

Georges CHANTRAINE

Le cardinal Henri de Lubac* (1896-1991)

MAINTENANT qu'il est mort, on peut dire de Henri de Lubac (1) deux choses, sans manquer à une pudeur qui lui était congénitale : il est demeuré sa vie entière là où Dieu l'avait mis ; il a produit une œuvre qui marque une époque de l'Église plus encore que de la théologie.

I. Demeurer en Dieu

Pour faire ne fût-ce que pressentir ce que fut pour lui « demeurer en Dieu », le plus commode est de commencer par la fin de sa vie. Depuis octobre 1986, date de sa première thrombose cérébrale, il lui fut de plus en plus difficile de se faire comprendre, lui, l'homme de l'amitié, à la conversation pleine de charme et de vivacité. La sclérose progressant -- il la sentait, et en montrait le progrès de la main — il s'est enfoncé dans le silence. Un silence éloquent. Tout ce qui concernait Dieu et l'Église, ce que faisait son interlocuteur, le touchait et suscitait des questions, tant qu'il fut capable d'en poser, ensuite un regard et une exclamation. Sa joie fut et demeura la prière. En juin dernier, je célébrai l'eucharistie avec lui et des connaissances,

(*) Le n° XVII, 4 de juillet-août 1992 sera entièrement consacré à l'œuvre du P. de Lubac.

(1) Pour une première approche, lire de Hans-Urs von Balthasar et Georges Chantraine, sj. *Le Cardinal Henri de Lubac*, Paris, Lethielleux-Namur, Culture et Vérité, 1983, 144 p. ; Michel Sales, sj., « Henri de Lubac », dans *Dictionnaire des religions*, Paris, PUF, 1985, 963-970; à paraître de Georges Chantraine, sj., et Marc Leclerc, sj., « Henri de Lubac », dans *Encyclopédie philosophique*, PUF, 1992.

dans sa chambre de l'avenue de Breteuil, chez les petites Sœurs des Pauvres, qui l'ont soigné avec un dévouement et une affection maternels. Ce fut la fête. Dans sa chaise roulante, revêtu des ornements sacerdotaux, il paraissait plus vivant que jamais. Dans la sobriété des gestes liturgiques s'exprimait la communion catholique. Plus simple encore et aussi pleine, la prière chaque fois récitée avec lui : des *Pater*, des *Ave* et des *Gloria*, qu'il concluait toujours par un vibrant *Amen*, jailli du cœur. Réduit au silence et à l'inaction, il était dans la joie.

C'était la joie de la Croix. On l'a dit pessimiste. Il lui arriva de tenir des propos de tristesse, mais non désabusés, sévères, mais non amers ni durs. Il avait eu ses heures sombres, même après le Concile. Il n'en avait gardé aucune amertume, aucun ressentiment. Il savait faire la part des choses, reconnaître la faiblesse humaine, la bêtise, la lâcheté, si fréquente chez les intellectuels et les ecclésiastiques, les entraînements collectifs, les incompréhensions incoercibles. Il était comme naturellement indulgent et compatissant. Ne lui échappait pas pour autant ce qui se jouait dans les esprits, ce qui guidait des intentions, même reconnues fragiles. Son *Mémoire sur l'occasion de mes écrits* (2) en fournit l'illustration à la fois discrète et éclatante. Dans une mémoire fidèle et pacifiée, Henri de Lubac avait conservé le souvenir objectif des événements, parfois si douloureux de sa vie. Lors de l'affaire de Fourvière, il lui arriva de les noter au fil des jours. Il en a fait le récit non dans des mémoires, mais dans *un* mémoire, rédigé à la demande d'amis. Il y mit son talent de narrateur, soulignant un détail significatif, s'amusant d'un trait pittoresque. Parlant de lui comme d'un autre, il fut dans son mémoire ce qu'il avait été dans sa vie : un témoin de Dieu.

Dans la lettre de son histoire, minuscule partie de celle de l'Église, il a fait sentir l'Esprit qui transfigure l'histoire souvent trop humaine de l'Église. Voici ce que l'on peut alors entendre : l'important n'est pas ce que le Père de Lubac a souffert, qui consiste moins dans les mesures disciplinaires drastiques, prises à son endroit, que dans le déni de justice imposé à un croyant faussement accusé et empêché de se faire entendre ; l'important, le mémorable, c'est ce dont souffre l'Église dans la crise du monde. Il fut victime, explique-t-il, non de la hiérarchie,

comme on l'a répété complaisamment, mais d'un quarteron de théologiens, qui avaient réussi à mettre au service de leurs thèses les rouages administratifs de l'Église romaine et de la Compagnie de Jésus. Leurs étroitesse entêtées n'auraient eu aucune portée dans l'histoire de l'Église — et ne vaudraient pas un récit — si elles n'avaient anticipé et symbolisé une volonté commune à des théologiens d'assimiler leurs thèses, souvent récentes, à la Tradition et de méconnaître, voire de rejeter, la vraie Tradition au nom de leur pseudo-tradition. Ces théologiens tentèrent de faire avaliser leur conception par le second Concile du Vatican. Le Concile la rejeta, inscrivant son oeuvre dans la vraie Tradition.

Or il se trouve que certains tenants du Concile, relayés par la presse, adoptèrent le point de vue de ces théologiens tout en prétendant s'opposer à eux sur tout le reste ; ils pensèrent et firent croire que le Concile avait tourné le dos à la Tradition, qu'il ouvrait une époque nouvelle, que ce qu'il continuait à exprimer dans une langue ancienne, désormais obsolète, il fallait l'interpréter selon l'esprit, c'est-à-dire selon sa volonté d'innovation. On alla jusqu'à mettre au service d'une telle idéologie la vue proprement chrétienne du rapport entre l'Ancien et le Nouveau Testament dont Henri de Lubac avait ravivé la mémoire théologique. De même, dit-on, que le Nouveau Testament dépasse l'Ancien, de même l'esprit humain est capable de susciter à tout moment de l'histoire une « rupture instauratrice ». C'est ce que le Concile aurait fait selon une telle interprétation. Il s'agit là, comme Henri de Lubac l'a montré dans sa dernière grande oeuvre *La postérité spirituelle de Joachim de Flore* (3) d'une résurgence du joachimisme spirituel : ici, comme chez les Franciscains spirituels des XIII^e et XIV^e siècles, l'Esprit est au-delà du Christ et de l'Église. Seulement, aujourd'hui un tel joachimisme véhicule un athéisme nietzschéen : la « rupture instauratrice », c'est du Nietzsche.

Une scolastique sclérosée a ainsi fait le lit d'une interprétation athée du Concile et par là de la Révélation divine. En raison d'une fausse idée de la tradition, contaminée par une philosophie d'essence antichrétienne, la vraie Tradition risquerait d'être vidée de son contenu et privée de sa fécondité. Le

(2) Namur, Culture et Vérité, 1990, 400 p. (Diffusion Brepols, Baron du Fourstraat, 8, B-2300 Turnhout : 23, rue des Grands Augustins, F-75006 Paris).

(3) 2 vols, Coll. Le Sycomore, Paris Lethielleux/Namur, Culture et Vérité, 1979, 1981.

de l'après-Concile se situe là où s'est située l'oeuvre de Henri de Lubac. Il l'a éclairé, autant qu'il l'a pu, par sa *Postérité spirituelle de Joachim de Flore*. Après quoi il entra dans le silence. Il revient à chacun, éclairé et guidé par l'Église hiérarchique, de se décider.

Il est impossible que, dans un tel combat, le Christ lui-même ne souffre pas. Il est mis à nouveau à la colonne. C'est là que Henri de Lubac se tait. Sa fin qui n'en finit pas est offrande de soi à Dieu pour l'Église et pour ses frères, particulièrement ses frères jésuites. Au moment où il publia son *Mémoire*, il m'a dit : « J'avais décidé de le laisser publier après ma mort. Maintenant, c'est pareil ». Depuis lors, sinon plus tôt, sa vie est pure offrande par-delà sa mort.

II. Une époque dans la vie de l'Église

Toutes les questions qu'il a traitées, Henri de Lubac les a renouvelées. Ainsi, l'eucharistie était pensée, avant son *Corpus mysticum*, de manière surtout métaphysique : il s'agissait d'expliquer la transsubstantiation. Sans mettre une telle théologie en cause, Henri de Lubac l'a située historiquement : il a montré le changement insensible et profond de mentalité qui s'est produit vers le XII^e siècle. Auparavant, on considérait surtout l'unité du corps eucharistique et du corps ecclésial du Christ et alors le corps réel du Christ, c'était l'Église, et son corps donné mystiquement, c'était l'eucharistie. Vers le XII^e siècle, on mit son attention sur le lien entre le corps physique du Christ, né de la Vierge Marie, et le corps eucharistique. Le corps eucharistique étant réel en vertu de la présence du Christ sous les espèces eucharistiques, le corps ecclésial put être appelé mystique et la pensée chercha dans la métaphysique le moyen de rendre compte de la présence réelle et de l'élucider conceptuellement.

Second exemple. La plupart des exégètes et théologiens du début de notre siècle regardaient l'exégèse allégorique comme un ornement inutile de l'interprétation scripturaire. Les méthodes modernes avaient, disait-on, ramené la pensée au texte, au récit et à l'histoire. Avec d'autres Henri de Lubac fit voir qu'une telle allégorie n'était qu'un sous-produit décadent. Avec une vigueur et une ampleur inégalées, il restitua d'abord

dans *Histoire et Esprit* (4) puis dans *Exégèse médiévale* (5) l'acte d'interprétation chrétien : l'exégèse chrétienne a deux sens, l'un littéral et l'autre spirituel qui sont entre eux comme l'Ancien et le Nouveau Testament et cette division a la forme de la Croix du Christ qui la détermine.

Prenons un dernier exemple, pour ne pas les multiplier. La philosophie et la théologie sont, depuis Descartes au plus tard, séparées. D'autre part, la pensée catholique avait pris l'habitude de considérer le surnaturel comme surajouté à la nature ; aussi avait-on pris l'habitude de parler de sursature. On devenait chrétien par un don gratuit autant qu'extrinsèque à la nature humaine. Cette position était commune et réputée thomiste, donc traditionnelle. Or Henri de Lubac démontra que telle n'était pas la pensée de saint Thomas d'Aquin, fidèle aux Pères de l'Église unanimes, mais que c'était celle de certains de ses commentateurs du XVI^e siècle, innovant par rapport à leur auteur et que cette théologie nouvelle avait été adoptée au XVII^e siècle par une majorité de théologiens toutes écoles confondues. Il indiqua aussi que la théologie ancienne assurait à la pensée chrétienne son équilibre et sa cohérence et supprimait d'avance son porte-à-faux par rapport à la pensée moderne.

Ces renouvellements de l'histoire doctrinale étaient aussi des renouvellements de la pensée, gros de renouvellements ecclésiaux. Les études sur l'eucharistie ont permis au Concile d'élaborer une ecclésiologie eucharistique, comme l'a lumineusement montré le cardinal Joseph Ratzinger (6). La connaissance rendue à une conscience proprement théologique de l'acte d'interprétation chrétien jette une lumière décisive sur le problème herméneutique, comme on peut commencer à s'en rendre compte grâce au Père M. Van Esbroeck sur l'exemple de Claude Lévi-Strauss et de Paul Ricœur (7) ; elle pose le fondement théologique du rapport entre Histoire et Dogme, que Blondel avait posé philosophiquement, comme celui entre

(4) *Interprétation d'Origène*, coll. Théologie, Paris, Aubier, 1950.

(5) 4 vols, coll. Théologie, Paris, Aubier, 1959-1965.

(6) *Église, oecuménisme et politique*, Paris, Fayard, 1987.

(7) *Herméneutique, structuralisme et exégèse. Essai de logique kérygmaticque*, Tournai, Desclée, 1968.

exégèse et dogmatique, sur lequel exégètes et dogmaticiens ne cessent de réfléchir depuis le Concile surtout (8).

Le rapport entre nature et surnaturel n'est pas seulement une question posée abstraitement. Selon la théologie qui prévalut jusqu'au XVI^e siècle, il permet d'aborder de manière non dualiste le problème lancinant de la modernité. Pour une part, qui est essentielle, le théologien se laisse trop facilement imposer une problématique qu'il a contribué à imposer à la pensée philosophique : une philosophie séparée et une société séparée. S'il ne revient pas sur de tels présupposés, il s'estime obligé de dialoguer avec l'homme moderne sur des valeurs dites communes, qui sont regardées comme naturelles, jusqu'au moment où il doit affirmer aussi, s'il en est encore temps, les valeurs proprement chrétiennes. Si, au contraire, laissant de côté une telle problématique, il professe que l'homme, tout homme, a le désir naturel de voir Dieu et que Dieu réalise ce désir par le don de son Fils dans l'Esprit, il sait aussi que le dialogue possède d'emblée un horizon, une dynamique et une forme chrétiennes. Ainsi, les droits de l'homme sont pour lui les droits de la personne humaine créée par Dieu. Un tel dialogue inclut la différence chrétienne d'emblée affirmée comme universelle, et donc aussi pleinement humaine, nullement comme étant seulement une contingence, une particularité occidentale, une des formes de religion et une attitude possible de l'homme devant Dieu. Il est ainsi de part en part missionnaire, sans qu'il soit impératif de dialoguer avant d'annoncer le Christ, et il suscite le combat des esprits en situant ceux-ci en vérité devant le seul vrai Dieu, qui est Père, Fils et Esprit, et en leur offrant le chemin et les termes de l'option décisive.

ON voit l'importance ecclésiale d'un tel renouvellement doctrinal. Vatican II a donné à toute sa propre doctrine une forme ecclésiologique, sauf peut-être à la Constitution *Dei Verbum* sur la Révélation divine. L'ecclésiologie eucharistique fournit le moyen conceptuel d'opérer le recentrement christologique de l'oeuvre conciliaire, auquel Paul VI a invité tout l'épiscopat par son discours de clôture du Concile.

(8) Cf. P. Piret, *L'Écriture et l'Esprit*, Bruxelles, Éditions de l'Institut d'Études Théologiques, 1987 (Diffusion Brepols, cf. note 2).

De l'acte d'interprétation chrétien dépend d'abord, nous l'avons vu plus haut, la juste connaissance de la doctrine conciliaire. Le déchirement des esprits prend, dans ce domaine, des allures tragiques ; mais il existe partout ailleurs, même là où il est moins perceptible. Enfin, la capacité qu'a l'Église d'annoncer le Christ au monde entier dépend pour beaucoup de l'idée que l'on se fait de la nature ou, en d'autres termes, du créé dans son rapport au Dieu *créateur et sauveur*. L'oeuvre de Henri de Lubac, si facile à oublier, car elle est discrète, marque une époque de l'histoire de l'Église : non seulement elle a renouvelé toutes les matières abordées, mais elle permet de comprendre dans sa ligne même la doctrine de Vatican II, de la poursuivre, de la prolonger et de la mettre en pratique grâce à la nouvelle évangélisation.

Georges Chantraine, né en 1932. Entré dans la Compagnie de Jésus en 1951, prêtre en 1963. Docteur en philosophie et lettres (Louvain). Docteur en théologie (Paris), professeur à la Faculté de théologie jésuite de Bruxelles. Dernière publication : *Les laïcs, chrétiens dans le monde*, Fayard, Paris, 1987. *L'expérience synodale. L'exemple de 1987*, coll. Le Sycomore, Paris, Lethielleux, 1988, *Guide de lecture de H.- U. von Balthasar, Les grands textes sur le Christ*, Desclée 1991. Co-fondateur de l'édition francophone de *Communio* et membre du Comité de rédaction. Expert au Synode 1987 sur les laïcs.

Souscrivez un abonnement de parrainage au profit d'un tiers : séminariste, étudiant, missionnaire, prêtre âgé, communauté religieuse, etc.
Tarif réduit, voir p. 235.

Henri de LUBAC

La foi chrétienne :

*petite introduction au Symbole des apôtres **

LE SYMBOLE de foi le plus répandu, aujourd'hui encore, dans l'Eglise latine est le « symbole des apôtres ». Il est ainsi dénommé, on le sait, non parce qu'il aurait été composé par les apôtres eux-mêmes (malgré certaines légendes), mais parce qu'il exprime réellement, sous une forme condensée, la foi qu'ils avaient reçue mission de répandre. Dans sa teneur actuelle, à part quelques légères variantes, il remonte au début du cinquième siècle ; cependant, pour l'essentiel, il était déjà constitué bien plus tôt. Les origines en sont complexes. Disons, pour faire court, qu'il est l'ancien symbole de foi de l'Eglise de Rome, rédigé à l'intention des candidats au baptême. C'était donc primitivement une formule liturgique, dont l'équivalent se trouvait dans les diverses Eglises, tant d'Orient que d'Occident. On a depuis longtemps l'habitude de le diviser en douze articles : division commode au point de vue pédagogique, et qui offre l'avantage de rappeler les douze apôtres du Seigneur. Elle ne doit pourtant pas nous cacher une division plus simple et plus fondamentale, qui seule en exprime la structure et permet d'en unifier le contenu.

