le monde de l'idylle amoureuse. Au chapitre 9, celui de l'adieu, la citation est naturellement plus mélancolique, plus lourde de menaces:

> Dans le mitan du lit,
> Dans le mitan du lit,
> La rivière est profonde...[44]

---

[42] *Ibid.*, p. 17.
[43] *Ibid.*, p. 14.
[44] *Ibid.*, p. 136.

L'isotopie de l'eau apparaît ici dans la chanson. Notons que le narrateur reprend le glissement sémantique qu'opère la chanson elle-même, du lit de la rivière à celui des amoureux, pour l'intégrer à son propre texte: le "berceau", le "lit blanc" idylliques de l'ouverture préfigurent la rivière profonde où l'on se noie. Et quand les paroles initiales reviennent pour clore la première partie, leur caractère a changé du tout au tout: la chanson d'amour est devenu un "chant tout rempli du désir de la mort"[45]. Au dernier chapitre, les paroles déjà connues sont citées à nouveau, ainsi que, pour la première fois, la "pièce manquante", des paroles qui ont toujours été omises:

> Tous les chevaux du roi
> Viennent y boire ensemble...[46]

De part et d'autre du "mitan", une réconciliation semble encore possible, alors qu'elle paraissait bien compromise à la fin de la première partie: "dans le fleuve d'oubli qui les divisait l'un de l'autre, les chevaux d'aucun roi de fête et de bonheur ne viendraient jamais boire"[47].

Les paroles de la chanson sont non seulement citées; elles s'intègrent totalement au réseau d'images tissé par le texte. Elles servent donc un double but: en tant que citées, elles attirent l'attention sur les moments forts du roman, jouant ainsi un rôle structurant; en tant qu'intégrées au flux du texte, elles en assurent la continuité sur le plan thématique et isotopique. Par-delà ces deux fonctions, ces paroles ont peut-être aussi un rôle métatextuel: autrement dit, elles nous renseignent sur le projet stylistique de l'auteur. N'oublions pas en effet qu'il s'agit de paroles d'une *chanson*, et qu'elles renvoient à un "dehors" non verbal, qui est une musique. En s'appropriant les paroles, l'auteur suggère qu'il veut créer un monde, sur le plan

---

[45] *Ibid.*, p. 157.
[46] *Ibid.*, p. 327.
[47] *Ibid.*, p. 157.

verbal, qui soit parallèle mais analogue à celui de la musique. En outre, en les pliant aux exigences de son propre texte, en leur faisant générer des réseaux métaphoriques, il montre bien que c'est moins telle musique qui l'intéresse, que les procédés propres à la musique. L'auteur entend, pour citer l'expression de Mallarmé, "reprendre à la musique son bien". Or le propre de la musique est d'associer, par ses possibilités polyphoniques, au développement diachronique, selon la mélodie, un développement synchronique, selon l'harmonie. L'art romanesque de Mercanton rivalise avec ce procédé en accordant, sur le plan de la parole, autant d'importance à l'axe paradigmatique des rapports métaphoriques qu'à l'axe syntactique de l'intrigue et des relations de contiguïté constituant le monde du roman.

Nous trouvons maintes fois dans les romans de Mercanton cette affirmation que la musique, loin d'être le reflet de nos sentiments, constitue un monde en soi, inaccessible et mystérieux. Cela peut nous aider à comprendre en quel sens Lorraine est liée à la musique. Comme la musique, Lorraine paraît étrangère à tout sentiment. Elle se retire dans son monde fantasque et égocentrique, où chaque objet renvoie à elle (métonymiquement), où la nature et les autres êtres la reflètent (métaphoriquement). Or, en tant qu'associée à la musique, Lorraine est aussi une incarnation du style mercantonien, réseau de rappels et d'échos internes analogues aux procédés musicaux. La voix de Lorraine, "cette voix un peu traînante, où chaque mot devient l'écho d'un songe" évoque l'écriture mercantonienne qui est "l'organisation, la patiente construction, parfois l'observation d'un rêve"[48].

