

Jacques Mercanton et la destinée de l'âme

Autor(en): **Renaud, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **23 (1950-1951)**

Heft 2

PDF erstellt am: **25.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ETUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Etudes de Lettres, No 79

JACQUES MERCANTON ET LA DESTINEE DE L'AME

Lorsque, caressant d'une main sa barbiche pointue et dardant un œil aigu sur son interlocuteur, le professeur Ponchielli méditait sur le destin du monde, il se demandait parfois s'il n'y avait pas lieu de distinguer deux sortes de tragique: «Celui, disait-il, qui, tragique de conflit, tient à la dialectique nécessaire, sinon de la pensée, du moins de la vie, celui des Grecs comme de Shakespeare ou de Racine, qui prend son élan, qui soutient son action et déverse sa catastrophe dans les dieux; et cet autre tragique, toujours à demi dénoué, ou bien jamais noué, impossible puissance qui n'est jamais capable de passer à l'acte, et qui, suspendu comme le monde, est en quelque sorte un tragique de nature, ou celui d'une essence à jamais dévorée par la mort.» Et le professeur de se demander si ce n'était pas là le tragique du monde moderne, «tragique d'une nature ensorcelée qui se refuse à la fois à la vie et à la mort.»

On ne saurait trouver une plus heureuse définition du tragique particulier de l'univers de Jacques Mercanton, ni l'évoquer plus parfaitement. Une telle phrase appelle le souvenir de Thomas, qui, comme toutes les figures de la haute poésie, hante durablement la mémoire. Et les lecteurs de *Thomas l'incrédule* se souviennent de cet univers au charme profond, à la singulière puissance d'envoûtement et dont le secret réside peut-être dans la présence constante, oppressante du tragique; tragique sensible partout, non seulement dans le dessein de l'action et la «dialectique nécessaire», mais dans un regard, dans un geste, dans une pensée, dans les événements du monde, dans la figure d'un paysage ou l'inflexion d'une voix. Et l'on se souvient de ce monde singulier, suspendu et magique, menacé, monde tout transfiguré, tout spirituel, et que dominent les grandes forces qui sont les thèmes de ces récits: l'amour, la mort, le mal et la souffrance.

« C'est de psychologie et de musique, écrit Thomas Mann, que se construisent les mythes. » On pourrait dire aussi que c'est de psychologie et de musique que se construisent — terme bien impropre — les livres de Jacques Mercanton ; elles y sont intimement liées par le choix et la nature des thèmes, par la composition du récit. L'amour, la mort, la maladie et la souffrance, ces « grandes ombres », mais surtout l'amour et la mort, sont les thèmes qui nourrissent toute l'œuvre du romancier, les grands piliers sur lesquels elle s'édifie, et qui lui confèrent sa dimension spirituelle. L'étude de l'amour et de la mort, des mystérieux rapports qu'ils entretiennent, la recherche de certaines lois de la nature spirituelle, servent de base psychologique qui trouve son développement dans la composition musicale du récit.

L'amour, la mort ! Si la passion peut servir de thème tout au long d'une œuvre déjà si riche et si multiple, c'est que, d'un récit à l'autre, les héros se reconnaissent à ce signe : qu'ils sont des passionnés à qui une passion exigeante et dévorante suffit pour remplir une vie et déterminer un destin. Qu'ils soient Salomon, le jeune héros de *La Persécution*, pour qui rien n'existe que la persécution dont est victime sa race ; ou Maria, qui succombe à la tentation de la mort à Rome ; ou Thomas ou le Dr Balmont, dont la vocation est celle de l'amour, tous ont rompu avec le monde pour enfermer leur destin dans une passion unique, exclusive, absolue, dont ils préfèrent la funeste sagesse à celle de la vie. « Thomas, caro, dit Maria, la femme adorée dont vit le souvenir de Thomas, la seule sagesse d'un amant, c'est d'aimer. » Sagesse redoutable, magie si grande de l'amour, qu'elle fait penser à celle de cette gloire dont Pascal dit que « sa douceur est si grande, qu'à quelque objet qu'on l'attache, même à la mort, on l'aime ». Sentiment si puissant, que Balmont lui avait confié « toute l'exigence morale, toute la réalité spirituelle, peut-être toute la consolation d'une vie attachée à l'ambition et la réussite ». « Beaux yeux, murmure-t-il à sa femme, il n'y a que toi que j'aime. Et tu m'es toute vie, toute guerre, toute mort. Nous ne sommes que l'amour... »