La structure de notre symbole est ternaire, parce que la substance en est trinitaire. La foi du chrétien est foi au Dieu unique en trois personnes. Qu'on se rappelle la finale de l'évangile selon *Matthieu* : « Allez, de toutes les nations faites

des disciples, les baptisant au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. » « *Nous avons reçu le baptême*, dira saint Irénée au deuxième siècle, — et cent autres formules analogues pourraient être citées ici, — *au nom de Dieu le Père, et au nom de Jésus-Christ le Fils de Dieu, incarné, mort et ressuscité, et dans l'Esprit-Saint de Dieu* » ; ce sont là « *les trois articles principaux de notre baptême* », c'est « *la base de l'édifice et le fondement de notre salut*. » Le chrétien fait en réalité ce qu'Abraham, au dire de saint Ambroise, fit en image « *lorsqu'il vit trois personnes et adora un être unique* ».

On ne peut tout dire à la fois. Si l'on s'en tenait à ce qui précède, peut-être un lecteur s'imaginerait-il que l'objet de la foi chrétienne consiste en une sorte de métaphysique dite révélée, en un théorème sacré, une spéculation sur la divinité une et trine, sans rapport à ce que nous sommes et à ce que nous avons à devenir. Or il suffit de lire notre symbole pour voir qu'il n'en est rien. C'est en agissant pour nous, c'est en nous appelant à lui que Dieu, qui nous a faits pour lui, s'est fait connaître, et notre foi est réponse à son appel : « *Fecisti nos ad te, Deus, — credimus in te.* » Déjà, pour Israël, la merveille inconcevable ne consistait pas dans quelque caractère interne de la divinité, dont ce peuple aurait seul reçu connaissance : elle consistait en ce que l'Être absolument libre et souverain avait décidé de se communiquer à lui, de lui ouvrir accès au domaine de sa sainteté ; grâce qui était en même temps exigence inouïe, « *enlevant la créature à sa propre installation dans le pays de la servitude et la faisant passer dans un "pays" qui est celui de Dieu* ». Telle est la révélation qui trouve son accomplissement et atteint son apogée dans le Christ. Si tout l'acte révélateur est en fin de compte une révélation de la Trinité, toute la révélation de la Trinité est une révélation en acte, et tout cet acte a un rapport direct à l'homme.

La structure de notre *Credo* reflète le déploiement de cet acte, qui se réalise, peut-on dire, en trois temps, par trois séries d'opérations diverses mais liées, dont chacune est attribuée à l'une des trois Personnes, — quoique l'on ait toujours su que jamais aucune des trois n'opère séparément des deux autres. Au Père, donc, reviennent les oeuvres de la création ; au Fils, les oeuvres de la rédemption ; à l'Esprit-Saint, les oeuvres de la sanctification. Tel est le cadre, tracé une fois pour toutes, qui ne pourra être ni transformé ni débordé. Tel est l'ordre qui préside au déploiement de l'unique Mystère. Sans vouloir toujours briser le cadre, plusieurs voudraient aujourd'hui changer l'ordre.

Ce court texte est une présentation du symbole des apôtres (parfois récité à la place du symbole de Nicée-Constantinople) rédigée par le cardinal de Lubac à partir de son livre *La foi chrétienne. Essai sur la structure du symbole des apôtres* (2^e éd. 1970), à l'occasion de sa traduction allemande (1975).

Quelques-uns proposent de l'inverser : ne conviendrait-il pas, disent-ils, de commencer par la troisième partie, qui traite des oeuvres de l'Esprit ? Ce serait prendre appui sur la réalité présente, telle qu'elle se manifeste dans la vie des communautés ; l'Esprit nous conduirait au Fils, qui nous introduirait auprès du Père. L'inconvénient majeur d'un tel projet est que « l'Esprit » dont on parle risquerait fort de n'être plus l'Esprit du Christ, mais seulement celui de l'homme, ouvert à toutes les séductions du monde aux mille formes successives, exposé à la perpétuelle menace de l'immanentisme religieux, individuel ou collectif : l'histoire nous avertit assez que ce ne sont pas là des dangers chimériques. D'autres voudraient que l'on commençât par les oeuvres du Fils : n'est-ce pas en effet Jésus qui nous fait remonter vers le Père et qui pour cela nous envoie son Esprit ? et les toutes premières confessions de foi n'étaient-elles pas christologiques ? Ces deux considérations ne sont pas sans force. On peut toutefois observer que les formulaires trinitaires, mentionnant le Père en premier lieu, sont aussi très anciens, puisqu'on en rencontre plusieurs dans les écrits du Nouveau Testament, et que ce sont eux qui ont prévalu dans toutes les Églises pour les professions de foi baptismale comme pour les symboles plus développés. Un tel processus a pour lui sa logique interne, puisqu'il s'origine en Celui que nous reconnaissons comme le *Fons divinitatis* et l'auteur de la création. La situation actuelle nous détournerait enfin de commencer par le Fils, sinon dans l'ordre d'exposition, qui est normalement celui d'une profession de foi : ne voyons-nous pas ici ou là se chercher des alliances trompeuses établies sur le nom du Christ, conçu comme l'initiateur d'un règne de l'homme émancipé du Père, — et lui-même, en conséquence, bientôt dépassé par l'Esprit ?

Prenons donc, tel qu'il est, notre symbole. On en peut caractériser tout le contenu en usant du mot paulinien souvent repris par les Pères de l'Église : « l'Économie » (*oikonomia, dispensatio*). Ce que nous appelons aujourd'hui couramment « théologie » comprend deux parties, qui furent désignées jadis par les deux mots d'Économie et de Théologie : la première seule fait à proprement parler l'objet du symbole de foi, qui ne disserte pas sur la Trinité en elle-même, mais expose son Acte à la fois révélateur et sauveur. « Bienheureuse Économie ! Économie insaisissable ! »

Seulement, distinguer n'est pas séparer. Une fois de plus, il faut nous garder de nous arrêter en chemin. L'« Économie »

n'est pas la « Théologie », mais elle nous y introduit. Le passage de l'une à l'autre n'est pas seulement légitime : il s'impose. La seconde est impliquée par la première. En d'autres termes, la doctrine de Dieu n'a point à être rabattue sur une doctrine du salut, qui dans ce cas deviendrait illusoire. « *Si l'Incarnation, disait saint Cyrille de Jérusalem, fut une pure imagination, le salut aussi sera pure imagination* ». Certains de nos contemporains ont voulu traduire l'idée d'une révélation « économique » par celle d'une révélation toute « fonctionnelle ». Ils se sont fondés pour cela sur divers textes de Luther, notamment sur le passage fameux : « *Christ a deux natures : que m'importe ? S'il porte ce nom de Christ, magnifique et consolant, c'est à cause de la tâche qu'il a prise sur lui, etc.* » Sans aller jusqu'à tirer de cette christologie luthérienne un anthropocentrisme absolu, comme l'avait fait un Feuerbach, Ritschl et Harnack lui ont fait autoriser leur christianisme sans dogmes, et c'est encore elle que d'autres invoquent volontiers en faveur d'une théologie dite « existentielle », toute subjective. Nous n'examinerons pas ici dans quelle mesure cet appel à Luther est légitime ou non. Rien n'est en tout cas plus contraire au mouvement primitif de la foi. Il y a une homogénéité nécessaire entre le « Dieu pour nous » et le « Dieu pour lui-même » et, comme l'écrivait récemment Hans Urs von Balthasar, s'il est vrai qu'« *une doctrine de la Trinité en soi ne peut se justifier bibliquement que comme arrière-plan de la doctrine de l'Incarnation* », il n'est pas moins vrai que cet arrière-plan, si mystérieux qu'il demeure, est « indispensable ». Sans lui, tout le symbole est vidé de son sens.

MAIS les constatations qui précèdent ne nous ont pas encore livré l'essentiel. Il nous faut maintenant porter notre attention sur une particularité grammaticale : c'est, trois fois répétée, devant la mention de chacune des trois Personnes, c'est-à-dire devant les trois cellules-mères du symbole, — et devant elles seules, — la préposition *en* (*eis, in*) : « Je crois *en* Dieu..., *en* Jésus-Christ..., *en* l'Esprit-Saint... ». Quand un homme vient demander le baptême et, selon l'antique expression, « rend le symbole » qui lui fut confié, il n'atteste pas seulement une croyance : il « se convertit », il se tourne, comme dit saint Paul, vers le Dieu vivant. Telle est la substance de son acte de foi. Telle est la signification de cet *in*, suivi le plus souvent en latin de l'accusatif. La tradition chrétienne s'est plu à commenter ce fait. Saint Augustin l'a plus

d'une fois mis en relief. Mais avant toute réflexion le fait était posé, non seulement dans le symbole mais dans l'évangile de Jean. Croire *en*, c'est beaucoup plus que professer une croyance (*credere Deum*), plus que faire crédit à une parole (*credere Deo*) : c'est obéir à une impulsion venue d'en-haut, c'est opérer « un mouvement intérieur d'adhésion à celui à qui l'on donne sa foi ». Dans cette petite syllabe est incluse toute la force et la nouveauté, toute l'originalité unique de la foi chrétienne : acte d'abandon libre et total (Vatican II), réponse personnelle au Dieu qui se révèle et qui se donne en Jésus-Christ.

Un tel acte ne s'adresse évidemment qu'à Dieu seul. On ne peut croire *en* une chose ; on ne peut, ou plus exactement on ne doit pas davantage croire en n'importe quel être personnel. « Nul ne peut dire correctement : je crois en mon prochain, ni en quelque créature que ce soit : car aucun homme n'est en lui-même vérité, bonté, lumière ni vie ; il ne fait qu'y participer. » Cette observation de Paschase Radbert (neuvième siècle), souvent reprise dans la tradition chrétienne, jusqu'à Newman et Teilhard de Chardin, n'a rien perdu de son actualité, dans un siècle où tant d'hommes vouèrent un attachement inconditionnel à leur « führer », ou à leur parti. Seul l'Être qui est à la fois personnel et transcendant, seul Celui qui est l'Absolu et l'absolument Personnel, source et lieu de tous les esprits, a droit à recevoir le plein hommage de notre foi. Celle-ci ne pourrait être donnée à quelque autre sans sacrilège, idolâtrie et asservissement. L'homme s'avilirait en abdiquant ainsi sa dignité. Ici encore se vérifie la grande loi qui commande tous nos rapports avec Dieu : en tout, il est l'Unique ; il ne tombe pas sous le genre. Croire, au plein sens du mot, tel qu'il se dégage à partir du symbole, c'est-à-dire croire d'une manière absolue, définitive, qui engage et oriente le fond de l'être, croire d'une telle foi, on ne le peut qu'en visant cet Être personnel unique que nous appelons Dieu.

Gardons-nous cependant d'opposer foi et croyance, comme si l'une excluait l'autre. La méprise serait analogue à celle qui, de nos jours, porte un certain nombre à opposer de la sorte foi et religion. Rien n'est plus contraire que ce genre d'antihèses (combien d'autres exemples n'en pourrait-on citer !) à l'esprit du catholicisme. Rien ne serait plus meurtrier pour la foi elle-même. L'Écriture ne connaît pas cet être de raison que serait une foi sans croyance. La foi du Nouveau Testament, plus que celle de l'Ancien, implique une « règle de doctrine ». Elle comporte des croyances, et fort précises : celles-là mêmes

qu'énumère en résumé notre symbole, à la suite de chacune des trois cellules-mères. Autrement dit, elle est une foi dogmatique. Le croire *en* est indissolublement accompagné d'un croire *que*. Jamais le premier ne pourrait même exister sans le second puisque, ainsi qu'on l'a vu plus haut, c'est par ses œuvres que le Dieu qui nous appelle se fait connaître de nous.

Si donc il fut un temps où le péril était pour le chrétien, comme on l'a écrit très justement, « d'oublier l'unité de la foi au profit de la multiplicité des croyances », et par le fait même, ajouterons-nous, de ne plus vraiment comprendre la force de ce que saint Paul appelait « l'obéissance de la foi », c'est aussi contre l'oubli inverse qu'il importe aujourd'hui de nous prémunir. Il nous faut refaire en nous-mêmes cette unité concrète qui tend plus ou moins toujours à se désagréger, ainsi qu'on l'a vu si souvent dans des débats à ce sujet depuis le temps de la Réforme. Pour ne pas demeurer formelle et vide ou se tromper de visée, pour exister, la foi personnelle doit être en même temps foi objective, adhésion intellectuelle à cette Parole de Dieu qui, pour se dire et se faire entendre de nous, pour nous atteindre en notre condition terrestre, dans ce domaine du multiple et du devenir où tout notre être est présentement immergé, se fragmente en s'objectivant. C'est ainsi seulement que nous la rejoignons dans son unicité fontale. Faisant alors abandon de toute restriction, de toute réserve, la foi « renonce radicalement à circonscrire k domaine de son adhésion ».

IL est temps d'en venir à ces objets de la foi, c'est-à-dire à ces œuvres dont parle chacune des trois parties du symbole. De ces trois parties, c'est la deuxième qui est la plus développée, puisqu'en effet c'est par Jésus-Christ, Verbe de Dieu incarné, annonciateur de la « Bonne Nouvelle », que s'est opérée dans sa plénitude, une fois pour toutes (*ephapax*) l'œuvre de notre salut ; le contenu des premiers symboles christologiques s'est tout naturellement coulé à l'intérieur du schéma trinitaire. Quant à l'œuvre attribuée au Père, elle se résume dans le mot de création. Ainsi les deux premières parties nous présentent ce qu'il est permis d'appeler la révélation *cosmique* et la révélation *historique*. La troisième partie s'est élaborée plus lentement. Elle n'était d'abord que la mention de l'Esprit-Saint. Peu à peu s'y sont joints les derniers « articles », qui peuvent paraître au premier abord former une liste un peu hétéroclite. Il n'est pourtant pas besoin d'un long

effort de réflexion pour y reconnaître, sous des aspects qui s'enchaînent, l'oeuvre de l'Esprit sanctificateur, envoyé par le Christ et faisant fructifier au long des siècles son acte rédempteur : oeuvre qui se déroule dans l'Eglise et qui s'achève en Dieu. Si nous osions risquer une formule, dont il ne faudrait pas abuser, nous dirions que cette dernière partie du symbole concerne la révélation *spirituelle*.

La mention de l'Eglise a donné lieu à plusieurs interprétations, dont chacune a son fondement dans l'une ou l'autre des anciennes formes du symbole et qui, au reste, sont complémentaires. Sous la forme qui a prévalu, la « sainte Eglise » suit aussitôt « l'Esprit-Saint », comme son premier effet, et ce n'est sans doute pas sans intention que sont rapprochés les deux adjectifs : *sanctum, sanctam* : l'Eglise est la réalité sanctifiée par l'Esprit. Le chrétien ne déclare pas croire *en* elle, pas plus qu'en la communion des saints, la rémission des péchés ou la résurrection de la chair. Une remarque de saint Pierre Chrysologue, prise entre cent autres qui jalonnent les siècles, nous fait comprendre pourquoi : « *Ipse in Deum credit, qui in Deum sanctam Ecclesiam confitetur* ». L'Eglise, que nous confessons, est elle-même pour Dieu. Il n'en importe pas moins de reconnaître la place privilégiée qu'elle tient dans l'économie de la foi chrétienne. Elle y joue un rôle inclusif, en ce sens que, premier effet de l'Esprit, elle détermine et englobe les autres. C'est ce qu'exprimait jadis avec force la clause qui ponctuait certains symboles. L'Eglise n'y figurait pas parmi les objets de la foi ; mais tout à la fin, le futur baptisé, répondant à la triple interrogation de l'évêque, proclamait croire « à l'intérieur de l'Eglise », *in sancta Ecclesia*. Théodore de Mopsueste, dans une de ses *Homélies catéchétiques*, conclura son commentaire du *Credo* baptismal par ces mots : « *Je crois et je suis baptisé au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, dans une seule Eglise catholique et sainte* », et dans sa remarquable *Explication du symbole* Érasme s'exprimera de même : « *Nous accédons à l'Eglise, dira-t-il, et c'est en elle que nous adorons le Père, et le Fils, et l'Esprit* ». Une variante africaine, conservée par saint Cyprien, saint Augustin et un Pseudo-Fulgence, nous assure que « le sacrement de la foi » et tous les biens qui s'ensuivent nous viennent « par l'Eglise ».