Enfin, Lorraine symbolise la musique et la poésie par la magie de son nom. Mercanton écrira dans "L'adieu à Lorraine": "ton nom, ton nom inépuisable comme une bouche à mes lèvres. Ah! J'aurais pu, malgré toi, le faire chanter au titre de ce livre, avec son rêve et sa douleur!"[49]. "Lorraine" est un prénom évocateur qui, par sa musicalité, suscite des images.

---

[48] *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, p. 118.

[49] *Ibid.*, p. 122.

2. 5. *Le sommeil et la mort*

Lorraine aime dormir. "Ce profond sommeil où, chaque nuit, elle semblait s'envelopper pour l'éternité"[50] est un oubli de la réalité. "C'est comme ça qu'on voudrait vivre toujours, disait-elle, sans plus se souvenir de rien!"[51]. Par le sommeil, Lorraine répond "à ce mystérieux appel d'autre chose"[52], d'un monde invisible et onirique, qui annonce "l'autre royaume" de *L'Eté des Sept-Dormants.*

Le sommeil préfigure la mort. Et c'est avec le thème de la mort que nous entrons au cœur du mystère de Lorraine. Lorraine est *celle qui peut mourir*, celle que menace sans cesse la mort: tel est le sens des images de la biche traquée, de la paupière blessée, de la sympathie de Lorraine pour les bêtes blessées. Plus vulnérable que les autres êtres, Lorraine doit se défendre contre les hommes trop violents qui voudraient l'étouffer par leur passion excessive. Nous ne pouvons comprendre qu'à la fin du roman pourquoi Lorraine fuit son mari: Michel, emporté par la jalousie, tire sur elle, et elle échappe de justesse à la mort. N'est-ce pas dans le sombre pressentiment d'une issue fatale qu'elle fuit l'amour?

Car la mort est liée à l'amour. En arrachant un seul être à l'anonymat d'un monde indifférent, l'amour révèle sa mortalité, à l'instar des perles et de l'étui d'écaille de Lorraine qui, soustraits à la sphère des objets, brillent d'une vie éphémère puis s'éteignent, comme s'ils étaient touchés par la mort[53]. "Il existe pour toi", dit l'abbé Demange à Hubert, "un être de chair, de sang, de fièvre, qui souffre, qui peut souffrir, une ardente blessure dans ce monde que tu méprises. Il existe une femme qui peut mourir!"[54].

---

[50] *La Joie d'amour*, p. 32.

[51] *Ibid.*, p. 64.

[52] *Ibid.*, p. 31.

[53] En langage heideggérien, nous dirions que l'amour nous retire du domaine ontique, celui des "étants", pour nous placer dans le domaine ontologique, celui de l'être-en-tant qu'être, où le *Dasein* fait face à sa mort comme à sa possibilité la plus propre.

[54] *Ibid.*, p. 151.

Le drame de l'amour est indissociable de son dénouement, la mort. Si Hubert séquestre Lorraine, c'est dans la crainte de ce dénouement; si le rire et la joie de Lorraine le font souffrir, c'est que la mort les guette. "Hubert n'avait jamais cessé, dans sa passion, de supplier Dieu de prendre une part de la joie, excessive jusqu'à la douleur, que lui donnait la présence de sa femme. Mais peut-être priait-il aussi dans le pressentiment d'une menace"[55].