Mais en même temps apparaît, dans un rigoureux contrepoint, le thème de la mort, lié au premier d'une manière si essentielle, que le thème de l'amour ne peut paraître sans entraîner comme une ombre celui de la mort. Car l'amour, qui toujours doute de lui-même et réclame davantage, impuissant, en vertu du secret qui fait le propos du *Soleil ni la Mort*, à rendre les héros heureux, croit apercevoir dans la mort, comme Tristan et Yseult, le royaume enchanté où les amants se confondront

enfin l'un avec l'autre, l'accomplissement mystique de la passion. Dans une telle vision, il n'est pas exagéré de parler d'absolu à propos de l'amour, puisque c'est bien l'absolu que les amants veulent y trouver, avec toute la force qu'ils mettent à aimer ; puisque la mort « ne lui fait pas perdre son serment éternel », qui engage les âmes à tel point que, par le même mystère qui fait que les damnés conservent l'orgueil dans l'Inferno, il doit se prolonger dans la mort. Et l'on voit aussi sur quel plan va se jouer la tragédie de l'amour et quelle sera sa dimension spirituelle.

L'on est déjà dans la tragédie, lorsque Thomas tente en vain de repousser un amour dont il ne sait s'il le désire ou le redoute davantage ; car cet amour, fatal comme celui de Tristan, n'apportera que larmes et tourments. C'est alors qu'apparaît l'idée que l'amour, trop égoïste, jaloux de ses luttes, n'est jamais assez pur pour nourrir l'âme et procurer aux amants la paix que désirent leurs cœurs passionnés ; que toujours il laisse le même creux à l'âme que rien ne peut combler. C'est alors que le drame se noue : nous avons déjà remarqué combien les héros sont sensibles à la menace de la mort, qui les arrache à l'être aimé ; mais surtout à cette menace intérieure de l'amour, qui toujours doute de lui-même et réclame davantage ; qui ne laisse à l'âme aucun repos, aucune tranquillité, qui la prive du monde et de l'amour du monde, de tout ce qui la détourne et parfois la délivre de son angoisse, et tempère son trouble. Cet amour, par son inquiétude fondamentale, ses luttes, ses tourments, la blessure qu'il ouvre, ressemble terriblement à la guerre, toujours présente à l'horizon, parfois au cœur des récits ; et l'âme, toute vouée à l'amour, se consumant dans ce feu qui ne la détruit ni ne la satisfait, glisse, d'illusion en illusion, vers la mort. Ainsi l'amour suscite le thème de la souffrance, essentiel, et celui de la maladie, qui ne fait qu'un avec celui de la guerre. C'est la dernière guerre, qui éclate au début de *Thomas*, dont le fils rejoint l'armée italienne ; ce sont les troubles et les conspirations de Prague ; et c'est surtout la défaite de la France, où le sort du monde vient se confondre avec celui des amants ; car notre monde semble atteint du même mal que les héros, comme eux il semble ne pouvoir vivre hors du sang et des larmes, et comme aux amants la paix qu'il désire est refusée. D'un roman à l'autre, cette comparaison entre l'amour et la guerre prend plus d'importance, et dans *Le Soleil ni la Mort*, le monde est assimilé à un grand corps malade ; comparaison menée avec un art infini, puisque Balmont est à la fois médecin et amant.