Chaque nouveau baptisé, chaque chrétien tout au long de sa vie, et jusque dans l'assemblée liturgique, dit au singulier son *Credo* : car il n'est pas d'acte plus personnel. Mais il le dit toujours dans et par l'Eglise, car lui-même n'est pas, ne peut pas

être un isolé. La foi est toujours participation à la foi de l'Eglise — car l'Eglise elle-même croit, tout entière mesurée par l'unique Parole — et c'est là ce qui lui permet, quelle que soit sa misère intime, de conserver toujours une assurance humble et entière. Quel peut être en effet ce « Je », qui, dans l'élan de sa foi, sans retombée, sans illusion, sans réserve, adhère au Christ comme l'épouse adhère à son époux ? Quel est-il, sinon précisément cette Épouse que le Verbe de Dieu s'est choisie, à laquelle il est venu s'unir dans une chair mortelle, et qu'il « s'est acquise par son sang » ? Ce « Je » ne peut être que l'Eglise de Jésus-Christ. Sans doute son union ne sera parfaite qu'au terme ; elle chemine ici-bas « *in umbris et imaginibus* », aussi la perfection de sa foi est-elle encore perfection de tendance et de visée, non de plénitude acquise ; mais la droiture de sa marche est assurée, car en elle réside l'Esprit de vérité.

Si donc l'acte de foi est de tous le plus personnel, il est en même temps le moins individualiste et le moins solitaire. C'est comme membre de l'Eglise, inséré dans son histoire, relié par elle aux origines, vivant de sa vie, participant à son expérience, relevant de son autorité, que le chrétien se présente lui-même devant les hommes avec l'assurance requise. Et ce qui est vrai de tout chrétien l'est particulièrement du théologien. Son travail se situe à l'intérieur de l'Eglise, et s'il doit user parfois en toute rigueur des disciplines les plus spécialisées, s'il doit aussi procéder, dans l'exploration du dogme, aux recherches les plus hardies, toujours il vise en fin de compte à mieux discerner « la foi de l'Eglise ». L'autorité « des serviteurs du Christ et des intendants des mystères de Dieu », qui s'est affirmée dès l'origine et que l'apôtre Paul rappelait aux chrétiens de Corinthe avec une vigueur sans pareille, ne saurait jamais s'effacer devant quelque compétence humaine ou quelque qualification doctorale que ce soit. « *Il ne peut y avoir dans l'Eglise un double magistère* » ; à plus forte raison, et plus précisément, « *l'institution historique de l'Eglise ne peut être remplacée par quelque société de pensée, fût-elle théologique* » (Jean Aucagne). Mais en revanche, le vrai théologien tient dans son appartenance à l'Eglise le principe d'une liberté souveraine, au-delà de tout opportunisme ou de tout conformisme, car plus il approche du cœur de l'Eglise, plus il y trouve l'Esprit. C'est ce même Esprit qui retentit au dehors par la voix autorisée qui nous guide, et qui parle au-dedans de nous dans le secret (mais savons-nous toujours l'entendre ?). Il va de la sorte au-devant de lui-même, si bien que pour celui qui l'écoute il s'agit moins,

entre obéissance et liberté, de conjonction que d'unité. Fidèle à cet Esprit, le théologien échappe au « flottement de la pensée » comme aux déceptions, qu'entraîne la poursuite d'une réflexion tout intérieure ou l'adaptation perpétuellement changeante aux pensées séculières. Passant au besoin par « *la rude école du concret* », sa foi « *devient tout à fait réelle* » et fait de lui en vérité « *l'homme de la communauté catholique* » (Bernard Welte). Loin de le figer dans son adhésion à l'Eglise, l'Esprit le soulève avec elle, dans l'obscurité d'une foi plus pure, jusqu'au Mystère de Dieu.

REPRENONS pour finir notre symbole apostolique. Il forme un tout. Il se présente « *non comme une ligne, mais comme un cercle : les propositions qu'il énonce s'articulent les unes sur les autres, et la dernière réintègre tout l'entre-deux à l'intérieur de la première : par son action créatrice, se poursuivant par Jésus en rédemption et par l'Esprit en sanctification, le Père ramène en son propre sein ceux qu'en Jésus et dans l'Esprit il veut faire ses fils pour une vie éternelle* » (card. Garrone). On peut toujours prolonger une ligne : un cercle est toujours achevé. L'espace qu'il détermine est quelque chose de définitif. On n'y saurait rien ajouter sans le rompre, sans en dénaturer la figure. Or, tel est notre symbole. Cette impossibilité d'en briser le cercle « *n'est pas signe de limitation mais de plénitude. On ne progresse vraiment dans l'intelligence du Credo que par approfondissement et explicitation, non par addition* ». Pas plus que nous n'avons à attendre dans l'avenir un nouveau Christ ou un troisième « testament », pas davantage, et pour cette raison même, nous n'avons à ajouter rien au symbole de foi. Il ne laisse en dehors de lui aucun mystère à découvrir. Ne cédon point aux mirages de progrès par dépassement qui ont égaré tant d'esprits dans les siècles passés et provoqué tant de drames. Si nous avons donné notre foi au Christ, ne prêtons pas l'oreille aux voix qui nous invitent, dans un langage équivoque, à « *vivre le mariage de l'Esprit et de l'histoire humaine qui a commencé avec l'Incarnation* ». Relisons plutôt les pages admirables de saint Jean de la Croix au livre deuxième de la *Montée du Carmel*: « *En nous donnant son Fils qui est son unique Parole, Dieu nous a tout dit et tout révélé.* ».

Mais cette Parole unique, en laquelle tout est accompli, l'Esprit ne cesse de la faire fructifier. Il n'en assure pas seulement

la permanence indéfectible : il la féconde, il l'actualise. Sous son action, le dogme se développe, il explicite ses virtualités, il fait lever la pâte humaine. Il se nourrit de la culture ambiante, qu'il transforme en l'assimilant. Tâche toujours à reprendre : jamais, en effet, la symbiose qu'elle a mission d'établir entre le divin et l'humain n'est acquise ; et puisqu'elle est confiée à des hommes, qui ne se heurtent pas seulement à des forces adverses mais ne sont jamais eux-mêmes pleinement soumis à l'Esprit, elle ne peut s'accomplir sans tâtonnements, tensions et crises de toute sorte, qui retentissent aussi bien dans le déroulement social de l'histoire qu'au fond des consciences individuelles. Jusque dans ses meilleures réussites, elle risque toujours de s'engager, pour répondre aux mille problèmes et satisfaire aux mille requêtes qui, à chaque génération, ne cessent de se renouveler, dans un « processus de différenciation » qui l'éloigne de son centre. Pour porter des fruits plus nombreux et plus inédits, la foi risque alors de se diluer. — Mais alors intervient, suscité lui aussi par l'Esprit, le mouvement compensateur, qui ramène toujours au centre et tend à refaire ou à retrouver l'unité dans la simplicité du regard contemplatif. C'est l'approfondissement du mystère. C'est le passage de la parole laborieuse et multiple au recueillement unifié du silence. L'intelligence explorait toutes les dimensions de la foi, elle en précisait les contours, en creusait les pré-supposés, en déployait les conséquences, en tirait des règles d'action pour des situations nouvelles : maintenant c'est la foi qui pénètre l'âme, et plus elle pénètre, plus, en la simplifiant, elle se simplifie elle-même. En ce sens encore on peut dire avec saint Ambroise : « *Le signe de Dieu est dans la simplicité de la foi* »*.

(*) Pour diverses précisions, justifications ou explications nécessaires, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *La foi chrétienne, essai sur la structure du symbole des apôtres*, Paris, Aubier, 2^e éd., 1970, ainsi qu'à notre commentaire du premier chapitre de la constitution conciliaire *Dei verbum*, dans l'ouvrage collectif *La Révélation divine*, t. I, coll. « *Unam sanctam* », Paris, Editions du Cerf, 1968.

André FEUILLET

Le jugement douze tribus d'Israël par les douze apôtres

VRAIMENT surprenante au premier abord est la promesse faite par Jésus aux douze apôtres, qu'il avait choisis, qu'un jour ils seraient étroitement associés au jugement exercé par lui des douze tribus d'Israël. Que sont exactement ces douze tribus d'Israël et de quel jugement s'agit-il ? C'est ce qui n'apparaît pas clairement. Nous ambitionnons de projeter sur ce passage évangélique des lumières en partie nouvelles, ce qui ne nous empêchera nullement de réduire les références bibliographiques et les notes au strict minimum.

Dans une première partie nous montrerons que la forme matthéenne de cette annonce (*Matthieu* 19,28) doit être expliquée avant tout par les prophéties messianiques les plus expressives de tout l'Ancien Testament : les oracles du Deutéro-Isaïe sur le Serviteur souffrant. Notre deuxième partie soulignera d'abord que le texte parallèle de *Luc* 22,30, bien que situé dans un contexte tout différent, doit être éclairé de semblable façon. En second lieu, nous chercherons à rendre compte de l'absence, au premier abord difficilement explicable, de la même promesse dans *l'Évangile* de Marc qui, comme on le sait, est *l'Évangile* même de Pierre ; nous voudrions alors mettre en évidence ce fait significatif : comme son Maître, Pierre a éprouvé une vraie prédilection à l'endroit des prophéties du Serviteur ; c'est ce qu'atteste très éloquemment la première lettre de Pierre.

Dans une brève conclusion nous mettrons la présente recherche en rapport avec celle que nous avons consacrée à la

primauté et à l'humilité de Pierre, étudiées à partir de la scène de Césarée de Philippe (*Matthieu* 16, 17-19 et par.) et de la Première *Épître* de Pierre (1).

I. Le sens de Matthieu 19,28 et le lien caché de ce texte avec les prophéties du serviteur souffrant.

Dans les trois Synoptiques, à la suite de l'épisode du jeune homme riche qui s'éloigne de Jésus tout triste « car il avait de grands biens » (*Marc* 10,17-22 ; *Matthieu* 19,16-22 ; *Luc* 18,18-23) et après des instructions sévères de Jésus relatives au danger des richesses (*Marc* 10,23-27 ; *Matthieu* 19,23-26 ; *Luc* 18,24-27), Pierre pose à Jésus une question concernant spécialement le sort futur des apôtres qui ont si généreusement répondu à son appel. Elle a tout à fait le même sens dans les trois Synoptiques où Pierre fait pareillement observer à Jésus qu'ils ont tout quitté pour le suivre. L'interrogation revêt seulement une forme plus pressante en ces mots propres à Matthieu : « Qu'en sera-t-il donc de nous ? » Et Jésus de répondre : « En vérité je vous le dis, lors de la régénération, quand le Fils de l'homme sera assis sur son trône de gloire, vous qui m'avez suivi, vous serez assis vous aussi sur douze trônes, jugeant les douze tribus d'Israël » (2).

Le vocable grec ici employé (*palingenesia*), qu'à la suite de Lagrange nous avons traduit par régénération, ne se retrouve ailleurs, dans le Nouveau Testament, que dans *l'Épître à Tite* (3,5). En ce qui concerne l'idée exprimée, il n'implique aucunement un emprunt au stoïcisme. Alors que, dans *l'Épître à Tite*, il se réfère à une régénération personnelle opérée par le baptême, il vise bien plutôt, en *Matthieu* 19,28, l'espérance biblique et juive d'un monde nouveau meilleur que le monde actuel si dur et si corrompu : il ne s'agit donc directement que de la fin d'un monde, d'un renouveau, celui-ci étant attendu pour un avenir plus ou moins proche et comparé à une nouvelle naissance ; il ne s'agit pas du jugement dernier, désigné plusieurs fois par un autre vocable grec (*sunteleia*) : la consom-

(1) Cf. *La primauté et l'humilité de Pierre, Nova et Vetera* (1991), n° I, p. 4-24.

(2) Sur ce texte, cf. outre les commentaires de l'Évangile de saint Matthieu, F. Gils, *Jésus prophète d'après les Évangiles synoptiques*, Louvain-Leuven, 1957, p. 123-124.

mation des siècles ou de l'histoire (cf. *sunteleia* en *Matthieu* 13,39, 40, 49 ; 24,3 ; 28,20 ; *Hébreux* 9,26) (3).

A *Matthieu* 19,28 on peut comparer *Apocalypse* 3,21 : « Au vainqueur je donnerai de s'asseoir avec moi sur mon trône comme moi je me suis assis avec mon Père sur son trône ». A l'espérance d'un monde nouveau se rattache plusieurs fois, dans la Bible et l'apocalyptique juive, l'image des douleurs d'enfantement donnant naissance à ce monde nouveau.

En plein accord avec Lagrange et nombre d'autres exégètes, il y a tout lieu de penser que la nouvelle naissance (*palingenesis*), dont parle *Matthieu* 19,28, évoque directement une instauration du Règne de Dieu coïncidant avec la fondation de l'Église que Jésus avait annoncée solennellement à Césarée de Philippe (*Matthieu* 16,17-19). Le verbe grec, que nous traduisons normalement par « juger » (*krinein*), doit avoir ici le sens large de gouverner, administrer, qu'il revêt souvent dans le livre des Juges comme aussi dans la traduction grecque que nous en donne la Septante (cf. par exemple *Juges* 3,10). Les anciens Juges d'Israël, observe Lagrange, avaient autant de pouvoirs civils ou militaires que les magistrats supérieurs (les suffètes) de Carthage ou les consuls de Rome. Dans les anciennes institutions, et notamment chez les Hébreux, le fait de juger était l'acte essentiel du gouvernement royal.

Une fois admis qu'en *Matthieu* 19,28 Jésus doit songer à l'établissement de l'Église, il faut encore reconnaître, toujours en accord avec Lagrange, qu'en ce même passage il s'en tient à la mission restreinte qui fut celle de son existence terrestre ; l'annonce ultérieure faite par lui d'une communauté ecclésiale s'étendant à « toutes les nations », à « toute créature » ne se trouve-t-elle pas liée dans sa pensée à la « consommation » du drame rédempteur par sa résurrection et son ascension (*Matthieu* 28,18-20 ; *Marc* 16, 15-20) ?

La perspective limitée dont nous venons de parler résulte clairement de quelques données propres au premier Évangile. On conçoit sans peine que Marc et Luc, qui écrivaient pour les Gentils, aient omis de les reproduire, car elles risquaient fort d'être mal comprises. Il y a tout d'abord la réponse de Jésus à

la Cananéenne en *Matthieu* 15,24 ; « Je n'ai été envoyé qu'aux brebis perdues de la maison d'Israël ». Il faut encore citer les consignes données par Jésus au cours de sa vie terrestre aux douze apôtres qu'il vient de choisir : « Ne prenez point le chemin des Gentils et n'entrez pas dans une ville des Samaritains ; allez plutôt vers les brebis perdues de la maison d'Israël » (*Matthieu* 10,6). On est loin, en ce passage, de l'ordre donné aux apôtres à la fin du même Évangile de *Matthieu* : « Allez, de toutes les nations faites des disciples » (*Matthieu* 28,19).

CES textes de *Matthieu* 10,16 et 15,24 peuvent heurter un lecteur actuel des Évangiles, persuadé avec raison que Jésus a voulu être non pas le Sauveur du seul peuple juif, mais le Rédempteur de l'humanité entière. Ils doivent donc être expliqués avec soin, ce que pourtant, croyons-nous, on ne fait pas d'ordinaire. En fait on ne peut guère y parvenir qu'en rattachant étroitement ces paroles de Jésus aux prophéties les plus étonnantes de tout l'Ancien Testament, qui sont aussi celles auxquelles Jésus s'est référé avec le plus d'insistance. Nous voulons parler des quatre oracles du Deutéro-Isaïe sur le Serviteur souffrant (*Isaïe* 42,1-7 ; 49,1-6 ; 50,4-7 ; 52,13 - 53,12), oracles tout à fait distincts, à notre avis, du contexte en lequel ils ont été insérés après coup, et qui ouvrent la perspective d'un salut messianique offert à tous les hommes sans distinction (4). Or la position du Serviteur à l'endroit du problème universaliste, position déjà préfigurée par Jérémie, est exactement celle de Jésus. Dès le temps de sa vocation, Jérémie est proclamé prophète pour les nations ; il était même prédestiné à le devenir dès le sein de sa mère (*Jérémie* 1,5), et pourtant, au cours de sa carrière prophétique, il ne parlera qu'à ses compatriotes. Le Serviteur, qui offrira sa vie en victime expiatoire pour le salut de tous les hommes, ne se fait pas pour autant un missionnaire itinérant comme ce sera le cas par exemple pour saint Paul. Il reste dans sa patrie, mais il n'en proclame pas moins une vérité religieuse destinée à toutes les nations.