> Mais il est vrai que, quand on aime, la pire souffrance de l'être aimé fait toujours moins souffrir qu'une seule exclamation de joie! Il portait un cœur transpercé de quelques cris d'allégresse de cette jeune femme qui, elle aussi, comme toutes les créatures, devait mourir![56]

Cependant, Lorraine ne meurt pas dans le roman. Sa mort est ajournée à un mystérieux "jusque-là", qui fait peut-être référence au "jusqu'à la fin du monde" de la chanson:

> — Toi, Hubert, jusque-là, ne souffre pas trop... A quoi bon?
> — Jusqu'où? demanda-t-il. Ah! n'aie pas peur, Lorraine! Bertrand m'attend en bas. Nous allons rentrer ensemble à Paris. Et lui n'a pas besoin de souffrance et d'amour. Il n'a envie que d'être heureux![57]

La fin de *La Joie d'amour* est ouverte sur un avenir, semble-t-il heureux, même s'il y flotte quelques ombres. La tragédie est évitée de justesse.

Si Lorraine ne meurt pas, Séverin périt dans un accident de moto et Michel se suicide. Séverin apparaît comme un substitut sacrificiel de Lorraine:

---

[55] *Ibid.*, p. 39.

[56] *Ibid.*, p. 298.

[57] *Ibid.*, p. 327.

> [...] ce sang tout à coup répandu pour en épargner un autre, Lorraine muette lui offrant cette mort de Séverin comme une satisfaction: "Tu es si violent, Hubert, si exigeant... Rien ne te contente..." Parce que le meurtre est contenu dans l'amour, et qu'elle, en fuyant, voulait vivre. Il fallait une victime innocente, celui que personne ne défend, ce jeune homme intact, ce Christ nu [...][58].

Séverin attire sur lui toute la violence dégagée par l'amour conflictuel de Lorraine et d'Hubert. Ce qui est d'ordre symbolique dans le cas de Séverin prend un sens plus concret, plus psychologique dans celui de Michel: il meurt à cause d'Hubert et de Lorraine, victime de leur amour. Les morts de Séverin et de Michel sont des substituts de la mort de Lorraine, d'autant plus qu'étant l'une et l'autre, implicitement ou explicitement, des suicides, elles n'ont pas le caractère arbitraire des morts ordinaires: "[...] surtout chez un être jeune, un accident est toujours une espèce de suicide. Il n'y a point de hasard de la mort! Elle vient à qui l'appelle ou la mérite"[59].

2. 6. *Strette*

Voici un passage, que je cite *in extenso*, dans lequel tous les thèmes que j'ai développés l'un après l'autre, se retrouvent rassemblés comme en une gerbe que l'on noue, ou la strette d'une fugue. Mais il s'agit d'une très belle scène marine qui rappelle davantage le troisième des *Nocturnes* de Debussy que la forme affectionnée par Bach:

> Et, regardant les vagues bondir, puis glisser calmement les unes sur les autres, comme la mort sans cesse recouvre la mort, Hubert se demandait si sa jeune femme n'allait pas s'engloutir pour

---

[58] *Ibid.*, p. 179.

[59] *Ibid.*, pp. 178-179.

> toujours au fond des eaux, comme une sirène lasse de charmer les oreilles des hommes.
>
> — J'ai cru que tu préférais les forêts de Senlis, disait-il, les appels de la chasse...
>
> — C'est la même chose! répondait-elle.
>
> Ruisselante et légère, elle feignait de s'endormir dans le sable, la tête sur le bras replié, pour ne pas répondre aux questions, ne pas être obligée de réfléchir aux mystérieux rapports de la mer et de la forêt, bercée par les échos de cors de chasse et de conques marines dont son cœur paraissait rempli[60].

Il n'est pas besoin de commentaires, je pense. Tous les thèmes que j'ai évoqués sont présents: l'eau, la mort, la forêt, la musique (le chant des sirènes, les cors de chasse et les conques marines), le sommeil. La mort prend ici la forme de la noyade, ce qui préfigure bien sûr *L'Eté*[61].