Le Soleil ni la Mort sera tout occupé de ce secret qui empêche deux

êtres qui s'aiment de se rendre heureux, secret à cause duquel les poètes que lisait Marina prétendent qu'il n'y a d'autre accomplissement pour l'amour que la mort. Deux êtres qui s'aiment, il faut y insister ; car leur malheur ne provient pas d'un manque, mais, au contraire, d'un excès d'amour. C'est là tout le drame de Balmont, ce jeune médecin français, qui a cru pouvoir enfermer son destin dans une grande passion pour sa femme, Marina. Après quelques années, il souffre jusqu'au martyre de l'impuissance de l'amour à les rendre heureux, Marina et lui. Son esprit inquiet est habité par les souvenirs de Prague où il a connu Marina, et dont la sourde magie étend sur leur amour une sorte de malédiction. Il se souvient de son ami, le poète Grigory, qui, préférant quant à lui la mort, avait prédit la destinée étrange de leur amour : « Vous vous aimerez encore, et jamais davantage, jamais avec une certitude aussi désespérée, aussi fatale, avec une terrible force de la conscience que ta rêverie de bonheur ne soupçonne pas. Mais justement, il arrive que parfois, dans un sursaut, on veuille vivre, en dépit de l'amour. » Mais comment vivre, en dépit de l'amour, puisque justement les amants ne peuvent s'en dégager, puisque, en même temps, ils en aiment l'amère sagesse plus que tout au monde ? Puisqu'ils en adorent les luttes et les blessures ? Puisque, malgré eux, il est devenu une fatalité ?

Serrant de plus près la notion de tragique dans un essai sur Joyce, voici ce qu'en écrit Jacques Mercanton : « Le tragique ne réside pas, en effet, dans le sentiment d'une lutte de l'homme contre un absolu : les dieux, la vie ou le destin. On ne comprendrait pas le caractère statique de la contemplation esthétique, ni la consolation de l'art. Non ! la contemplation de l'œuvre d'art nous unit secrètement avec l'ennemi, les dieux, le destin, et nous souffrons avec Oedipe en vertu même de notre alliance, mystérieuse comme la sienne, avec les forces qui le poursuivent. » Non ! ce n'est pas dans la lutte de l'homme contre un absolu que réside le tragique ! Il est dans cette « alliance avec l'ennemi », qui paralyse le drame et retient l'action, dans cette confrontation tragique avec soi-même, dans cette impossibilité de choisir entre l'une et l'autre puissance, entre le soleil et la mort, dans cette équivoque fondamentale de l'homme et de sa vie ; il ne réside plus dans la lutte de deux forces inconciliables, mais dans leurs rapports équivoques, dans l'ambiguïté du sentiment, dans la mise en doute d'un bonheur, et, faudrait-il dire, de la vie. Il est dans ce mystère tout intérieur, tout humain, qui est le tragique même de la condition humaine.

Il est à peine nécessaire de dire combien un tel effort d'analyse réclame de l'artiste un don psychologique extrême, pour recréer les mouvements de la passion et de l'âme; mais aussi moral, au sens large du terme; car, pour qui fait de la passion une réalité aussi totale et exigeante, si absolue qu'elle engage l'âme et son sort éternel, il est nécessaire d'introduire une dimension nouvelle, qu'on pourrait appeler dimension spirituelle, qui est à la mesure de la destinée de l'âme. Dimension qui sauve ces romans du « roman psychologique ». C'est, jaillie des profondeurs de l'âme, *Oriens ex alto*, la voix de sa détresse, de son angoisse, ce creux à l'âme sensible dans la phrase et le timbre de la voix, et que l'amour ne comble pas. A une telle intensité du sentiment, on pénètre dans le domaine de la destinée de l'âme, qui s'exprime en termes de salut ou de damnation. Un salut! Car c'est bien ce que réclame Thomas, et qu'il sait qu'il ne trouvera pas dans l'amour, ni dans l'art, ni ailleurs, mais seulement en Dieu. « Ce qui est triste pour toi, lui dit le Père Mendoza, c'est que tu te livres à la passion, ou au mirage de la passion, qui possède l'âme et qui ne peut ni la détruire ni la sauver. La passion se consume, et l'âme reste. Avec cela, tu ne sais accorder aucun sens durable à l'amour, aucune foi. Car tu es de la race de ceux qui ne peuvent croire qu'en Dieu. » L'amour d'un passionné est une mystique incompatible avec l'amour de Dieu, et qui bannit tout autre sentiment. Les héros ne peuvent que se convertir, changer de mystique; quand le cœur est aussi engagé, il ne peut aimer à la fois Dieu et les hommes! car ni l'auteur ni eux, trop lucides, ne s'abandonnent à cette illusion qui veut que le cœur se divise quand il aime autant. Les amants savent trop bien, comme le dit magnifiquement Lacordaire, qu'il n'y a pas deux amours!