(3) L'interprétation de *Matthieu* 19,28 que nous proposons est également celle de M.J. Lagrange dans son commentaire de saint Matthieu. de P. Benoit dans la Bible de Jérusalem. de E. Osty dans la Bible d'Ostv-Trinquet. de F. Btichsel dans *Theologisches Worterbuch* =tn o .V. T. de G. Kittel. II. art. *krinō*. p. 922.

(4) Dans notre ouvrage : *L'accomplissement des prophéties*, Desclée, Paris, 1991, nous avons souligné (p. 34-91) le rôle considérable que jouent ces prophéties extraordinaires dans l'ensemble du Nouveau Testament. Nous les avons nous-même analysées longuement dans *Études d'Exégèse et de Théologie Biblique*. Ancien Testament, Paris, 1975, p. 119-179.

C'est ce qui ressort en particulier du premier stique du premier poème (42,1). Il peut se traduire ainsi littéralement : il fera sortir le statut religieux (le *mishpat*: la vraie religion, celle d'Israël) vers les nations. Cela ne signifie pas qu'il ira lui-même enseigner la vérité religieuse aux païens (5). Il faut bien plutôt expliquer ce passage par le v. 6 du second poème : « Ce serait trop peu que tu sois mon Serviteur pour rétablir les tribus de Jacob et pour ramener les préservés d'Israël: je t'établirai lumière des nations pour que mon salut arrive jusqu'aux extrémités de la terre ». Comme le Serviteur messianique du Deutéro-Isaïe, Jésus limite son ministère public au seul peuple choisi, ce qui ne l'empêche pas de se regarder en même temps comme la lumière du monde entier et le Sauveur de tous les hommes.

TOUS devons maintenant revenir au commentaire du texte de *Matthieu* 19, 28. Il se rapporte, comme nous à l'avons dit, à l'Israël nouveau, l'Église, dont le Christ ressuscité et glorieux est le chef suprême. Choisis spécialement par Jésus parmi ses autres disciples, comme cela est attesté en *Matthieu* 10,1-4, ses apôtres reçoivent de lui la promesse d'être associés de façon permanente au « jugement », c'est-à-dire au gouvernement de cet Israël nouveau que sera l'Église. Cette association n'est-elle pas exprimée de façon équivalente dans *l'Apocalypse*, en 21,14, où il nous est dit que le rempart de la Jérusalem messianique, l'Épouse de l'Agneau, repose sur douze assises, portant chacune le nom de l'un des douze apôtres de l'Agneau ? Ainsi se trouve proclamée l'une des notes essentielles de l'Église : son apostolicité.

Ne faut-il pas se souvenir ici que la grande Révélation publique accordée au monde par Dieu (Ancien et Nouveau Testaments), Révélation sur laquelle repose fondamentalement toute la foi chrétienne, s'est définitivement achevée avec la mort du dernier des apôtres ? Il est d'ailleurs certain que le chiffre douze, qui pourrait faire difficulté, n'est pas à prendre à la lettre. C'est ce que suggère plus clairement le texte du troisième

(5) Le mot *mishpat* employé ici désigne le statut religieux propre à Israël, la religion révélée dont il bénéficie. Il n'est pas dit que le Serviteur portera lui-même cette vérité religieuse aux païens. Le verbe hébreu ici employé (*yotsi*) ne signifie pas qu'il enseignera directement aux nations, mais bien plutôt qu'il la fera sortir des limites d'Israël sans avoir à sortir lui-même de sa patrie.

Évangile (*Luc* 22,30), parallèle à celui de *Matthieu* 19,28, texte que nous allons maintenant expliquer.

II. Le texte de *Luc* 22,30, l'Évangile de Marc et les références de 1 Pierre au serviteur souffrant.

Nous avons maintenant à expliquer ce phénomène étrange : alors que dans les trois Synoptiques (*Matthieu* 19,27 ; *Marc* 10,28 ; *Luc* 18,28) Pierre demande pareillement à Jésus quelle sera la récompense des apôtres qui ont tout quitté pour le suivre, comment se fait-il que seul *Matthieu* nous donne en cet endroit la réponse de Jésus à cette question ? Il y a là une véritable énigme à résoudre. La solution que nous allons en proposer sera différente pour *Luc* et pour *Marc*.

Pour *Luc*, la clé de cette énigme n'est pas difficile à trouver : nous montrerons que *Luc* 22,30 est bien l'équivalent à tous égards de *Matthieu* 19,28. Pour l'Évangile de *Marc*, qui est l'Évangile de Pierre, il nous paraît manifeste que la première Épître de Pierre nous suggère cette autre explication combien précieuse : le ministère apostolique, qui associe si étroitement les apôtres à Jésus, oblige rigoureusement ceux qui en sont investis à refléter de façon toute spéciale l'humilité et la générosité du Christ Serviteur qui a offert sa vie pour ses brebis.

PARTONS, en premier lieu de l'Évangile de *Luc*. De même que la proclamation par Jésus de la primauté de Pierre à Césarée de Philippe, en *Matthieu* 16,18-19, a pour correspondant en *Luc* le texte de 22,31-32 se rattachant au repas pascal de Jésus qui précède sa Passion, de même le texte de *Matthieu* 19,28 relatif au jugement par les apôtres des douze tribus d'Israël, a pour équivalent, dans le troisième Évangile, des paroles de Jésus faisant partie du même repas pascal de Jésus et antérieures à l'institution de l'Eucharistie.

Il s'agit du passage de *Luc* 22,28-30 consécutif à une discussion survenue parmi les apôtres sur la question de savoir lequel d'entre eux pouvait passer pour le plus grand. Jésus leur dit en sens contraire : « Que le plus grand parmi vous se comporte comme le plus jeune et que celui qui gouverne soit comme celui qui sert » (22,26). Puis il ajoute : « Quant à vous,

vous êtes ceux qui, dans mes épreuves, êtes demeurés constamment avec moi. Et moi, selon que mon Père a disposé d'un Royaume en ma faveur, j'en dispose en votre faveur, afin que vous mangiez et buviez à ma table dans mon Royaume et que vous vous asseyiez sur des trônes, jugeant les douze tribus d'Israël ». On se rappellera ici que les temps messianiques étaient conçus comme un banquet (cf. *Luc* 14,15sq. : « Heureux qui prendra son repas dans le Royaume de Dieu » et la parabole des invités au festin).

Il faut faire pour *Luc* 22,28-30 les mêmes observations que pour *Luc* 22,31-32. Il serait, avons-nous dit, tout à fait faux de se figurer que Luc, en 22,31-32, ne ferait pas autre chose que de déplacer et situer en un autre contexte la proclamation de la primauté de Pierre, liée historiquement à l'entretien de Jésus avec ses apôtres à Césarée de Philippe. En effet, le texte de *Luc* 22,31-32 n'est absolument pas l'équivalent de celui de *Matthieu* 16,17-19 ; il le présuppose bien plutôt : c'est parce que Jésus a déjà déclaré à Pierre qu'il veut faire de lui la pierre fondamentale de son Église que maintenant il lui apprend qu'il a spécialement prié pour lui et aussi pour qu'il puisse à son tour affermir ses frères. De même, *Luc* 22,28-30 n'est pas davantage une simple répétition de *Matthieu* 19,28. Plusieurs indices poussent à penser le contraire. Au moment même où va commencer à se dérouler le grand drame de la Passion, Jésus proclame sa volonté de fonder une communauté nouvelle, son Royaume, qui n'est autre que l'Église, au gouvernement de laquelle les apôtres seront étroitement associés.

Si maintenant il n'est plus question de douze trônes, mais seulement de trônes sans que leur nombre soit précisé, c'est sans doute pour ce double motif : d'abord il fallait éviter de laisser entendre que Judas, qui alors s'apprêtait à trahir son Maître, serait lui aussi associé au gouvernement de la future Église. On doit surtout dire ceci : douze est un chiffre symbolique destiné à rappeler les douze tribus du peuple de Dieu de l'ancienne alliance dont l'Église du Christ sera l'héritière, et c'est de cette manière qu'il faut interpréter le texte de *l'Apocalypse* quand il est dit, en 21,14, que le rempart de la Jérusalem messianique,

l'Épouse de l'Agneau, « repose sur douze assises portant chacune le nom de l'un des douze apôtres de l'Agneau » (6).

Le caractère symbolique qu'offre ici le chiffre douze n'empêche nullement d'ajouter aux apôtres mentionnés dans les Évangiles, d'autres apôtres, notamment Matthias (cf. son élection en *Actes* 1,23-26), Paul et aussi Barnabé, qui est très probablement l'auteur de la *Lettre aux Hébreux*. On voit combien se justifie le texte de *Luc* 22,28-30, c'est-à-dire combien il était opportun qu'avant d'entrer dans sa Passion, Jésus reprenne la perspective ecclésiale ouverte en termes imagés en *Matthieu* 19,28.

LE troisième Évangile a d'ailleurs ici une particularité tout à fait remarquable. Alors que Jésus a voulu faire sienne, de façon spéciale, l'espérance exprimée par les prophéties sur le Serviteur souffrant, cependant rares sont, dans les Évangiles, les textes que l'on peut regarder comme des références claires et indiscutables à ces grands oracles. Or, dans le contexte historique du dernier repas de Jésus, Luc a en propre de nous rapporter une citation d'*Isaïe* 53 que le P. Benoit n'hésite pas à regarder comme une parole authentique de Jésus, alors que, par ailleurs, il se montre à cet égard, croyons-nous, exagérément sceptique. Il vaut la peine de citer ce qu'il dit à ce propos (7) : « Après la Cène eucharistique, Jésus déclare : "Je vous le dis, il faut que s'accomplisse en moi ceci qui est écrit : Il a été compté parmi les scélérats". Nous avons ici une citation explicite d'*Isaïe* 53,12, mais qui n'évoque qu'un détail parmi les abaissements du Serviteur, non la finalité même de son œuvre. On a voulu conclure au caractère tardif de ce logion, création de la communauté. Cependant on sait par ailleurs que dans les récits de la Passion Luc dispose d'une source particulière qui est ancienne et mérite considération. D'autre part ce logion est lié à un contexte d'interprétation difficile : celui de l'invitation à une résistance armée qui se

(6) Au sujet du chiffre douze, cf. *Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, Turnhout-Paris, 1960, au mot *Douze*, p. 473-474. « Dans l'Apocalypse, la Jérusalem nouvelle est représentée par une Femme ayant sur la tête une couronne de douze étoiles (12,11). Le chiffre douze est le chiffre d'Israël issu des douze patriarches et le chiffre de l'Église fondée sur les douze apôtres ».

(7) *Jésus et le Serviteur de Dieu*, dans *Jésus aux origines de la christologie*, Louvain, 1975, p. 129-130.

termine par ces mots mystérieux : "Il y a ici deux glaives. — C'est assez". Quoi qu'on pense de cette petite péricope énigmatique et même gênante (8), on imagine mal comment et à quelle fin elle aurait été inventée après coup. Enfin, s'il s'agissait d'une de ces citations scripturaires auxquelles les évangélistes ont recouru pour trouver dans les faits l'accomplissement des prophéties, ce texte d'*Isaïe* 53,12 aurait figuré bien mieux après *Luc* 23,33 quand il est dit que Jésus fut crucifié entre deux malfaiteurs. J'estime donc en bonne critique qu'on peut voir là une parole réellement prononcée par Jésus et prouvant qu'il s'identifiait avec le Serviteur souffrant ».

A la différence de l'Évangile de Luc, celui de Marc ne nous offre ailleurs, pas même dans le récit de la Cène, aucun correspondant véritable de la réponse si énigmatique de Jésus à Pierre rapportée par *Matthieu* 19,28. Mais, s'il est vrai que cette réponse doit être comprise à la lumière des oracles isaïens sur le Serviteur souffrant, alors la première Épître de Pierre, si attentive à ces insignes prophéties, prend pour nous une particulière signification et vient ainsi compléter sur ce point le second Évangile (9).

On notera tout d'abord ceci : comme d'autres textes du Nouveau Testament, la première lettre de Pierre donne aux chefs des communautés chrétiennes le nom d'*anciens* ou *presbuteroi* (presbytres). L'auteur de la deuxième lettre et de la troisième lettre de Jean s'appelle lui-même l'Ancien. Ces « anciens » avaient sans doute le droit d'accueillir de nouveaux membres ou de les exclure (cf. les exclus de la synagogue de *Jean* 9,22 ; 12,42 et 16,2). Deux fois il est question dans *I Pierre* des anciens ou presbytres de la communauté chrétienne : « J'exhorte les presbytres qui sont parmi vous » (5,1) ; « Jeunes gens, soyez soumis aux presbytres » (5,5). Ce qui surprend ici,

(8) Sur cette péricope des deux glaives, cf. les explications proposées par J.N. Geldenhuys, *Commentary on the Gospel of Luke*, London-Edinburgh, 1955, p. 570-571. Jésus ne veut certainement pas pousser les apôtres à une résistance armée. Il leur suggère seulement, en langage symbolique, que leur Maître ayant été rejeté par les autorités juives, ils ne bénéficieront plus de la tolérance dont ils étaient l'objet de la part de ces autorités.

(9) Le P. Benoit se complait à énumérer les contacts nombreux et suggestifs de *I Pierre* avec *Isaïe* 53 : le v.22 du chap. 2 et *Isaïe* 53,9 ; le v. 24 et *Isaïe* 53,4,12 ; le v.25 et *Isaïe* 53,5 et 6 ; 1,18-19 (l'agneau) et *Isaïe* 53,7 ; 3,18 (juste pour les injustes) et *Isaïe* 53,11. « Les contacts littéraires sont trop précis pour qu'une influence directe du Quatrième Chant du Serviteur puisse être mise en doute » (*Jésus et le Serviteur de Dieu*, p. 115).

c'est que Pierre ne se met pas lui-même à part des autres presbytres en dépit de la primauté que le Christ lui a conférée ; pour exprimer cette modestie, il forge lui-même un mot qu'on ne retrouve nulle part ailleurs : copresbytre (*sunpresbuteros*) : « Quant aux anciens qui sont parmi vous, moi qui suis ancien comme eux (copresbytre), témoin des souffrances du Christ et ai eu part à la gloire qui va se révéler (allusion à la Transfiguration à laquelle Pierre a assisté), faites paître le troupeau de Dieu qui est chez vous, non par contrainte, mais de bon gré, selon Dieu, non pour un gain honteux, mais avec ardeur, non en exerçant votre domination sur ceux qui vous sont échus en partage, mais en vous montrant les modèles du troupeau » (5,1-4).

CE qui est le plus remarquable en *I Pierre*, c'est ceci. Alors qu'un texte d'*Ézéchiel* (34,23) attribue au nouveau David messianique le titre et la fonction de Berger, par contre en *I Pierre* 2,25, tout comme d'ailleurs dans le discours sur le Bon Pasteur de *Jean* 10, ce n'est pas surtout en dépendance d'*Ézéchiel*, mais en liaison avec le Serviteur souffrant d'*Isaïe* 53 que l'appellation de Berger (ou Pasteur) est conférée au Christ : « Maintenant vous vous êtes tournés vers le Pasteur et l'*Episcopos* (le Gardien) de vos âmes ». Pierre, en effet, vient de dire : « Vous étiez égarés comme des brebis », ce qui est une référence à *Isaïe* 53,6. Aussi bien l'ensemble des versets 22-25 du chapitre 2 de *I Pierre* précédant immédiatement ce passage est-il une citation explicite de la même prédiction isaïenne, sans doute la citation la plus significative parmi toutes celles que nous offre de cet oracle le Nouveau Testament : « Lui qui n'a pas connu le péché et dans la bouche duquel on n'a pas trouvé de ruse, lui qui, insulté, ne rendait pas l'insulte, souffrant ne menaçait pas, mais s'en remettait au juste Juge ; lui qui, sur le gibet, a porté lui-même nos péchés dans son corps, afin que, morts à nos péchés, nous vivions pour la justice ; lui dont les meurtrissures nous ont guéris ».

En *I Pierre* 5,1, comme nous l'avons dit, le chef des apôtres n'hésite pas à forger un néologisme (*sunpresbuteros*) pour bien marquer son intention de ne pas dominer de haut les autres membres de la hiérarchie ecclésiale. Mais quelques versets plus loin, il fabrique un autre néologisme (*archipoimèn*) pour souli-

gner qu'en définitive le Christ, unique Rédempteur des hommes, est aussi l'unique Pasteur suprême de l'Église née au Calvaire et le matin de Pâques. C'est d'ailleurs ce que le Christ ressuscité dit équivalamment à Pierre en *Jean* 21,15-17 : non pas : prends soin de tes agneaux et de tes brebis, mais « pais *mes* agneaux, pais *mes* brebis ».