3. *Le mystère de Lorraine*

Le mystère de Lorraine fascine Hubert. "Si elle n'avait eu que la ruse de son sexe, de son origine à la fois aristocratique et campagnarde... Mais il y avait en elle ce mystère qui le torturait! Qu'avait-il aimé d'autre dans cette jeune femme [...]?"[62]. Ce qui attire Hubert en Lorraine n'est pas de l'ordre de l'explication psycho-biologique ("ruse de son sexe") ou sociologique ("origine..."), mais c'est quelque chose de transcendant à ces ordres. Hubert refuse d'expliquer, même en profondeur, les motivations de Lorraine "comme s'il craignait obscurément d'apprendre à sa femme, sur ses propres motifs, plus qu'elle n'en pressentait elle-même, comme si, aimant un être

---

[60] *Ibid.*, pp. 63-64.

[61] D'autres détails de l'œuvre suggèrent le thème de la noyade. Par exemple, Lorraine lit un roman d'aventures intitulé *Péril en mer*.

[62] *Ibid.*, p. 20.

mystérieux, la seule chance de bonheur consistait à se soumettre avec elle au mystère [...]"[63].

Ce respect infini envers l'être aimé, inséparable de l'amour, n'est autre que celui, dit J. Mercanton dans "L'adieu à Lorraine", du romancier à l'égard de ses personnages:

> l'auteur garde vis-à-vis de ses personnages une distance qu'on lui reproche parfois: il veut pour eux la liberté que lui-même a conquise, et qui fait la chance de leur vie: il redoute que, trop aimés, ils ne lui retombent dans le cœur!

La distance romanesque, qui est au cœur de l'esthétique mercantonienne, est une attitude d'ordre existentielle, puisque l'auteur l'attribue à l'un de ses personnages. C'est ainsi que, paradoxalement, une telle position esthétique nous en dit autant sur l'auteur qu'une attitude d'identification aux personnages. Un romancier prônant une distance radicale n'écrirait pas un texte tel que "L'adieu à Lorraine", nous faisant entrer dans le vécu de l'écriture.

Si Hubert est fasciné par le mystère de Lorraine, c'est parce qu'il sent cette même part d'ombre en lui-même:

> qu'as-tu possédé dans le corps et dans l'âme de cette jeune femme indifférente, sinon ce mystère de ton propre destin [...]?[64]

> L'homme n'aime-t-il l'énigme de la femme que pour échapper à sa propre énigme? N'aimait-il pas Lorraine, Bedia, n'importe qui, à cause de ce même mystère de fuite et de présence qu'il dissimulait dans son âme?[65]

---

[63] *Ibid.*, p. 61.

[64] *Ibid.*, p. 135.

[65] *Ibid.*, p. 219.

Quel est ce mystère, en définitive? C'est là une question qui déborde largement le cadre de mon étude, dans la mesure où elle est au cœur même de l'œuvre de Mercanton. Je tenterai, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, d'en donner un début de réponse.

La référence à Unamuno dans *La Joie d'amour* comme celle à Pascal dans *Le Soleil ni la Mort* montre bien la nature de l'anthropologie mercantonienne. L'expression "mystère de fuite et de présence" suggère une dualité au cœur de l'Homme. Pour Unamuno, l'Homme, tel que le révèle le christianisme, est l'enjeu d'une lutte tragique de la vie et de la mort, analogue à ce qu'est pour Pascal le tiraillement de la grandeur et de la misère. Le mystère est que les termes de cette dualité coexistent au sein de la même nature humaine:

> Le mystère de la nature humaine, ce ne sont pas les contradictions dont elle est faite [...], c'est que ces contradictions déchirantes, au lieu de la tirailler ou de la livrer à son propre chaos, forment un équilibre, composent sans cesse un organisme plus parfait. Comme si la nature ne fût rien d'autre que le pouvoir, dont le mystère éclate dans la passion, d'engendrer à travers des contradictions insupportables, au terme d'une perpétuelle agonie, une nouvelle nature, sans cesse plus sanglante, plus exténuée, plus victorieuse d'elle-même![66]