Mais nous savons que, si les héros connaissent leur malheur et entrevoient leur destin, ils aiment trop l'amour pour désirer véritablement le salut, pour appeler l'événement qui transformerait leur vie. Toute chose tend dans le monde à conserver son équilibre, même précaire, et redoute l'accident. *Thomas l'incrédule* se terminera sur cette même équivoque sans qu'ait pu mûrir l'événement qui délivrerait le cœur de son fardeau empoisonné. Nous retrouvons ainsi le *tragique de nature*, « tragique toujours à demi dénoué, ou bien jamais noué, impossible puissance qui n'est jamais capable de passer à l'acte ». Lorsque Balmont lit la *Vie de Pascal*, de Gilberte Périer, il croit y trouver la révélation de son mal: « ... s'il ne voulait point que les créatures qui sont aujourd'hui

d'hui et qui ne seront peut-être pas demain, et qui d'ailleurs sont si peu capables de se rendre heureuses, s'attachassent ainsi les unes aux autres, nous voyons que c'était afin qu'elles s'attachassent uniquement à Dieu.» Mais il a beau vérifier chaque jour davantage la vérité de cette phrase, il ne saura pas briser le cercle enchanté et fatal de l'amour, jusqu'à ce que la défaite de la France apporte à son histoire le dénouement qu'elle ne savait trouver en elle-même, puisque, par essence, elle n'en a point.

D'un livre à l'autre se dessine plus nettement cette opposition, ce déchirement, ce choix nécessaire entre l'amour et autre chose, puisqu'il devient irrespirable, l'amour de Dieu, la séparation, la mort. Mais ce choix, par essence tragique, ne mène pas au bonheur, car l'amour de Dieu est, pour les mystiques, tout aussi douloureux et terrible que l'amour humain. Ce n'est pas seulement les amants dont les têtes roulent au désert : François Jurieu, lorsqu'il se sépare de la femme qu'il aime, sent qu'il ne va pas vers la paix, mais au-devant d'un calvaire au bout duquel se dresse le Christ ressuscité. Comme si, de toute façon, la souffrance était liée à la condition humaine ! Ou bien c'est Balmont qui n'abandonne l'amour que pour la seule issue qui lui reste : la mort. Comme si, de toute façon, la vie, et Dieu, exigeaient leurs martyrs !

Mais, dans cet univers, l'âme trouve encore dans l'amour ou dans Dieu, un objet à son désir, qui maintienne ardente la flamme que rien n'éteint.

C'est Balmont, quittant sa femme au réveil et contemplant, « de ce haut lieu de solitude et de tendresse », les rues de Prague où déjà se pressent les passants : « Le jour criait aux vitres ; l'ennui du monde s'étalait dans la rue populeuse ; dehors, les corps vides de leur âme allaient et venaient déjà comme des spectres, dans l'oubli du bonheur. Mais ici, dans la chambre, l'âme n'avait pas encore quitté le corps ; elle gémissait avec douceur, avec chagrin, dans cette sorte de désespérance heureuse qui si souvent tient lieu de joie. » Non ! Ce n'est pas dans un monde privé de toute vie profonde que peut jaillir le tragique ! Il ne faut pas que la mort voile le soleil ; non pas dans un univers tel celui de Sartre, où l'homme ne se souvient plus du bonheur, ni qu'il a une âme. Il faut, pour que naisse le tragique, que le monde soit encore habitable et la vie digne d'être vécue ; que l'homme, en un mot, ait encore quelque chose de réel à perdre ou à gagner, qu'il trouve des forces capables de se le disputer. Et si quelques œuvres doivent incarner le tragique de notre époque, c'est celles qui expriment son déchirement et sa passion, *Le Soulier de Satin*, par exemple, ou *Le Soleil ni la Mort*.