Conclusion

Le présent travail prend tout naturellement la suite d'une étude antérieure intitulée : *La primauté et l'humilité de Pierre*. J'ai voulu y expliquer cette énigme : alors que les trois Synoptiques attestent d'un commun accord l'entretien de Jésus avec ses apôtres à Césarée de Philippe (*Matthieu* 16,13-20 ; *Marc* 8,27-30 ; *Luc* 9,18-21), comment se fait-il que l'Évangile de Marc, qui est l'Évangile de Pierre, ne souffle mot de la proclamation par Jésus de la primauté qui, en cette circonstance, lui a été conférée ? Nous avons conclu, à la suite de Lagrange, que ce silence étrange de Marc ne peut avoir d'autre motif que *l'humilité de Pierre*, désireux de ne pas parler de ce qui faisait de lui un privilégié.

Nous venons maintenant de démontrer qu'il faut dépasser cette motivation personnelle du chef des apôtres : il aimait tellement Jésus qu'il a réellement ambitionné de communier à ses souffrances rédemptrices, auxquelles il avait assisté et qu'il trouvait décrites et expliquées, à l'avance dans les oracles sur le Serviteur souffrant, et il demande instamment aux pasteurs de l'Église, en *I Pierre*, de vivre leur ministère sur le modèle du Serviteur, comme Jésus d'ailleurs le leur avait enseigné (*Marc* 10,42-45 ; *Luc* 22,24-27 ; *Jean* 13,12-16).

Un des fruits de la présente recherche, c'est de mettre en lumière comment Jésus conduit à son plein achèvement le plan divin de salut. Dans les premiers chapitres de la Genèse, celui-ci concerne directement l'humanité entière, mais la malice des hommes amène Dieu à faire choix d'Israël, élection d'Israël dont l'histoire dramatique occupe la plus grande partie de l'Ancien Testament, ce qui ne l'empêche pas de rester fondamentalement orienté vers le salut de tous les hommes. Dans le Nouveau Testament cette situation est inversée : Jésus, au cours de sa vie terrestre, s'occupe d'abord des « brebis perdues de la maison d'Israël », car c'est Israël qui devait recevoir en premier la plénitude de la Révélation et avait

mission de la transmettre au monde (cf. *Jean* 4,22: « Le salut vient des Juifs » ; les disciples et Paul agiront de même : cf. *Actes* 11,19 ; 13,46-47 : « C'est à vous d'abord que devait être annoncée la parole de Dieu » ; 13,32 ; 18,5-6). Mais la mort sacrificielle de Jésus, sa résurrection et son ascension s'accompagneront de l'instauration d'une communauté nouvelle, l'Église, ouverte à toutes les nations de la terre.

André Feuillet, né en 1919. Sulpicien, ancien élève de l'École Biblique de Jérusalem. A collaboré à la nouvelle édition de la Bible de Jérusalem, au *Vocabulaire de théologie biblique* et à diverses revues (dont *Prêtre et Pasteur* au Canada). Auteur de très nombreux articles, il enseigne l'Écriture Sainte dans des cours, conférences, sessions, week-ends bibliques au Sacré-Cœur de Montmartre et dans la région parisienne.

Daniel BOURGEOIS

« La vie de Véronique »

La métaphysique et le féminin :
libres réflexions sur le film de Krzysztof Kieslowski

IL est presque banal d'affirmer que l'art cinématographique est ce qui a bouleversé et enrichi de la manière la plus profonde et la plus décisive l'imaginaire de l'humanité moderne. Il y a d'abord le fait évident — ou du moins qui devrait l'être — que, grâce à la décomposition et à la recomposition du mouvement par succession d'images, on a effectivement réussi à « écrire » le mouvement, avec tout ce que la notion d'écriture porte en elle de richesse et de variété de styles. Ainsi donc, le mouvement *comme mouvement* a pu être effectivement poétisé et c'est là sans doute la différence essentielle avec le théâtre, dans lequel c'est l'action *comme action* qui est poétisée : or il y a une grande distance entre la poétique du mouvement et la poétique de l'action : elle apparaît très clairement lorsque l'on essaye d'imaginer ce que serait une pièce de théâtre « documentaire ». En revanche, non seulement le film documentaire constitue une catégorie essentielle de l'esthétique cinématographique, car il est la poétisation d'une réalité de ce monde, saisie dans l'énigme de son mouvement, mais dans la même ligne, on peut dire de *tout* film qu'il porte en lui une certaine référence « documentaire », dans la mesure où, par exemple, la caméra permet de scruter les *mouvements* du visage d'un acteur ou d'une actrice de façon incomparablement supérieure à ce que l'on peut voir du jeu des acteurs au théâtre : ce qui est perdu quant à la présence immédiate, charnelle et vivante de l'acteur ou de l'actrice est comme « compensé » par la richesse et la précision des plans, leur sémantique et leur grammaire. Il y a également de multiples façons de filmer les villes, les plages, des mouvements de foule

dans une rue ou des intérieurs qui révèlent le mouvement propre et intime de ces réalités du monde et de la vie de nos sociétés. Ainsi donc, dès ce premier niveau, la différence entre le cinéma et le théâtre est décisive, car le domaine du mouvement est infiniment plus vaste et plus riche que la sphère de l'action : le théâtre est une méditation sur l'action humaine et cherche à en dégager la puissance de signification ; le cinématographe (1) est une méditation sur le mystère du cosmos et de tout ce qui l'habite, il cherche à saisir chaque chose dans son mouvement (2) dans le fait-même qu'elle se déploie en ce mouvement. Le cinématographe est donc une méditation visuelle sur la manière dont le mouvement signifie. Deux des plus grands génies du théâtre et du drame qui ont essayé de dépasser les limites du théâtre comme méditation et explicitation de la signification de l'action humaine — je veux parler de Shakespeare et de Claudel — nous ont donné des œuvres dont la grandeur et la splendeur acquièrent une dimension nouvelle lorsqu'elles sont filmées, car les regards conjoints de la caméra et du metteur en scène nous offrent une lecture en contrepoint de l'action et du mouvement que la mise en scène théâtrale ne pourrait jamais nous offrir.

Mais cette première différence n'est pas la seule : le cinéma n'est pas simplement « écriture du mouvement » par opposition à « écriture de l'action » ; il permet aussi la mise en oeuvre d'une multitude de procédés techniques, la coordination et l'enchaînement d'une multitude de prises de vue (3), l'exploitation d'une variété presque infinie de cadrages et de plans, voire la possibilité de tirer parti de simples trucages, toutes choses dont le théâtre ne peut offrir un réel équivalent : le seul « angle de prise de vue » dans un théâtre, c'est la place du spectateur ; le

(1) Il est connu que R. Bresson a revendiqué pour son oeuvre la spécificité du cinématographe en opposition avec le « cinéma ». Lorsque, dans ces pages, nous utiliserons le terme « cinématographe », nous nous référerons à sa signification étymologique « écriture du mouvement ».

(2) Le fait de filmer un paysage apparemment immobile ne fait que souligner l'importance de ce qui est affirmé ici : la mesure de l'immobilité du paysage est encore le mouvement. Un plan fixe au cinéma est totalement différent d'un tableau de chevalet, car le tableau de chevalet ne peut qu'être un « plan fixe » tandis qu'au cinéma un plan est fixe par rapport à d'autres plans où la caméra est en mouvement. Au point de vue de la signification, ce n'est donc pas du tout la même chose.

(3) Il nous semble que le langage cinématographique, qui fait d'abord penser au langage du théâtre, combine en fait, avec davantage de force, les possibilités d'expression que l'on trouve dans le roman : un des ressorts devenus « classiques » du

seul cadrage, c'est le plan de la scène. Les moyens techniques mis en oeuvre pour la finale de *Don Juan* au théâtre ou à l'opéra sont généralement moins « convaincants » que les moyens mis en oeuvre au cinéma (4). Inutile de s'en plaindre, c'est une conséquence immédiate de ce que nous disions au sujet des possibilités radicalement différentes de la poétisation du mouvement d'une part et de la poétisation de ce type bien précis de mouvement qui n'est pas d'ordre physique, l'action humaine, d'autre part.

Parmi les trucages, il en est un que le cinéma permet, mais qui est rarement exploité, c'est celui de l'utilisation du même acteur pour jouer plusieurs rôles : on connaît l'exemple fameux de *Noblesse oblige* et la prestation historique de Sir Alec Guinness qui est, pour ainsi dire, le seul acteur de ce film dans lequel il tient — je crois — neuf rôles. Mais dans ce cas, il s'agissait d'exploiter la veine tragi-comique, le fait qu'un seul acteur joue les rôles des différents héritiers qu'il faisait disparaître systématiquement: l'identité de l'acteur était censée rendre compte de la ressemblance entre les membres d'une même famille, ce qui conférait à l'oeuvre une puissance de comique irrésistible.

roman moderne consiste à juxtaposer brutalement l'état psychologique d'un personnage avec tel ou tel détail de l'univers qui l'entoure (bruit dans la rue, description d'un objet, évocation d'une atmosphère...) : il est extrêmement difficile de provoquer les mêmes associations dans une pièce jouée sur scène, car ni le metteur en scène, ni l'acteur ne maîtrisent la conduite du regard des spectateurs. Au cinéma, la caméra et le montage le font « par définition ». Un exemple tout simple provenant du film dont nous allons parler : la transition décisive entre Weronika et Véronique est traitée cinématographiquement avec une rigueur et une force saisissantes, intraduisibles en tout autre langage (à l'exception peut-être de l'écriture romanesque) : quand Weronika est enterrée, nous « voyons » son enterrement « à travers ses yeux » : la terre que jettent les assistants vient pour ainsi dire nous « tomber sur le visage » et tout s'achève dans l'obscurité de la tombe, avec, en bruit de fond, le choc des pelletées de terre sur le cercueil... Image suivante : le ventre nu et le haut des jambes de Véronique, sous la caresse de son ami. Puis, la caméra remonte doucement, comme dans une sorte de caresse, le long de son corps jusqu'au visage et l'on comprend alors qu'il s'agit de la même personne. Ici, Véronique est perçue brutalement comme cette puissance féminine de vie et de communion charnelle et sexuelle : par la mort de Weronika, le spectateur est comme enfoui dans la terre. Par la chair et la féminité de Véronique, le spectateur ressurgit de la terre...

(4) Ici, nous ne voulons pas dire que le cinéma permettrait une mise en scène plus réaliste que le théâtre ; au contraire, le lyrisme de la mise en scène ou le « délire imaginaire » sont souvent plus appuyés dans un film qu'au théâtre. Le problème que nous traitons n'est pas celui de l'imitation (*mimèsis*) plus ou moins fidèle de la réalité, mais celui du langage et de sa capacité de « dire » soit l'action seule (dans son essence), soit l'action dans toute la richesse de sa manifestation, c'est-à-dire principalement le mouvement.

LE film intitulé *La double vie de Véronique* pourrait, au premier abord, être classé dans la même catégorie, puisque toute la force et toute l'intrigue de ce film reposent sur le seul personnage d'Irène Jacob qui incarne dans la première partie du film le personnage d'une jeune chanteuse et concertiste polonaise nommée Weronika et dans la seconde, celui d'une jeune professeur de musique dans un Collège français à Clermont-Ferrand. Mais c'est ici que le problème de l'écriture cinématographique intervient : il serait, à notre avis, insatisfaisant d'en rester à une lecture naïve, celle de deux vies « parallèles ». En fait, il n'y a pas deux « Véronique » : dans le titre du film, il est question de la « double vie » car il n'y a qu'une Véronique, mais le cinéma permet d'écrire l'unique Véronique dans sa complexité. Non pas exactement sa duplicité, car il n'y a pas de mensonge dans cette « double Véronique ». L'écriture cinématographique permet ici, pour la première fois peut-être dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire de l'art, grâce au talent fou d'une « jeune première » et au génie créateur d'un metteur en scène désormais reconnu, de dire l'essence du « féminin », à travers un langage qui n'a plus rien de réaliste au sens positif, mais qui tente ce que nous nommerions volontiers une approche de la réalité *métaphysique* du féminin (5).

Il n'y a donc pas, croyons-nous, à chercher dans ce film une quelconque approche du problème de la réincarnation, de la télépathie ou autres énigmes relevant de la parapsychologie ou des gnoses modernes dans le style « *new age* » : lire le film à ce niveau-là risque de le rendre grotesque ou puéril. Par ailleurs, le metteur en scène utilise un langage cinématographique du même niveau que les plus grands cinéastes contemporains dont

(5) Quand nous parlons de l'essence métaphysique du féminin, nous voulons dire qu'il ne s'agit pas ici d'un regard *psychologique* ou phénoménal ou même encore *moral* sur le féminin, ce qui est le regard fréquent dans l'ensemble de la production cinématographique (avec certains sommets dans le genre, par exemple Eric Rohmer) ni un regard *sociologique* sur la question de la place de la femme dans la société ou de son rôle dans le couple (c'est un niveau que traite de façon excellente, humoristique et pleine de finesse Woody Allen, par exemple), mais il s'agit d'un regard qui cherche à contempler précisément ce que signifie le fait *d'être* femme : je ne vois pas d'autre terme que celui de *métaphysique*, au sens presque étymologique, c'est à dire le *fondement* ontologique de ce qui constitue le féminin dans sa *phusis*.

l'oeuvre a une réelle dimension métaphysique (J.-L. Godard (6), A. Tarkovsky, F. Truffaut (7), R. Bresson (8), pour ne citer que les plus marquants) : or, chacun sait que l'exploration métaphysique du réel ne consiste pas à créer un « autre monde », une « doublure de ce monde » et pas davantage un « arrière-monde », pour reprendre l'expression de F. Nietzsche, mais à contempler ce monde en ce qu'il est « autre », se laisser surprendre par la brûlante altérité de tout ce qui se donne dans une présence apparemment « sans histoire » et « sans problème » : les événements les plus simples, les gestes parfois les plus ordinaires, les gens que nous côtoyons, la maison et les meubles qui constituent le cadre quotidien de notre existence (9). Il serait étonnant que Kieslowsky ait mis son génie de cinéaste au service de cette désolante plaisanterie religieuse qu'est la métempsychose : il a bien d'autres choses autrement plus graves à nous dire. Essayons d'y voir plus clair.

(6) Même s'il n'a pas toujours été perçu (ni même voulu être perçu) à ce niveau d'une écriture métaphysique du mouvement, Jean-Luc Godard est pourtant l'un des grands initiateurs de cette recherche. Quant à l'intérêt qu'il a porté à l'essence du féminin, toute son oeuvre en témoigne de part en part, avec ce que l'on peut considérer comme un sommet, le film *Je vous salue Marie* qui est sans doute un des hommages les plus subtils et les plus tourmentés au mystère de la femme comme vierge et mère. Cette subtilité a échappé aux publicistes qui, en réduisant le film au blasphème, ont suscité des réactions, bien inspirées mais maladroitement, dans certains milieux « cathos »... Notons aussi dans le « sillage » de l'esthétique et de la réflexion de Jean-Luc Godard, le film d'A.M. Miéville *Mon cher sujet* qui aborde la question de l'être de la femme dans la perspective du temps et de la succession des générations (y compris de la génération que l'on supprime par l'avortement) : c'est le rapport du féminin au temps.

(7) Le premier à avoir formulé cette critique radicale du cinéma tel qu'il se pratiquait trop souvent avant « la nouvelle vague » : il lui reprochait d'être « du théâtre filmé ».

(8) Dans ses *Carnets*, R. Bresson a thématiquement l'essence du cinéma comme écriture du mouvement. Dans la veine bressonienne, on peut vraiment dire que, pour lui, le mouvement (aussi bien visuel que sonore) est le « sacrement » de l'action : il n'y a pas d'autre accès à la réalité de l'acte qui s'enracine dans le cœur de l'homme que cette diversité des mouvements comme signe et langage. Filmer c'est écrire avec des mouvements l'action qui s'accomplit.

(9) R. Bresson voulait filmer ses acteurs quand ils étaient à la limite de l'épuisement, c'est-à-dire lorsqu'ils ne cherchaient plus à « exprimer » un sentiment ou une émotion (risque de faire interférer des éléments de la subjectivité qui créent une « doublure »), mais lorsqu'ils étaient réduits dans leurs gestes les plus simples à un pur mouvement : il n'était plus question de « vouloir dire », ils « disaient » et ça suffisait...