Ce mystère, commun à toute l'humanité, s'incarne, plus que dans aucun autre personnage du roman, dans celui de Lorraine qui, nous l'avons vu, *n'est présence (physique) que pour être absence (comme être émotionnellement, psychologiquement concret), et n'est absence (physique) que pour être présence (symbolique)*. Ainsi importait-il au romancier d'éviter que Lorraine lui retombât dans le cœur, pour

---

[66] *Ibid.*, p. 109. Notons le caractère quelque peu "biologique" ou darwinien de cette digression, qui peut surprendre sous la plume de Mercanton. Peut-être y a-t-il ici une influence bergsonienne. Mais surtout cette digression s'intègre à la thématique de la chasse et du monde animal, qui est omniprésente dans cette œuvre. La présente étude aura fait trop peu de place au thème de la violence, inextricablement liée à l'amour, et que symbolise la lutte des espèces.

reprendre son expression[67], en lui imputant des motivations psychologiques qui seraient les siennes, et que le lecteur pourrait identifier. Par les moyens stylistiques et narratologiques que nous avons étudiés, le romancier entoure Lorraine d'un halo d'impressions poétiques qui ne se résorbent jamais sur la vue d'une "vraie" Lorraine démystifiée. L'auteur la dépossède d'une conscience: nous n'avons accès à ses pensées que par ses paroles, toujours évasives. Par contre, sa présence physique se double d'une présence symbolique ou métaphorique qui suggère peut-être une troisième dimension de l'être, au-delà de l'esprit et du corps, et les unissant.

Lorraine est mystérieuse parce que mortelle. Mais sa mortalité n'a d'importance que pour qui s'y attache d'un amour aussi intense que celui d'Hubert. L'ascèse de celui-ci, sa recherche d'un amour plus dépossédé, plus dépouillé, n'a de sens qu'à partir de cette passion très humaine; c'est ce que lui dit l'abbé Demange: "Que vaut un prétendu amour sauvé d'avance, un amour pur, détaché, au-dessus des chagrins? Que vaut un amour qui n'a pas connu la passion? Le Christ reconnaît les siens parmi les crucifiés"[68].

La dernière phrase de cette citation nous fait passer de l'anthropologie à la christologie, de l'Homme au Christ. L'abbé Demange n'a d'autre fonction que d'éclairer Hubert sur le sens chrétien de ce qu'il vit. En aimant un être vivant et mortel, étant lui-même vivant et mortel, Hubert participe de la double nature du Christ et du mystère

---

[67] Expression qui reprend sûrement la phrase citée dans le roman, et dont je n'ai pas retrouvé l'auteur: "*L'amour m'est tombé dans le coeur comme un oiseau aux ailes mortes...*" (p. 220). L'image de l'oiseau aux ailes mortes, que l'on retrouvera sous une autre forme dans le "Finale" de *L'Eté*, symbolise un élan interrompu, celui-là même de l'amour quand il se heurte à la finitude de l'être aimé. L'expression "m'est tombé dans le cœur" suggère que cet élan brisé revient vers l'être qui aime, pour le tourmenter, lui qui n'a pu assurer l'immortalité à ce qu'il aimait. Or le romancier veut que son personnage vive d'une vie autonome et impérissable. Il évitera donc d'en faire une projection de son propre désir angoissé.

[68] *Ibid.*,p. 151.

qui lui est lié, celui de Son agonie: "ce mystère de la foi pour qui toute chair est précieuse parce qu'elle est intérieure à l'esprit et le sang toujours pur dès qu'il coule, parce qu'il devient l'irrigation de l'âme"[69]. Face à ces figures christiques que sont Séverin à sa mort, Bertrand et le jeune officier lors de l'accident, et Lorraine elle-même lorsqu'elle est blessée, Hubert a une fonction de "pietà" (il *porte* Bertrand puis Lorraine), ou de Vierge du Stabat[70]: ce n'est pas un hasard s'il se rend justement à Lourdes, où l'infirmité humaine rencontre la compassion mariale, "tant la sainte et maternelle tendresse de Dieu veille éternellement au pied de la Croix et de tous les signaux d'agonie!"[71].