Comme l'écrit Malraux, « le coup d'Etat du christianisme, c'est d'avoir installé la fatalité *dans* l'homme. De l'avoir fondée sur notre propre nature. » Jamais, semble-t-il, cette intériorisation n'a été aussi poussée qu'aujourd'hui. Le XIXe siècle a eu un espoir immense en l'homme et a cru entrevoir une époque où, délivré du destin, il connaîtrait grâce au progrès le bonheur et la paix. Nous savons ce qui est arrivé : que jamais la dignité de l'homme, tant souhaitée, n'a été plus foulée aux pieds ; que l'homme n'a jamais eu plus besoin de la paix, tant intérieure qu'extérieure, et que, pour ce qui est de la délivrance du destin, ces grandes forces que l'homme a cru pouvoir méconnaître se retournent aujourd'hui contre lui, meurtrières, et l'abattent ; que cette puissance dont l'homme s'enivre aboutit à sa destruction ; que jamais le cri de l'univers n'a été plus déchirant, et que l'angoisse spirituelle est portée à son comble. « Pour détruire Dieu, et après l'avoir détruit, écrit Malraux, l'esprit européen a anéanti tout ce qui pouvait s'opposer à lui ; parvenue au terme de ses efforts, comme Rancé devant le corps de sa maîtresse, il ne trouve que la mort. Avec son image enfin atteinte, il découvre qu'il ne peut plus se passionner pour elle. Et jamais il ne fit d'aussi inquiétante découverte... » On ne saurait mieux exprimer le mal qui frappe notre époque, et dont nous souffrons avec elle. C'est un mal qui appelle, pour qui sait le reconnaître, cette forme de tragique que Jacques Mercanton appelle tragique de nature, et qui est la fatalité tragique installée au cœur même de l'homme, dans sa nature. D'où la nécessité d'un art appliqué à nouveau — et c'est son « accent pascalien » — à l'étude de la nature humaine, de son drame, de ses contradictions, de son inquiétude et de son désespoir qui réclament un Dieu ; d'un art moral, au sens où l'est celui du XVIIe siècle, dont Jacques Mercanton est si proche, parce qu'il n'attend rien du monde et que sa seule poésie est celle de la passion, d'un art plus objectif qui s'efforce de découvrir les mouvements de l'âme et sa menace intérieure.

Le conflit ne naîtra plus du combat de l'homme contre les dieux, la vie, le destin. Il ne sera plus dans sa lutte contre un obstacle au bonheur ou à la vie : ou plutôt cet obstacle ne lui sera plus extérieur, résidant dans sa propre nature, « incapable de se passionner pour elle-même », parce que, malgré elle, elle préfère autre chose qu'elle n'a pas la force de vouloir. Et dans cette confrontation tragique de l'homme avec lui-même, nous retrouvons que, si nous ne pouvons vivre hors des tourments et de la guerre, « c'est que l'âme est malade », et cette phrase

torturante ne cesse de résonner à notre conscience meurtrie. Alors peut s'élever la voix tragique de notre époque, cette voix comme religieuse, qui dénonce dans l'homme et sa nature la présence du démon et cherche en lui-même la cause de ses malheurs. C'est l'accent le plus pur, le plus bouleversant de notre littérature, que celui qui s'inspire de cette dimension spirituelle dont nous parlions tout à l'heure. C'est elle qui s'élève dans le *Temps perdu*, quand le feu du ciel s'ouvre sur le Paris de guerre comme sur l'antique Sodome ; qui soulève comme une marée certaines pages de *La Lutte avec l'Ange*, quand la vision de l'enfer de la guerre impose aux hommes la soudaine conscience de leur folie ; c'est elle qui fait dire à l'auteur du *Soleil ni la Mort* qu'il ne reste plus aux hommes, « selon la vocation réparatrice que comporte leur mal, qu'à expier par la mort leur misérable condition de créature, incapable d'amour ». Et quand, sur toutes les routes qui descendent de Paris vers le Sud, le peuple en fuite accomplit son silencieux exode, « une sorte de paix planait sur cette fuite, comme si, à travers la douleur de chaque détail, une justice sanglante, inhumaine s'accomplît, comme si, trop longtemps immobile, le monde reprît enfin le chemin du pèlerinage ou de la destinée. »