IL n'y a qu'« une » Véronique, mais Véronique n'est pas « une », tel est le premier paradoxe qu'aucun langage esthétique ne pouvait vraiment faire « voir » avant le cinéma. Nous sommes brutalement mis en présence de ce fait dès les premières images : deux visages de la même petite fille — il faudrait plutôt dire : deux regards —, l'un tourné vers un ciel d'étoiles qui ressemble à (ou qui est ?) une ville illuminée la nuit, ciel qui flotte sur les nuées ou sur un océan de brouillard, et, pour mieux saisir l'affinité entre le regard de la première Véronique (Weronika) et le ciel, on voit ses yeux et son visage, en contre-plongée, comme si le spectateur entrait de plain-pied dans le mystère qui lie le regard de cette petite fille polonaise au ciel qu'elle contemple : avec Weronika, nous serons donc, depuis le début et jusqu'à sa mort (la terre qui « vous tombe dessus » en s'éparpillant sur le cercueil), saisis par un regard vers un ailleurs et qui vient d'ailleurs : seul, le langage d'une caméra peut suggérer cela. L'autre Véronique (même âge et même visage) regarde de face un monde mystérieux et merveilleux lui aussi, mais un monde dont les racines sont en-bas, cachées dans la terre : elle s'extasie devant une feuille d'arbre, geste qui sera repris dans la dernière séquence, lorsqu'elle caressera l'écorce d'un arbre à l'entrée de la propriété familiale où vit son père. Weronika « d'en haut » et Véronique « d'en-bas » : dès le début, tout est dit de la « double vie de Véronique ».

Qu'on ne se hâte pas trop d'assimiler « Weronika d'en haut » à l'Eternel Féminin, la femme en tant qu'Idéal, comme si Weronika nous arrachait à ce monde impur, souillé, pour nous emmener vers un monde sans sexualité, sans vie, sans heurts et sans épaisseur, tandis que « Véronique d'en-bas » serait la figure du féminin liée à la sensibilité et à la sensualité, la femme qui creuse son chemin en ce monde et qui cherche, à travers tout ce qui lui arrive, une identité et une plénitude en « faisant feu de tout bois ». La « double vie » n'est pas vue sous son angle moral : il n'y a ici ni femme idéale ni femme fatale, il n'y a pas conflit entre la moralité et la nature (la femme maternelle et généreuse d'un côté ; la femme sensuelle et qui fait tomber, de l'autre). Précisément, le féminin est vu sous son aspect proprement métaphysique : c'est la même femme et, dans son être même, elle s'ouvre dans une double dimension, car *l'essence du féminin c'est la médiation*.

Le problème central (il s'agit d'ailleurs davantage d'un mystère que d'un problème) n'est pas vraiment la relation de

l'homme et de la femme : si présente que soit cette relation, on comprend très vite que l'amour d'un homme ne dira ni à Weronika, ni à Véronique ce qu'elle est (ou ce qu'elles sont) : lorsque son ami Antek la rejoint à Cracovie, Weronika ne se décide pas à le rejoindre dans sa chambre d'hôtel et il ne s'agit pas simplement du fait qu'elle accorderait désormais plus d'importance à sa carrière professionnelle qu'à Antek mais de la conviction que l'amour de cet homme ne lui donne pas de devenir davantage elle-même. Si après la rencontre d'Alexandre Fabbri, Véronique revient dans la maison de son père pour y caresser l'écorce d'un vieil arbre, c'est parce que le fait d'avoir rencontré Alexandre n'a pas pu mettre en pleine lumière le mystère de la personne de Véronique. On peut regretter que Kieslowsky n'ait pas traité de l'étonnante révélation de la femme à elle-même par l'amour qu'elle recevrait d'un homme (10). Mais il est probable que, dans le regard qu'il nous invite à porter sur l'essence de la féminité, la complémentarité des sexes n'est pas « symétrique » comme on le pense communément et que le féminin ne se définit pas simplement par sa corrélation au masculin (pas plus d'ailleurs que l'essence du masculin ne pourrait se définir exclusivement par sa corrélation au féminin). Si c'était le cas, le fait pour les individus humains d'être sexués pourrait se réduire simplement à un problème anthropologique, comme la sexualité des animaux est, apparemment du moins, un problème biologique. Or être homme

(10) Il y a ici une convergence étonnante entre le metteur en scène polonais de *La double vie de Véronique* et ce grand metteur en scène italien Michelangelo Antonioni dans *Identification d'une femme* : dans les deux cas, la dissymétrie de la relation homme/ femme constitue le thème de l'oeuvre. On trouve chaque fois une affirmation de la « transcendance » du féminin en face duquel l'homme non seulement n'arrive pas à se manifester comme capable d'aimer vraiment, mais encore, du fait de cette incapacité, en vient à sombrer dans une sorte de dérive (la scène du brouillard et la scène de la promenade en barque sur la lagune au large de Venise dans le film d'Antonioni) où il finit par se perdre lui-même. On a l'impression que pour Antonioni, l'incapacité d'aimer vraiment une femme est l'indice le plus sûr du masculin. Chez Kieslowsky, le masculin apparaît aussi comme inapte à une vraie et durable relation d'amour, mais on ne sait pas trop si cela tient à une limite inhérente à l'homme comme homme ou au fait que l'être même du féminin cherche à donner sa pleine mesure au-delà de la relation entre l'homme et la femme. Il est tout de même remarquable de constater à quel point l'interrogation de ces grands poètes de la modernité que sont les cinéastes tourne autour de la question de l'essence du féminin : dans une civilisation de l'action technique et industrielle, l'être de la femme est irréductible à un « faire », à un agir. La femme, en ce qu'elle est femme, est le seul témoignage irréfutable de la grâce (en son sens inséparablement profane et religieux, voire mystique). Or, à partir du moment où la reconnaissance de *Dieu comme grâce* ne « fait plus sens » (et c'est sans doute l'arrière-fond intellectuel de Kieslowsky et d'Antonioni), le féminin devient une sorte d'énigme indéchiffrable et fascinante.

ou être femme ne relève pas simplement d'un hasard biologique de répartition chromosomique, ni d'une simple structure anthropologique (« on est bâti comme ça ! ») mais, si l'on en croit Kieslowsky, le rôle médiateur du féminin se situe à l'intérieur du féminin lui-même et cette *médiation est d'ordre cosmique*.

La manière dont est filmée la vie de Weronika est, de ce point de vue, extrêmement suggestive : c'est le monde qui tourne autour d'elle, elle est pour ainsi dire « le centre du monde », non par orgueil ou suffisance (elle est au contraire d'une simplicité étonnante et veut aider la petite vieille qui patauge dans les flaques d'eau, accablée par le poids de ses emplettes), mais parce qu'en elle se rejoignent le ciel et la terre : au milieu de ses amis choristes, elle est la seule à laisser vibrer sa voix sous cette bénédiction céleste qu'est la pluie, dont les premières gouttes deviennent des larmes sur son visage. Quand elle assiste à la répétition du chœur d'hommes, sa voix « vient d'ailleurs » et évoque par je ne sais quel mirage le vol plané de l'Esprit sur les eaux au premier jour de la création. Dans la scène d'émeute, scène-clef du film où les deux « Véronique » sont en présence l'une de l'autre « sans se voir » et qui se passe sur la place du Rynneck à Cracovie, les travellings et les mouvements de caméra font littéralement tourner et basculer le monde, à la faveur des manœuvres de l'autobus, par le truchement des reflets dans le vitrage du véhicule et par l'agitation tourbillonnante des émeutiers. Or Weronika se tient là immobile, droite et fixe, immobilité soulignée par la ligne horizontale et grise des policiers casqués et munis de boucliers. Le monde tourbillonne, s'agite et se déchaîne, mais le monde tourne autour d'elle, comme si elle en était le centre. Même effet de caméra lors du malaise cardiaque : lorsque passe auprès d'elle cette figure mystérieuse (à la fois sexe et mort), on assiste à une succession de plans obliques. Même agencement des séquences lors de la mort de Weronika : on ne la voit pas tomber, mais c'est le monde qui chavire et le regard de la caméra nous permet de nous « raccrocher » au plafond de la salle de concert, avant de retomber brutalement au sol. Même procédé pour l'enterrement : il est comme filmé d'outre-tombe. On ne voit pas la mise en terre : c'est la terre qui vient recouvrir le corps de Weronika et l'envelopper de ténèbres (11). Est-ce

(11) Voir ce que nous avons dit plus haut, note 3.

un hasard si Weronika est chanteuse, que sa voix conduit le chœur et l'entraîne à des hauteurs vertigineuses, jusqu'à ce moment de la mort par laquelle, seule, elle franchit le seuil de notre monde humain, comme s'il s'agissait de dire, ou plutôt de chanter que la mort est pour elle l'ultime étape de la médiation vers le haut ?

Au même moment, l'autre vie de Véronique (en France) se trouve elle aussi en état de rupture : la relation qu'elle a avec un jeune ami cesse dans le vif d'une étreinte : ici commence l'autre face du féminin, comme médiation vers la terre. Toute la symbolique qui s'attache au personnage de l'autre Véronique est complémentaire et symétrique (12) de celle que nous avons décrite précédemment, mais dans le registre du terrestre, du sensible, du vital et du végétal. Véronique est le féminin enraciné dans la chair et la terre, non pour s'y perdre ou s'y enfouir mais pour déchiffrer l'énigme du monde dans sa visibilité et dans sa permanente offrande au regard et au désir des humains : ici, Kieslowsky déploie dans toute sa force son génie de l'écriture cinématographique, que nous avons définie comme la poétisation du mouvement. En effet, on ne peut pas dire que l'action soit le souci premier de l'auteur : quoi de plus banal, dans une intrigue de film, que l'aimée qui recherche celui qu'elle aime ? En revanche, il est tout à fait remarquable que cette recherche se déclenche et se déploie à travers le mouvement et les gestes des marionnettes (et, à ce niveau de perfection, la manipulation des marionnettes est-elle autre chose que de l'action mise en mouvement, selon un processus de schématisation qui constitue le secret de l'art du marionnettiste ?). Or, la scène jouée par le marionnettiste devant les élèves du collège est la stylisation esthétique du destin de Weronika, la mort comme médiation d'une métamorphose... Ici, ce n'est plus le monde réel qui tourne autour de Véronique, c'est le monde irréel ou surréal de la représentation et de l'image qui l'absorbe et l'enveloppe comme ce flot immense de jeunes collégiens spectateurs dans lequel elle nous apparaît comme noyée. Le « double monde de Véronique » c'est d'une part le monde réel, terre et ciel que Weronika, médiatrice, a traversé de part en part, par sa mort : c'est d'autre part, le monde de la représentation, du théâtre de marionnettes dans

lequel Véronique s'immerge pour y découvrir ce faiseur de inonde qu'est Alexandre Fabbri (13), lorsqu'il écrit des coules polir les enfants : si le féminin est médiateur, le masculin est créateur, du moins dans le domaine de la création esthétique, telle que l'envisage Kieslowsky.

Et voici l'itinéraire de la seconde médiation du féminin leur ainsi dire tout tracé : le chemin de Véronique est comparable la course d'un chien de chasse (plus encore qu'à l'enquête d'un commissaire de police), tout son être de femme passionnément accroché aux moindres signaux d'ordre sensoriel, comme s'il s'agissait de flairer le monde et les moindres indices du réel sensible (un lacet, une boîte de cigares vide, une bande magnétique qui ne contient que des bruits apparemment incohérents). Et le plus étonnant est sans doute qu'elle retrouve la trace du marionnettiste, qui s'est pourtant égaré dans le lieu le plus anonyme et le plus impersonnel qui soit, la gare Saint-Lazare, à Paris. Celle à qui, petite fille, on apprenait à déchiffrer la construction secrète des feuilles, est devenue une prodigieuse interprète des signes de la terre : par eux, dans une extraordinaire écoute et dans une longue et patiente observation de tout ce qui s'offre au regard et qui surgit d'ailleurs (qu'il s'agisse des reflets de miroir qui viennent, par leur tremblement, troubler son sommeil ou des colis qui lui arrivent par le facteur, cette figure qui, au cinéma, a généralement pris le relais des anges de la Bible), Véronique noue et dénoue fil par fil, inlassablement, le nœud gordien des données sensibles, et déchiffre ce chemin qui la mène au cœur de ce monde étrange et irréel, l'imaginaire d'un écrivain, d'un « créateur ».

Weronika et Véronique assument à elles deux la totalité des médiations entre tous les niveaux d'être qui se peuvent trouver à l'intérieur du cosmos et dans l'expérience humaine : depuis la transcendance du ciel signifiée par la première image jusqu'à ce monde imaginaire de l'écrivain qui essaye pour la première fois d'écrire une oeuvre, non plus pour les enfants — ceux pour qui l'imaginaire est encore de quelque façon réel — mais pour les adultes — lesquels considèrent l'imaginaire dans son *opposi-*

(13) Il ne s'agit pas de vouloir réduire le scénario de ce film à un système codé, mais est-ce vraiment un hasard s'il s'agit d'Alexandre Fabbri (du latin *faber* = l'artisan, celui qui façonne les objets du monde avec le savoir-faire de ses mains). Par ailleurs, le père de Weronika dessine et peint à l'aquarelle ; le père de Véronique est un menuisier-ébéniste-bricoleur bien français, tout fier de sa fraiseuse « qui tourne à 27 000 tours minute »...

(12) Cette symétrie peut être inversée : c'est le cas lorsque l'on voit Véronique rendre visite à son professeur de chant et lui faire part de sa décision d'arrêter sa carrière : tout donne à penser qu'elle aurait pu avoir le même itinéraire que Weronika.

lion au réel —, *la double vie de Véronique* a parcouru tout cet espace, tout cet enchevêtrement de signes mystérieux que la caméra de Kieslowsky écrit et relit avec passion, toute cette architecture du mouvement cosmique dans laquelle s'inscrit la double recherche d'un unique *être féminin*, porté et vécu et par la petite chanteuse polonaise et par la jeune professeur de musique clermontoise.

IL s'agit d'une méditation métaphysique sur l'être de la femme et je pressens que les meilleures références pour une métaphysique du féminin ne sont pas à rechercher dans la pensée des philosophes de la Grèce : Platon ne voyait de possibilité d'accès à la métaphysique comme contemplation de l'être que pour une cité dans laquelle la mise en commun des femmes empêchait tout citoyen ou gardien de connaître la médiation de chair par laquelle il était venu au monde, tandis qu'Aristote, en bon conservateur, ne voyait dans la femme qu'un homme (*vir*) manqué, un cas ordinaire de tératologie génétique. Il faut retrouver les racines de l'essence métaphysique du féminin dans deux grandes figures bibliques de l'Ancien Testament : la *Sagesse* et l'Épouse du *Cantique des Cantiques*. Même réflexe (moins élaboré que chez Kieslowsky, mais l'orientation ne fait pas de doute) qui consiste à comprendre la femme *non pas à partir de l'homme* (c'était le cas pour les Grecs) *mais à partir du monde*. La Sagesse est une figure féminine : dans l'optique de l'Ancien Testament, elle est cette figure mystérieuse qui vit dans la présence de Dieu et qui se voue totalement à son service dans son oeuvre créatrice : elle est la maîtresse de maison — et cette maison, c'est la création tout entière — qui prépare le festin et invite toute l'humanité à y participer ; et lorsqu'elle fait son propre éloge, elle s'exprime en ces termes :

« Je suis issue de la bouche du Très haut,
et comme une vapeur, j'ai couvert la terre.
J'ai habité dans les cieux
et mon trône était comme une colonne de nuée.
Seule, j'ai fait le tour du cercle des cieux,
j'ai parcouru la profondeur des abîmes.
Dans les flots de la mer, sur toute la terre,
chez tous les peuples et toutes les nations, j'ai régné »

(*Siracide* 24, 3-6).