En outre, en aimant sans retour, sans espoir de réciprocité, Hubert accède à un amour parfaitement libre et dépouillé de tout égoïsme, à l'instar de sa sœur, qui aime Michel sans espoir:

> elle pouvait l'aimer librement puisqu'elle l'aimait sans retour [...]. Aimer dans la souffrance, le sacrifice, la certitude de n'être point aimée, aimer à ce degré de dénuement et d'abandon, aller si loin dans sa vocation de victime de l'amour, était-ce offenser Dieu? N'était-ce pas, en quelque sorte, dans l'amertume d'une chair immolée, n'aimer que lui?[72]

---

[69] *Ibid.*, p. 292.

[70] Hubert est en cela très proche du personnage principal de Thomas l'Incrédule, au sujet duquel la référence à la pietà est expressément faite: "Tout à l'heure, avec son fils sur ses genoux comme une Pietà..." (*Thomas l'Incrédule*, Lausanne, Ed. de l'Aire, 1981, p. 97); d'autre part, il annonce la figure du Nicolas de *L'Eté* dans son rapport quasi-johannique à Maria Laach. Cette fonction "christophore" de certains personnages mercantoniens est paternelle autant que maternelle. Ainsi trouvons-nous dans *La Joie d'amour* une allusion apparemment gratuite à Saint Christophe: "Un homme portait une enfant au-dessus des vagues comme un saint Christophe". Saint Christophe est, plus encore que Saint Nicolas, une figure éminente de la paternité.

[71] *Ibid.*, p. 293.

[72] *Ibid.*, p. 262.

Une telle conception mystique de l'amour n'est pas purement chrétienne; elle s'inspire d'une tradition, historiquement liée mais indépendante du christianisme, que nous révèle le titre du roman. En effet, si "la joie d'amour" peut faire penser à la notion chrétienne de "joie surnaturelle" — et c'est dans ce sens que l'utilise l'abbé Demange — elle fait plus encore référence à la poésie des troubadours, pour qui aimer sans retour, voire aimer un être presque imaginaire, permet de se libérer des liens de la chair et d'accéder à la plus haute joie:

> J'ai une amie, mais je ne sais qui elle est, car jamais de par ma foi je ne la vis [...] et je l'aime fort [...]. Nulle joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain[73].

La référence à cette tradition courtoise éclaire les passages du roman (pp. 61 et 110) où il est question du "dieu de l'amour". Lorraine est ce dieu, la vraie joie d'amour, "cette joie suprême d'une âme ignorante de la joie qu'elle est pour autrui"[74]: elle est le fascinant mystère d'une plénitude souveraine, objet mais jamais sujet, de l'amour d'autrui. Elle seule possède la "science de l'amour, de cette manière d'aimer qu'ignorent les hommes, libre, dépouillée, délivrante pour les âmes"[75].

Dans le roman, cette tradition courtoise n'est, à vrai dire, pas séparable du mysticisme chrétien. En effet, Mercanton veille à établir dans chacune de ses œuvres majeures un certain climat culturel et spirituel: de même que, dans *L'Eté des Sept-Dormants*, la toile de fond sera le baroque danubien, dans *La Joie d'amour*, c'est l'Espagne. N'oublions pas que la phraséologie courtoise nourrit le langage des grands mystiques espagnols, Ramon Lulle, Sainte Thérèse puis Saint Jean de la Croix, sans omettre l'influence décisive de l'Islam,

---

[73] Cité *in* Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972, p. 131.

[74] *La Joie d'amour*, p. 291.