* * *

Certains lecteurs du *Soleil ni la Mort* ont reproché à l'auteur le « manque de personnalité » de ses personnages, qui, pensent-ils, ne peuvent s'imposer dans ce roman. Ce reproche va fort loin, car il met en cause tout le style de ces récits. Notons, pour plus de clarté, que nous désignons par ce terme de style, comme l'écrit l'auteur, « bien plus que le mouvement de la phrase : la composition du livre, ses ruptures, ses retards, ses rappels, ses échos ; cet univers mouvant, imparfait, complexe, cette fleur enchantée et menacée de mort dont le fruit ne mûrit que dans le cœur des lecteurs, des auditeurs attentifs et aimants qui la baignent dans leur propre parfum ». Nous inspirant de cette notion moderne du style, nous comprendrons dans ce terme l'ensemble des moyens par lesquels un artiste suscite son univers ; au nombre de ces moyens, le choix des héros, la nature de leur caractère, la manière dont ils sont connus, sont au centre de l'art du romancier et déterminent le monde de ses récits.

Nous avons assez insisté sur la vision de l'auteur, sur l'importance et la nature des thèmes, pour qu'il soit évident qu'une telle forme de

psychologie ne cherche pas à susciter des personnages originaux, des personnalités créatrices et bien définies, des types. Ce ne sont pas leurs actions, leur prise sur le monde, qui importent, puisqu'un tel tragique est impropre à l'acte, non pas une succession d'événements extérieurs, mais bien le développement des sentiments de l'âme, qui portent en eux-mêmes leur destin et se modifient plus sûrement par leur vie propre que sous le coup des événements. Une action d'une telle nature ne peut être qu'intérieure, et son auteur qu'un romancier de la *vie intérieure*. Il est d'ailleurs conforme au sens du roman que le lecteur n'y trouve pas de possibilité d'aventure ou d'évasion, puisque rien ne peut distraire les héros de leur tragique passion. Nous demeurons ainsi dans la ligne de l'intériorisation que nous avons marquée plus haut, à quoi doit correspondre une intériorisation de l'action et du style. L'on retrouve alors les thèmes sur lesquels s'édifient ces récits. Ce sont en effet de véritables thèmes inspireurs, qui jouent dans l'œuvre le même rôle que des thèmes musicaux, qui forment sa substance et déterminent son caractère ; qui, dépendant l'un de l'autre par une liaison organique et essentielle, apparaissent ensemble ou tour à tour dans les divers registres, soumis à une constante et féconde modulation, savamment orchestrés, toujours présents, et qui donnent au récit ses mouvements lents ou rapides, ses pauses, ses élans profonds, ses ruptures, ses rappels, ses accents de tristesse ou de joie, sa démarche véritable ; qui, tout au long de l'œuvre, par leur opposition, leur confrontation, leur dialectique, évoluent constamment, obéissant à leur vie propre, mais aussi aux événements qui les transforment ; qui appellent et suscitent d'autres thèmes, tels ceux de la maladie et de la souffrance ; dont les mouvements, enfin, ne sont jamais gratuits, mais toujours soumis à la loi psychologique du cœur et du monde, qu'ils habitent. Le récit n'est pas composé d'après une succession « objective » ou chronologique ; il est croissance continue et intérieure ; son rythme est lié à celui de la conscience qui ressent, s'émeut, souffre, espère et se souvient. C'est dans ce sens que l'on peut dire que sa *forme*, au sens profond et créateur du terme, est celle même de l'âme. Et ce que le style rejoint, tant par la composition que par la nature de sa phrase, alliance surprenante de poésie et de pensée, c'est la durée concrète dont parle Bergson, le Fleuve-Océan de la vie profonde, dont le cours est formé de tant de rêves et d'élans, de désirs, de joies, de souffrances, d'événements, de souvenirs, qui, gonflé de tout le passé s'écoule vers l'avenir, sans cesse accru d'un présent insaisissable.