Il faudrait citer le chapitre 24 en entier : tout le système de références et d'images pour dire l'être de la Sagesse divine est d'ordre cosmique et l'on retrouverait les mêmes thèmes dans *Proverbes* 8. Cette perception profondément métaphysique et biblique du féminin dans sa dimension cosmique nous renvoie sans doute à l'une des intuitions essentielles du judéo-christianisme : l'être de la femme est ce qui nous enrachine dans le monde. D'une certaine manière, la femme est plus « corps » que l'homme, ou plutôt, le corps féminin — est-ce la raison profonde pour laquelle le nu féminin est plus riche de signification et d'émotion esthétique que le nu masculin ? — porte en lui-même le pouvoir de relier au monde, au cosmos : le corps maternel est ce par quoi a été plantée notre tente (notre chair) au cœur de ce monde ; il est le premier lien-source de toutes nos sensations et de toutes nos perceptions et le point d'ancrage de toute la vie préconsciente et subconsciente de chaque être avant même qu'il ne « vienne au monde ». Est-ce donc un hasard si le corps de Weronika/ Véronique est pour le cinéaste le pôle d'un regard plein d'un infini respect et, pour ainsi dire, recueilli dans sa manière de filmer ? Il est rare, en tout cas, de voir dans un film un équilibre aussi subtil entre les prises de vue du visage et celles du corps d'une femme : les trois séquences nous montrant le visage de Weronika/Véronique lorsqu'elle est aimée, permettent à elles seules de comprendre ce que je voulais dire au début de ces pages au sujet de la différence entre la poétisation de l'action et la poétisation du mouvement : on pourrait dire que chacune de ces étreintes, plutôt qu'un acte d'amour, est comme un mouvement par lequel la femme est arrachée à son partenaire (il n'y a pas vraiment de vis-à-vis, au sens original de « visage-à-visage ») et, chose plus étonnante encore, est arrachée à elle-même : dans chacune de ces étreintes, Weronika/ Véronique qui n'appartient plus à personne, ne s'appartient même plus à elle-même. Et, dans cette perspective, on peut se demander si l'« étreinte » In plus réelle et la plus tulle n'est pas le moment du concert à Cracovie, « étreinte » qui s'accomplit dans la mort. Tout comme, symétriquement, on peut se demander si l'étreinte avec Alexandre Fabbri, le « créateur », n'est pas, en fait, une quasi mort : ce visage de Véronique, brûlé par les larmes, nous montre comment la rencontre amoureuse de celui qui « fabrique » des marionnettes et des personnages de contes pour enfants, loin d'établir une communion durable entre les

« amants », rejette au contraire cette jeune femme dans une douloureuse et inaccessible solitude.

Le féminin dans son essence est beaucoup plus lié au corps que le masculin, dans la mesure où le corps masculin agit par causalité, agit vers et sur l'extérieur, se tourne vers le monde saisi et dominé comme objet : l'acte propre du corps masculin, c'est le travail, la transformation, l'organisation du monde ou encore la *production* ; tandis que l'acte propre du corps féminin, c'est d'être *médiation à l'intérieur* de lui-même, médiation de vie par la *fécondité*, médiation de plaisir et de bonheur par l'accueil *en soi* de l'altérité charnelle du masculin, médiation en soi-même vers le monde pour cet *autre qui vit en elle* par la maternité. En tout cela, rien qui soit à proprement parler une « activité », car le corps de la femme est plutôt agi qu'agissant et, pour cette raison, le mouvement s'accomplit dans une immanence que l'on peut qualifier de « charnelle ». En outre, l'analogie entre la figure biblique de la Sagesse divine et le féminin suggère ce perpétuel renvoi à une altérité et à une certaine transcendance : dans son immanence même au cosmos, la Sagesse renvoie à la transcendance du Créateur dans la compagnie duquel elle vit ; et dans son immanence même, le féminin renvoie toujours au-delà de lui-même. C'est dans le féminin que s'inscrit la plus grande tension métaphysique, la tension entre l'immanence de l'intériorité et l'ailleurs de la transcendance. Weronika est d'une certaine manière l'illustration la plus pure de cette tension à l'intérieur du féminin : c'est à vous faire « claquer » le cœur...

L'autre dimension métaphysique du féminin, telle qu'elle a surgi au cœur de la poétique biblique, est celle que développe le *Cantique des Cantiques* :

« Sur ma couche, la nuit, j'ai cherché
celui que mon cœur aime.
Je l'ai cherché mais ne l'ai point trouvé ! Je
me lèverai donc et parcourrai la ville. Dans
les rues et sur les places,
Je chercherai celui que mon cœur aime. » (*Cantique 3,1-2*)

Ce texte est la description presque littérale de la partie du film consacrée à Véronique : l'essence du féminin comme médiation est ici cet inlassable déchiffrement des signes, des sons, des bruits, des gestes ou de menus objets qui ne disent rien au regard inattentif de quiconque « aurait des yeux pour ne pas voir », mais qui, pour les yeux, pour les oreilles et pour le cœur

de Véronique livrent déjà par leur simple présence à l'état de vestiges, d'indices et de traces (bande magnétique, cachet de la poste, etc.) un monde et une présence à ressaisir dans leur unité : ici encore, le regard de la caméra se fait d'une attention et d'une intensité surprenantes : pourquoi filmer quatre ou cinq secondes un sachet de thé qui infuse dans un verre d'eau chaude, sinon pour nous suggérer l'étonnante alchimie du regard humain de cette femme qui entre, par la sensation, dans l'étrangeté du monde ? Pourquoi tous ces reflets déformant ou transfigurant des vitres, des billes de verre, des fenêtres d'autobus ? Pourquoi le verre est-il inséparablement transparence et transformation ? Pourquoi le miroir renvoie-t-il la lumière dans un tremblement qui évoque la nervosité d'un frisson ? Pourquoi un portail vitré d'immeuble parisien permet-il à Véronique d'être cachée et de voir tout ce qui se passe dans la rue ? Pourquoi un simple rayon de lumière ne vient-il éclairer que la pâleur des marionnettes, laissant dans l'ombre les mains du marionnettiste qui les tiennent comme pour les étrangler ? Pourquoi donc ce jeu permanent de la lumière et du verre, tout au long du film ? Serait-ce pour renouveler dans l'écriture cinématographique le vieux débat philosophique typiquement grec au sujet de l'être et de l'apparaître ? On ne peut l'exclure absolument, dans la mesure où le cinéma vient saisir le réel comme mouvement « à fleur de paraître », comme on dit « fleur de peau »... Mais, s'il ne s'agissait que de cela, Kieslowsky ne nous aurait pas donné l'oeuvre si originale que l'on admire dans ce film. Cette transmutation presque alchimique des données sensibles en « sens » est l'oeuvre de Véronique elle-même : le lieu où se croisent tous les rayons lumineux, comme on le voit dans la boule que Véronique/ Weronika tient entre ses doigts, c'est son être même. Cet inlassable déchiffrement des moindres gestes, des bruits les plus anonymes, cette lecture attentive du monde et de tous les mouvements par lesquels il nous advient dans son étrangeté, c'est l'autre aspect de la médiation : Véronique flaire à la trace, dans le foisonnement du sensible, la possibilité d'une rencontre : elle peut dire à son père qui se montre tout étonné (c'est un homme !...) qu'elle est amoureuse mais qu'elle ne sait pas encore de qui ! Toute sa quête est la mise en oeuvre des médiations et des signes qui la conduiront vers « l'inconnu »... Mais qui est donc ou quel est donc cet inconnu ?

NOUS touchons ici la trame la plus obscure et la plus énigmatique de ce film : avec cet instinct presque infallible, Véronique rejoint le marionnettiste-conteur dans un îlot de solitude, retraite paradoxale dans le brouhaha de la gare Saint-Lazare, à Paris. Elle a retrouvé la trace du romancier, du « créateur ». Mais au lieu de recevoir de lui ce que l'on imagine qu'elle en attendait et pouvait légitimement en attendre, elle ne reçoit qu'une explication déconcertante et dérisoire au sujet de tous les signes qu'elle avait passionnément déchiffrés : Alexandre veut se lancer dans un nouveau genre littéraire ; il projette d'écrire pour les adultes et voulait préalablement s'assurer qu'une telle aventure était possible, « si c'était possible psychologiquement »... D'où la fuite désespérée de Véronique et cette étrange poursuite dans le quartier des Grands magasins : on peut y voir le répondant de la démarche de Véronique ; jusqu'ici, elle était la bien-aimée à la recherche du bien aimé ; maintenant, Alexandre Fabbri se surprend subitement, dans le rôle du bien-aimé, à courir après la bien-aimée : les retrouvailles sont scellées dans une scène mystérieuse : parvenus tous deux dans la chambre d'hôtel, Alexandre tombe épuisé sur le lit et s'endort : Véronique, dans un geste infiniment délicat, lui enlève les lunettes qu'il tenait dans sa main (toujours les problèmes d'« optique » !) et lui redresse le bras en le mettant sur sa poitrine dans un geste qui évoque celui de certaines *pietàs*. On croirait que tout sombre dans la mort, d'autant que Véronique elle-même s'étend sur le lit et s'endort, le visage lourd et les traits tirés... Etrangeté d'une rencontre amoureuse où ceux-là même qui se sont si violemment cherchés semblent sombrer dans une solitude accablante. Puis, Alexandre se réveille, s'incline sur le front de Véronique et la réveille en lui disant un « je t'aime » auquel répond celui de Véronique. Alexandre fait des excuses : il vient subitement de se rendre compte du fait qu'il est « sorti » du monde de ses livres et croit pouvoir rencontrer Véronique : il lui demande de partager son monde à elle : scène au cours de laquelle Véronique « vide son sac »... à main ; elle y retrouve les lunettes qu'elle cherche depuis un an (encore un effet d'optique !) et, grâce à elles (?) et surtout au regard scrutateur d'Alexandre qui déchiffre les photos du voyage de Véronique à Cracovie, elle découvre la mystérieuse existence de Weronika, son « double », d'où cette crise de larmes qui se poursuit dans une étreinte traversée par une mystérieuse souffrance : par là, cette séquence apparaît

dans une symétrie presque inversée avec celle du chant de Weronika dans les instants qui précèdent sa mort sur scène...

L'épilogue de cette scène, la discussion entre elle et Alexandre qui lui apprend à manipuler les marionnettes (comme par hasard, il y a *deux* marionnettes, car elles se dégradent bien vite entre les mains de leur « créateur ») vient souligner comme en contre-point, l'échec pour Alexandre et Véronique de leur tentative d'entrer dans le monde de l'autre.

Comment comprendre cette rencontre mystérieuse ?

Il semble tout d'abord qu'il y ait ici une figure d'homme qui, à travers le métier d'écrivain, se pose comme un « créateur » : l'écriture de contes pour enfants n'a-t-elle pas le charme et la force d'une activité démiurgique et n'a-t-on pas vu Véronique se précipiter dans l'univers du poète, lisant et relisant tous ses livres ? A la fois Sagesse et Bien-aimée du *Cantique des cantiques*, Véronique explore le monde imaginaire d'Alexandre Fabbri avec la même passion qu'elle regarde le monde des arbres, des bruits et des petits riens de la vie. Mais lorsqu'elle se trouve en présence de cet homme, il n'a rien d'autre pour justifier le fait de « créer un monde » imaginaire qu'une excuse en forme de dérobade : avant d'écrire son récit, il voulait voir si « c'était possible, psychologiquement » : cette jeune femme lui servait pour ainsi dire de « cobaye » pour tester si le monde imaginaire de son prochain roman était viable... Et, plus dramatique encore, l'étreinte amoureuse dont on pouvait imaginer qu'elle scellait la rencontre réelle et durable du bien-aimé et de la bien-aimée, se termine par un retour de chaque partenaire dans « son monde » : Alexandre s'est remis à la confection des marionnettes et dans le monde imaginaire de la création littéraire ; Véronique va retourner dans ce monde bien « réel » des vieux arbres de la propriété familiale, ce monde que l'on touche pour en recevoir la certitude qu'on est bien vivant.

Bien entendu, il ne fallait pas attendre de Kieslowsky une conclusion comparable à celle des contes : « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ! » Le problème est ailleurs, dans cette médiation ratée : Véronique n'avait d'autre souci, dans son être de femme, que d'entrer au plus intime de ce monde qu'elle pressentait et recherchait ; elle s'est retrouvée en fait dans un monde où elle était invitée à exister comme un élément dans l'architecture littéraire complexe élaborée par un « créateur », un monde construit techniquement par le savoir-faire d'un écrivain. Pourtant, la séance de théâtre de

marionnettes au collège avait été pour elle le déclenchement et la découverte réels d'un amour possible : mais était-ce une « illusion d'optique » (14) ? Toute sa quête l'a conduite à ce « temps mort » côte à côte et à l'impasse d'une étreinte sans lendemain. Quand elle revient à la maison paternelle (que fait son père ? Mais, voyons, il travaille !), Véronique retrouve le toucher rude de l'écorce des arbres centenaires de la propriété, garantie de ses premières découvertes d'enfant, lorsqu'elle observait le monde en regardant et en touchant les feuilles des arbres. On a bien l'impression que « la boucle est bouclée ».

LORSQUE le conteur donne lecture à Véronique des premières pages de la nouvelle qu'il écrit pour les adultes, il parle de deux petites filles du même âge qui vivaient dans des endroits différents et qui, à deux ans, approchèrent la main d'un four en train de chauffer : l'une s'y brûla un doigt, faute de retirer sa main à temps, l'autre eut le bon réflexe de retirer son doigt et ne se brûla pas. Or, curieusement, le « créateur » ne sait pas quel nom donner à l'héroïne de son roman : c'est *la double vie de...* et comme par hasard, une Véronique bien réelle, une Véronique de chair et de sang, se tient debout devant lui, dans son appartement. On peut trouver dans ce fragment de récit l'une des clefs du film : Weronika/ Véronique s'approche du feu incandescent de la réalité sur deux modes : l'une s'est approchée de l'ultime réalité du monde, de cette transcendance qui ne peut « être vue sans mourir » et le chant dans lequel elle meurt manifeste l'essence du féminin comme médiation vers la transcendance qui est à la racine de tout ce qui est ; l'autre s'est approchée de ce feu brûlant et prométhéen qu'est la création poétique qui façonne un monde de contes, de personnages, de « marionnettes » et de féerie, mais Véronique était suffisamment enracinée dans la terre pour ne pas être brûlée. Kieslowsky a-t-il voulu nous dire que le monde de la poésie était incapable d'étancher cette soif d'absolu qui caractérise le féminin ? N'a-t-il pas plutôt cherché à démonter le

mécanisme dangereux de la création, comme si tout « créateur » était inéluctablement faustien ? Ne s'agirait-il pas, pressentie de façon obscure, de la difficulté pour une femme d'être aujourd'hui vraiment femme ? Véronique/ Weronika habite le monde, ou cherche à habiter le monde poétique d'un « créateur » en croyant pouvoir retrouver ce dernier à la source de son oeuvre, comme elle est capable de s'enraciner dans le monde réel des arbres, de sa terre ou de l'orchestre d'enfants qu'elle dirige au collège, en se laissant porter et saisir par tous les signes que lui offre ce monde, en elle et autour d'elle. Mais Alexandre Fabbri ne se donne pas vraiment à travers le monde qu'il « crée » : il cherche — c'est du moins ce qu'il avoue consciemment — à voir « comment ça marche » et continue à fabriquer des marionnettes qui ressemblent à cette Véronique qu'il a peut-être « aimée ». L'acte de création est devenu chez lui synonyme d'expérimentation et de manipulation, et cela tue, à sa racine, toute tentative de médiation de la part de Véronique. Si l'on cherche à comprendre pourquoi le féminin n'est plus tout à fait ce qu'il pourrait être, il faut peut-être regarder du côté de ce que le masculin a désiré qu'il soit : tantôt un objet d'idéalisation esthétisante (l'éternel féminin, « Béatrice », la reine de la nuit), tantôt un élément à intégrer dans un projet d'action et de manipulation de tout ce qui est (la femme-objet : poupée ou marionnette). Ici peut-être, Kieslowsky nous suggère une manière de comprendre l'aspect prométhéen de l'art, proche de celui de la technique.

IL importe de remarquer encore ceci : si l'essence du féminin est dans la médiation, *il ne l'est pas pour soi-même et par soi-même*. En effet, le « double » ne se rejoint jamais dans l'unité : d'où l'émotion très intense que provoque la séquence de la rencontre fortuite de Weronika et de Véronique sur la place du Rynneck à Cracovie : *le féminin n'est pas médiateur pour lui-même*. Dans la vie courante (travailler, faire du sport, nouer des échanges commerciaux), chacun met en oeuvre un certain processus d'activités pour son propre intérêt. Lorsque Wero-

(14) On aura sans doute remarqué que, durant le spectacle de marionnettes donné aux enfants du collège, Véronique ne voit Alexandre que par le reflet d'un miroir.

nika et Véronique « se rencontrent », on voudrait qu'elles trouvent cette unité qui donnerait à la féminité cette plénitude à laquelle chacune aspire (la maladie de cœur ne signifie-t-elle pas l'impossibilité de cette plénitude ?), mais elles n'ont que le temps de créer un lien « photographique » — encore de l'optique ! — et le tourbillon de la vie, les grands remous de la société polonaise qui les ont fait se rencontrer « sans se connaître » les séparent dans le même mouvement. Le problème n'est pas celui de la prémonition ou de la transmission de pensée. Le problème est métaphysique : nous ne sommes pas vraiment « un » et l'être de la femme l'est peut-être moins encore que l'être de l'homme, car l'homme peut se contenter de faire l'unité en lui-même par l'action (même et surtout si cette action est spirituelle). C'est le cas typique du *cogito* cartésien, dans toutes ses variantes : dans le *cogito*, l'unité de *l'ego* est censée se constituer et se manifester comme subjectivité par un acte, *l'action de penser*. Mais cette certitude, somme toute assez simple et plutôt rassurante, n'a-t-elle pas été battue en brèche à tous les niveaux ? Par la psychanalyse d'abord : notre désir n'est pas unifié et il y a en nous comme un hiatus entre le conscient et l'inconscient. Ensuite, par la découverte de l'instance propre du langage dans le mouvement de l'esprit vers le réel : cela lui a permis de dégager de nouvelles approches que l'on appelle les « sciences » humaines. Enfin et plus radicalement, par des approches philosophiques contemporaines selon lesquelles la mise en avant de la subjectivité comme point d'appui et pivot de l'existence humaine et de compréhension du monde est un chemin sur lequel nos sociétés occidentales contemporaines s'égarèrent, au risque de se perdre.