[75] *L'Ami secret et l'enfant mystérieux* , p. 121.

et plus particulièrement du soufisme. Lorsque Bedia cite Saint Jean de la Croix (p. 199), c'est pour donner à ses vers une application à l'amour profane, comme pour montrer qu'"il n'y a pas deux amours" (phrase de Lacordaire maintes fois citée plus ou moins exactement dans le roman). L'amour sacré et l'amour profane ont en commun un même destin, celui d'un dépouillement progressif, douloureux, et jamais mené à terme, des âmes: "Même dévoré, un prêtre souffre toujours, comme un amant, d'appartenir trop à soi-même"[76]. Dans cette perspective mystique, Lorraine préfigure ce que sera Bruno dans *L'Eté*: "l'enfant mystérieux" de Ruysbroek, qui va mourir "dans la simplicité qui ne se connaît pas"[77].

Toutefois, Lorraine est aussi décrite sous un jour plus inquiétant. "Partout dans l'univers règne Lorraine, son abandon, son mystère d'injustice, les cœurs sanglants dans son sillage, comme de hautes vagues paralysées"[78]. Elle se distingue de Bruno en ce qu'elle ne meurt pas. Ce sont des personnages secondaires (les "cœurs sanglants dans son sillage") qui meurent à sa place, comme des sacrifices humains offerts à une divinité. Ainsi, la fin du roman nous laisse-t-elle une impression étrange: si Hubert et Lorraine retrouvent une sérénité, c'est sur le cadavre de Michel. *La Joie d'amour* n'échappe pas à la logique sacrificielle par laquelle la violence contenue dans la passion s'abat sur une victime innocente avant de s'apaiser.

Pour finir, nous pouvons nous interroger sur les dernières lignes de l'œuvre:

---

[76] *La Joie d'amour*, p. 273.

[77] Cela peut étonner, quand on sait que Lorraine est un personnage "sans dieu". Mais Bruno l'est aussi, quoique d'une autre manière. Je proposerai, pour expliquer le paradoxe, l'hypothèse suivante: certains mystiques opposent à la conscience réfléchie de Dieu, qui s'approprie son objet, un pur abandon — celui de "l'enfant mystérieux" — qui a tout sacrifié, y compris l'idée même de Dieu. Ainsi, le couple Hubert/Lorraine annoncerait le couple Klaus/Bruno, le premier terme étant celui qui cherche Dieu consciemment et dans la douleur (ce serait "l'ami secret"), et le second terme ("l'enfant mystérieux") celui qui, ayant tout abandonné, n'a plus qu'à mourir. Mais de Lorraine et de Bruno, nous le verrons, Bruno est le seul à mourir effectivement.

[78] *Ibid.*, p. 207.

> Le couchant s'éteignait. Le visage de Lorraine se dérobait dans l'ombre. Il fit un signe de la main auquel elle ne répondit plus que par un éclair du regard. Qui lui murmurait à l'oreille: — D'ailleurs, souffrir, même à l'excès, ne détruit pas la joie![79]

Le climat crépusculaire de cette scène, la disparition du visage de Lorraine, préfigurent en un sens la mort de l'héroïne, et nous rappellent la fin de *L'Eté* :

> Au fond, dans la pénombre, une fine silhouette dont je distinguais mal le visage, le regard opaque, les lèvres désirantes, mais dont je percevais la parole:
> "Mes destins sont aveugles. Ils ne chassent pas pour moi."[80]

Il y a peu de différence entre la femme qui va mourir et qui perdure pour annoncer la pérennité de la joie (c'est-à-dire sa propre survivance), et celle qui est morte mais qui survit mystérieusement dans le personnage de Diterl: Lorraine est donc aussi une manière d'esquisse de Maria Laach (en fait, elle représente une sorte d'hybride de Maria et de Bruno): comme Maria, elle a le pressentiment de "l'autre royaume"; comme elle, mais sans le savoir, elle manipule le destin des jeunes gens qui l'entourent, les précipitant à la mort. Malgré son aspect androgyne, elle demeure une femme, c'est-à-dire, selon la vision du monde mercantonienne, un être qui perdure, étrangère au destin des hommes, vulnérables et confrontés au mystère de la mort. Comme Maria Laach, elle n'est pas maternelle; mais elle ne substitue pas, à l'instar de celle-ci, à cette maternité selon la chair, une maternité selon l'esprit. C'est qu'il lui manque la dimension mariale qui l'impliquerait dans les vies d'Hubert, de Séverin, de Michel ou de Bertrand; il lui manque la sagesse du destin.