C'est dire assez que cette psychologie n'est pas la psychologie traditionnelle, qui se donne pour tâche l'étude sous tous ses aspects d'un caractère donné; mais aussi un effort pour rejoindre le rythme de la vie intérieure et le restituer. Ainsi le héros du récit, Thomas, par exemple, ou le Dr Balmont, sera connu de l'intérieur, l'optique du romancier, du lecteur, étant la sienne; le récit se modèlera sur sa vie intérieure et extérieure; son drame devient le nôtre et nous souffrons avec lui; le mystère qui entoure Marina, nous le ressentons avec Balmont, et pas plus que lui nous ne connaissons le cœur de cette femme tant aimée. Quant aux événements — il en survient assez et de terribles dans certains de ces récits — toute leur importance est dans la dimension qu'ils prennent pour le héros qui les éprouve, les pressent, les appelle ou les redoute; toute la force de l'événement réside dans les mouvements qu'il crée au cœur ou à l'esprit, dans le trouble intérieur qu'il suscite. Et c'est en quoi on peut rapprocher ces héros de ceux de Racine, dont ils possèdent, outre la passion, l'absolue et terrifiante lucidité.

C'est ici le lieu de parler de la phrase, qui se prête à la fois à la démarche poétique et à la réflexion morale. Car l'une des caractéristiques essentielles de ce style est d'allier parfaitement dans sa substance si dense l'émotion et la pensée, en une surprenante synthèse où se fondent, une fois encore, psychologie et musique. Mais cette musique ne réside pas dans l'harmonie des mots ou la cadence heureuse de la phrase; elle ne s'adresse pas simplement à l'oreille. Elle naît quand il y a une correspondance parfaite entre les mouvements de l'esprit et de l'âme et ceux de la phrase, quand il n'y a, comme l'écrit magnifiquement Bergson, « plus rien que le sens mouvant qui traverse les mots et que chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus ». Flaubert réglait à l'avance le rythme de sa phrase, sans savoir encore quelles pensées ou quels mots la rempliraient. Dans ses plus beaux moments, la phrase de Jacques Mercanton ne connaît qu'un seul mouvement qui traverse les mots, complexe, insaisissable, parfois harmonieux et souvent rompu, celui du cœur. Et ce qui nous émeut le plus dans cette phrase, c'est la voix jamais absente qui lui prête son timbre, voix toute humaine, grave et sensible, passionnée et lucide à la fois, qui jusque dans ses plus beaux élans demeure menacée et se souvient de la mort, qui jusque dans l'inflexion la plus secrète, assure à l'œuvre son accent tragique. Et si souvent l'écrivain, dont la figure parfois paraît au travers du style, évoque ses musiciens les plus aimés, Monteverdi et Debussy, c'est que lui-même

et son œuvre leur ressemblent singulièrement. Quoi de plus proche de son style que la « tristesse passionnée et charnelle d'un air de Monteverdi » ? Son style rappelle celui de ces deux musiciens par sa volonté d'arriver, grâce aux moyens les plus raffinés, comme l'écrivait Debussy, à « l'expression longuement soutenue des sentiments de l'âme », la plus nue, la plus dépouillée, la moins dupe d'elle-même, grâce à ce constant souci de vérité dans l'expression qui se refuse à tout romantisme, et dont jamais la phrase ne se développe sur elle-même, fût-ce comme chez Chateaubriand pour le plus bel effet ou la plus belle chute, parce que, enfin, sa seule poésie est celle de la passion.

Mais un tel pouvoir ne s'arrête pas là. Il s'étend au monde, qu'il recrée grâce au style, le rendant sensible au propos de l'œuvre et lui conférant une signification. C'est peut-être dans le *paysage* qu'est la plus remarquable magie du style, capable de l'humaniser, c'est-à-dire de le lier à la passion et au rêve des héros, d'en faire bien plus qu'un décor, même magnifique. Il suffit d'ouvrir un de ces livres, pour découvrir cet art de créer, fût-ce en partant du paysage le plus ordinaire, un univers à la fois charnel et spirituel, de nous révéler le vrai visage de notre monde, inconnu, pressenti, rayonnant, transfiguré. Univers habitable, à la mesure de l'homme et de sa destinée, qui vibre tout entier d'une harmonie profonde et d'un inépuisable accord.