---

[79] *Ibid.*, p. 327.

[80] *L'Eté des Sept-Dormants*, Lausanne, Ed. de l'Aire, 1988, p. 590.

Conclusion

Fascinante par son mystère et sa perfection close sur elle-même, Lorraine incarne, en marge des autres êtres, qui pensent, aiment et souffrent, la nostalgie d'une sorte de paradis perdu.

> Lorraine, douce Lorraine, fuyante et folle, puis-je vraiment t'adresser cet adieu? Tu te moques de la poésie et du rêve, comme tu t'es moquée de l'amour. Tu es douloureusement de celles qu'on aime parce qu'elles n'ont pas le don de poésie, le goût du rêve, et ni l'illusion de l'amour. Elles sont la poésie, le rêve — et peut-être l'amour?[81]

Est-ce étonnant si le romancier renonce à la faire mourir et la laisse, quitte à devoir lui dire adieu, dans son monde mystérieux de beauté antérieure à la conscience? Dans *L'Eté des Sept-Dormants*, il traitera de manière plus profonde la tragédie de l'innocence soumise aux lois d'un monde qui lui est étranger, vouée à la finitude et à la mort, en communion avec celle du Christ. *La Joie d'amour* demeure en-deçà du mystère christique, que pourtant il vise: c'est que, dans l'optique de l'amour courtois et du catharisme qui le sous-tend, la mort de l'être aimé est impensable, son immersion dans les aléas de la chair, sacrilège.

Le style même de *La Joie d'amour* est symptomatique de ce décalage par rapport à l'idée d'incarnation. Les isotopies qui se déploient autour du personnage de Lorraine (la forêt, la rivière...) ne s'intègrent pas au monde de la diégèse, comme cela sera le cas dans *L'Eté*, mais constituent un univers métaphorique parallèle. D'autre part, l'usage de la focalisation interne fait croire à une conscience des personnages, dont Lorraine serait mystérieusement dénuée. *L'Eté des Sept-Dormants*, mais déjà *De peur que vienne l'oubli*, généraliseront les procédés qui, dans *La Joie d'amour*, paraissaient ne s'appliquer qu'à Lorraine. Par l'introduction d'un narrateur homodiégétique

---

[81] *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, p. 118.

singulièrement effacé, *L'Eté* ne fait plus appel qu'à des discours indirects libres[82] qui laissent subsister toute une part de mystère chez les personnages, en mettant leur conscience entre parenthèses. Ainsi, Lorraine annonce ce que sera l'écriture du personnage dans l'œuvre ultérieure de Mercanton. Elle représente un idéal esthétique qui ne s'est pas encore pleinement incarné dans la représentation du destin de l'Homme.

Brooks La Chance
Université de Lausanne

---

[82] Il est essentiel, pour la compréhension de mon argument, de faire la distinction, essentielle dans l'étude des romans de Mercanton, entre la focalisation interne, dans laquelle le narrateur s'approprie les *pensées* des personnages et adopte leur point de vue, et le discours indirect libre, dans lequel il ne fait que rapporter leurs *paroles*, tout en omettant le verbe introducteur du discours rapporté. Le discours indirect libre ouvre une distance critique, voire ironique, entre les paroles et celui qui les rapporte, que présente rarement chez Mercanton la focalisation interne, plus "identificatrice".