Mais revenons une dernière fois aux personnages. Ils possèdent, fait plutôt rare dans le roman français, une remarquable indépendance vis-à-vis de l'auteur qui, loin de les conduire à son gré, de les soumettre à son désir, à une volonté de prouver, les suit dans un destin dont il n'est plus le maître. Et, d'ailleurs, l'artiste ménage sa distance à leur égard grâce à son humour, à cette ironie toujours présents, si efficaces, intégrés au style, qui libèrent les personnages et laissent au récit sa propre respiration. Et, puisque nous parlons de la *vie* des personnages, c'est sur ce mystère que nous voudrions terminer cet hommage : mystère que l'art parfois évoque, approfondit plutôt qu'il ne l'explique, réfractaire à l'analyse, car il est celui toujours nouveau et imprévisible de l'homme ; et c'est le plus sûr gage de la vie d'un livre que cette liberté des héros, assez vivants pour échapper au contrôle de l'auteur, assez réussis et réels pour trouver en eux-mêmes leur destin ; les véritables héros de romans savent seuls ce qu'ils sont venus faire au monde. L'art le plus puissant parvient, non à élucider des problèmes, mais à rendre sensible un mystère, à l'approfondir. L'art ne crée vraiment l'homme qu'en créant avec lui

son mystère. Que l'optique se renverse, comme c'est le cas de façon si nette à la fin du *Soleil ni la Mort*, que notre optique rejoigne celle de Marina, et c'est Balmont qui nous échappe. Le voici qui s'éloigne d'un pas incertain et lourd dans le Paris de guerre, le visage fermé sur son secret, tandis que Marina le quitte pour se réfugier dans le sud. C'est pendant cette séparation, dans la solitude, que Balmont tire de lui-même une réponse à son tourment, une issue à sa destinée tragique. Devant la mer dont l'agitation toujours vaine évoque l'aspiration infinie et la désolation de l'âme, Marina apprend qu'il s'est donné la mort. Alors il se fait un changement profond, comme de tonalité, une véritable résolution qui dénoue le drame, une ouverture nouvelle ; car, pour Marina, la mort signifie, soudain, autre chose : « Ah ! si c'est vraiment cela que l'on appelle la mort, Michel, n'aurait-il pas fallu se réjouir de la renfermer dans son cœur ? N'aurait-il pas fallu s'avouer l'un à l'autre qu'on la préférerait à l'amour ? N'aurait-il pas fallu s'aimer en elle, dans son consentement, dans son secret et sa détresse, dans sa merveilleuse espérance, afin de ne pas si longtemps s'aimer pour rire ? » Et, pour la première fois, elle murmure les paroles de paix qu'elle n'a jamais pu dire, à Prague ou à Paris, et qui sont l'accomplissement du livre : « Ici, Michel, ici, mon bien-aimé, tu peux dormir ! »

Cette mystérieuse promesse, cette merveilleuse espérance qui termine le roman, n'apparaît pas comme un *Deus ex machina* ; mais elle jaillit, comme le Dieu de Pascal, des contradictions et des tourments de l'âme. Au bout de ce Calvaire, se dresse le Christ ressuscité.

« Mais il viendra un temps où la guerre ne sera plus l'issue, ni surtout l'origine cachée des histoires ; où l'homme ne la portera plus à son flanc, avec tous les horribles ennuis, comme un oiseau malade. Il viendra un temps où l'homme et la femme partageront l'amour non comme une proie, mais comme un céleste repas ; où le sang cessera de se répandre, avec les larmes, dans leur baiser et leur étreinte ; où ils seront enfin capables de se rendre heureux ! Il viendra un amour qui saura s'accomplir pour le salut et le bonheur comme s'accomplit l'amour de Dieu ! »

Philippe RENAUD.

Cette étude a obtenu le premier prix du Concours de critique organisé en 1949 par la Société des Ecrivains vaudois.