Avec une grande simplicité, mais par un coup de génie dans l'écriture cinématographique, Kieslowsky et Irène Jacob nous mettent brutalement « au pied du mur » : et si l'énigme métaphysique du féminin, c'était de ne jamais pouvoir être « un » ? Et si le *cogito* était un moyen d'imposer à l'existence cette manière d'être typiquement masculine qui consiste à trouver son *identité* et son *unité* dans l'action posée par le sujet agissant ? Et donc, si la dualité Weronika/ Véronique, à travers la déchirure et la nostalgie d'un ailleurs disait l'impossible unité de l'être de la femme, l'impossibilité de se constituer en « créatrice », alors que l'homme, par le travail, se situe et se

comprend d'emblée dans cette attitude de « créateur » (15) ? Et donc, si Weronika/ Véronique nous disait que le monde moderne est en train de se bâtir sur l'interaction illusoire de sujets qui échangent entre eux des signes, sans habiter les signes, ni se laisser habiter par eux ? Et si l'essence du féminin telle que la conçoit Kieslowsky nous rappelait que la médiation suppose toujours un arrachement vers un ailleurs, que cet arrachement se joue déjà dans le moindre regard sur le monde, dans le moindre mouvement du corps, dans la manière d'écouter un bruit de porte qui grince, une charge de dynamite qui explose, le carillon de l'indicatif qui précède l'annonce d'un train dans une gare parisienne ? Si l'essence du féminin se retrouvait dans la médiation parce qu'il s'agit *d'accueillir le monde en ce qu'il signifie* et non pas d'abord en ce qu'il offre de

(15) Nous avons voulu nous en tenir ici à l'analyse du film : pour notre part, nous ne pensons pas que l'essence du masculin se réduit à cet aspect prométhéen de « création » artistique, voire de « fabrication » technico-industrielle, aspect qui semble pourtant constituer le « socle » de la « civilisation » de ce XX^e siècle finissant. C'est dans la mesure où cette compréhension du masculin est spontanément admise qu'est éliminée aujourd'hui toute véritable interrogation au sujet de son essence : pour ma part, je ne connais pas d'œuvre cinématographique ou romanesque moderne qui ait vraiment abordé le sujet de front. Dans le sillage de la culture traditionnelle indo-européenne, le critère d'interprétation métaphysique du masculin était la guerre, c'est-à-dire la mise en jeu de sa vie physique par une liberté qui s'affronte à une autre liberté : il est évident que, actuellement, cette compréhension du masculin *ne fait plus sens* dans la culture contemporaine, surtout après le discrédit caricatural que lui ont apporté deux guerres mondiales : d'où le réinvestissement (à vrai dire assez dérisoire) de la masculinité dans la « guerre » économique : il s'agit de « remporter des marchés » comme, autrefois, on remportait la victoire. Or, il nous semble qu'il devrait y avoir au moins la possibilité de manifester l'essence du masculin à travers la notion de service et de don de soi comme *œuvre* (et non plus comme *produit*) d'une liberté d'homme. C'est à ce prix que l'on pourrait retrouver le lien métaphysique originnaire entre le masculin et le féminin : le masculin et le féminin sont la mise en œuvre d'une liberté humaine (au sens générique de l'humain), chacun selon son mode propre : pour l'homme (*vir*), cette liberté s'accomplit comme service et « sortie de soi », elle signifie la dimension *personnelle* de la liberté ; pour la femme, cette même liberté s'accomplit comme médiation et se situe du côté de la *nature*, qu'il s'agisse de la médiation qui structure la relation entre les êtres d'une même « nature », qu'il s'agisse de la médiation qui structure la relation des humains (terme générique) au *cosmos* et à la « nature » (au sens classique du terme).

C'est ainsi, croyons-nous, que s'exerce sur nous la fascination d'un film comme celui que nous avons analysé : il manifeste *ce qui nous manque* dans un monde ravagé où le mode propre de l'exercice de la liberté a perdu son sens, puisque mis hors-jeu » et refoulé par l'insignifiance de l'agir producteur. Kieslowsky a su le mettre en évidence en ce qui concerne la féminité comme grâce exerçant sa liberté comme médiation : de façon significative, il n'a pas abordé la question très grave de la maternité (il n'y a, dans ce film, que des substituts « ratés » de figures maternelles, spécialement la tante de Weronika, qui tire les cartes et passe ses nuits à boire de la vodka). Quant à l'essence du masculin, il n'entre dans le propos cinématographique de Kieslowsky qu'au titre de « faire valoir » et se voit traité selon les « schémas reçus » dont nous avons évoqué les limites.

possibilités à notre agir technique et industriel ? A un strict plan philosophique, c'est l'unité du sujet qui a fait naître le difficile problème de savoir comment l'on pouvait fonder une relation de connaissance ou de désir entre le sujet et l'objet. Mais si l'on admet que le sujet n'existe pas dans une unité *donnée d'avance* mais que cette unité est sans cesse recherchée et que tout rapport à l'altérité n'est rien d'autre que la quête passionnée d'un « ailleurs de moi-même » dont je reçois la grâce et la joie d'exister, on pressent alors que Véronique n'a jamais pu être vraiment elle-même, qu'il lui a toujours manqué cet autre moi-même, « irrattrapable », qui vous arrache le cœur, même si on n'en meurt pas sur le champ.

DANS cet incessant va-et-vient, le plus intérieur et le plus douloureux de tous les mouvements de l'âme qui justifie le titre « double vie », dans la mesure où la vie porte toujours en elle un ailleurs, il ne s'agit pas d'abord d'une aventure mystique abstraite (Weronika est aussi charnelle et sensuelle que Véronique), il s'agit de cette imperceptible *distance qui passe entre la vie et les signes*: vivre, pour cette jeune femme, c'est vivre par et dans un monde de signes. Il est peut-être plus facile pour un homme d'imaginer que le monde ne signifie rien ou encore qu'il ne signifie que dans la mesure où nous sommes là pour le *faire* signifier ce que nous voulons, par le truchement de nos actions et de nos manipulations techniques et commerciales : dans ce cas, il n'y a pas de « double vie » (et le domaine de l'amour est assez spontanément envisagé comme le « repos du guerrier »). Mais pour une femme, ce doublage permanent de la vie par les signes se retrouve à tout moment de son existence : le vêtement est signe ; le corps est signe ; la tendresse est signe, etc. Dans le moment même où la vie se donne à travers des mouvements et des signes (photos, partitions qui volent au hasard d'une bousculade, poussière qui tombe en pluie fine du plafond sur le visage de Weronika, parfum de fin de saison, etc.), *le seul fait qu'il y ait des signes renvoie à une irréductible altérité*: cette altérité n'est pas le « masculin », mais l'insaisissable altérité du féminin, cet ailleurs au plus intime de soi-même et qui n'est pas sujet mais communion inachevée.

Dans le spasme pesant de l'étreinte d'Alexandre Fabbri, la petite photo froissée de Weronika semble flotter mécaniquement entre les draps et les ouvertures, aux côtés de Véronique qui halète et qui pleure. Le cinématographe, c'est l'écriture qui poétise le mouvement.

Frère Daniel Bourgeois, né en 1946, Religieux depuis 1965, a participé à la fondation de la fraternité des moines apostoliques du diocèse d'Aix-en-Provence en 1977. Professeur de dogmatique au séminaire d'Aix-en-Provence. Dernière publication : *L'un et l'autre sacerdoce*, Desclée, 1991.

**Souscrivez un abonnement de parrainage au profit
d'un tiers : séminariste, missionnaire, prêtre âgé.
Voir page 235**

Jérôme LAURENT

S'ouvrir à Dieu

Les personnages de Bernanos et leur rapport à Dieu*

*Parfois, lorsque l'âme
même fléchit dans son enveloppe
de chair, le plus vil souhaite le
miracle et, s'il ne sait prier, d'instinct
au moins, comme une
bouche à l'air respirable, s'ouvre à*

Sous le soleil de Satan,
Pléiade, p. 211.

LES personnages de Bernanos ne recherchent pas Dieu. Ou ils l'ignorent, comme les arbres dans l'hiver aride semblent incapables de feuilles et de fruits, tas de bois mort, ou ils y sont confrontés, à même la présence divine, plongés dans la prière, arrachés violemment de l'ordinaire et du naturel. C'est au surnaturel que Bernanos cherche à « faire sa part » (2) et l'écriture romanesque s'ouvre elle-même au surnaturel dont elle parle. Il ne s'agit donc pas ici de décrire les différentes possibilités d'une recherche spirituelle, ou les figures variées d'un refus de Dieu, car la recherche et la fuite sont

(*) Une première version de ce texte a été présentée au centre culturel Les Fontaines (Chantilly) en février 1991 à l'invitation du Père G. Cailles et de V. Petetin ; qu'ils (1) *Oeuvres romanesques*, Paris, 1961, p. 1525 : Dans une interview de 1926, soient ici remerciés de leur accueil.

(11) *Oeuvres romanesques*, Paris, 1961, p. 1525 : Dans une interview de 1925, Bernanos parlait de « réalisme catholique » en l'opposant au réalisme humain » de *Balzac (Essais*, p. 1031).

psychologiquement des comportements naturels qui s'ordonnent à des objets naturels. Même l'attente d'une rupture dans l'ennui quotidien ne saurait être comme telle une recherche se donnant à elle-même des issues. Philippe dans *M. Ouine* est bien appelé à une aventure qui le sortira de la « maison sans âme » : « Ce qu'il attendait est venu. Depuis des semaines et des semaines, des semaines beaucoup plus longues que les années de l'âge mûr, déjà libre, bien qu'a son insu, il continuait de tracer par habitude, autour de la maison sans âme, le même cercle chaque jour élargi. Pour le rompre, il n'a fallu que le signe d'une main étrangère, et sans doute eût-il fallu moins encore. Qu'importe la main, qu'importe le signe puisque l'attend quelque part une aventure pour lui, et un maître ? Car c'était la délivrance qu'il croyait appeler de toute la force de son âme, mais délivrance n'est qu'un mot vide. Nulle vie ne trouve en elle-même, l'instrument de sa propre libération » (p. 1419).

Délivrance n'est qu'un mot vide comme tous les mots peuvent le devenir quand ce qui leur donne sens fait défaut. Dire « je t'aime » n'est pas toujours aimer, et rêver dans son for intérieur d'une délivrance négatrice de ce qui aliène sans rencontrer positivement ce qui délivre est une expérience sans force, sans joie, sans ouverture. Rêver sa délivrance c'est s'enfermer en soi-même et construire des recherches où l'on ne développe que les apories de sa propre subjectivité. En revanche, Bernanos a montré le nécessaire excès du libérateur sur le libéré, libérateur dont les instruments ne peuvent être maîtrisés par le libéré lui-même. Mais de celui-ci peut-on dire « qu'importe la main, qu'importe le signe ? ». Seule la main clouée du Christ — « en agonie jusqu'à la fin du monde » — est le signe qui peut nous libérer, le signe de celui qui peut seul mériter le nom de maître.

Attendre Dieu sans s'y jeter, rechercher Dieu comme on recherche méthodiquement un ami perdu ou les moyens utiles pour arriver à une fin raisonnable, c'est se prendre comme centre d'une entreprise qui nous regarde au lieu de s'ouvrir l'amour par l'amour lui-même. Peut-on prévoir le chemin qui mène au ciel en calculant tout sagement pour y arriver ? Tel est le curé de Luzarnes dans *Sous le Soleil de Satan* : « C'est un bon prêtre, assidu, ponctuel qui n'aime pas qu'on trouble sa vie, fidèle à sa classe, à son temps, aux idées de son temps, prenant ceci, laissant cela, tirant de toutes choses un petit profit, né fonctionnaire et moraliste, et qui prédit l'extinction du paupérisme — comme ils disent — par la disparition de l'alcool

et des maladies vénériennes, bref l'avènement d'une jeunesse saine et sportive, en maillots de laine, à la conquête du royaume de Dieu » (p. 241).

Dans quelles dispositions affectives les personnages de Bernanos s'ouvrent-ils donc à Dieu ? Qu'est-ce que le fléchissement de l'âme ?

Le refus de la transparence

Bernanos a inscrit dans son oeuvre une critique du romanesque, prolongeant à sa manière ce que Pascal disait de l'éloquence, la vraie éloquence se moque de l'éloquence. Dans *Un mauvais rêve, l'apitoiement sur elle-même* de Madame Alfiéri entraîne cette remarque de son jeune amant : « Littérature, fit-il en riant cette fois d'un rire amer. Nous ne sortons jamais de la littérature, (p. 965) fit-il Ne pas sortir de la littérature » c'est vouloir aimer dans un esprit romanesque ou vouloir mourir théâtralement : comme le jeune Philippe qui se donne la mort sous les yeux de son ami « Croyez-vous que ce soit bien le moment de vous livrer à ces manières ridicules ? C'est tellement russe, etc. », (p. 954). Enfermé dans son imaginaire, le sujet ne rencontre plus la vie, mais se construit une fausse vie aux passions fausses et aux paroles fausses. De ce Philippe qui va se tuer, Bernanos note : « sa bouche ne semblait plus articuler qu'à regret des phrases vaines auxquelles il ne croyait plus » (p. 955). De même les amants misérables de *M. Ouine*, avant leur suicide, essayent-ils en vain de parler, de rompre leur « silence intérieur » (p.1476), et « elle », toujours désignée anonymement par ce pronom, se laisse aller à rêver : « Des fois qu'on pourrait partir, s'en aller loin —je ne sais pas, sur les mers, quoi ? dans des pays, nous deux... Pas de bêtises, dit-il durement. Je parlais de cela sans y croire, s'excuse-t-elle (...). Les derniers mots s'étouffent au fond de sa gorge » (p. 1477). Avant d'arriver au délaissement même de toute espérance, au-delà de toute prévision, de toute crainte même, de toute pensée », ils cherchent encore quelques mots (p. 1478-79) mais le désir de trouver la phrase qu'il faut dire (..) avec ces mots qu'on lit dans les livres » est le signe d'un enfermement. Le vieux Gance a donc raison dans *Un mauvais rêve* quand il affirme : « La littérature n'a jamais délivré personne » (p.922) ou quand Cadignan s'écrie dans *Sous le soleil*

de Satan : « Tu n'as pas une graine de bon sens, Mouchette, avec tes phrases de roman » (p. 82).

La critique du romanesque est complétée par celle des héros de roman. A propos d'Olivier Mainville, Rastignac et J. Sorel sont évoqués comme d'impossibles modèles (p. 896) car Mainville est trop fuyant, trop enfermé sur lui-même pour conquérir ou, même, pour être conquis. Ces héros de Stendhal et de Balzac sont à nouveau présentés comme anti-modèles dans *M. Ouine* : aux dires de Philippe, M. Ouine, lui, est un véritable héros (p. 1386). Le jeune infirme qui lui répond ne manque pas de pénétration quand il met en garde Philippe contre cette conception du héros : « Vous ! votre avidité, votre dureté, votre passion de revanche, cette rage à vous contredire, à vous renier, comme si vous aviez fait déjà de grandes choses (...) Tenez, votre admiration pour M. Ouine, votre idée d'un héroïsme à rebours... Hélas ! Philippe, lorsque vous serez las des luttes contre vous-même, il sera trop tard » (p. 1389). La seule apologie des romans est donnée dans *Un mauvais rêve* par le docteur Lipotte, psychiatre verbeux et positiviste qui compare les mystiques et les religions à la « pourriture tropicale, ruisselante de sève » (p. 941). Il tente en effet de rassurer l'écrivain Gance en rappelant sans la nommer la théorie aristotélécienne de la *katharsis* (*Poétique*, chap. 6) : « Parfaitement ! vous déchargez des subconscious qui sans vous, et si faible que soit leur potentiel efficace, finiraient par exploser au plus grand dommage de tous. (...) Je le disais l'autre jour à François Mauriac : les doigts de Thérèse Desqueyroux ont délié plus d'une main déjà serrée autour de la fiole fatale... Il répéta deux fois la phrase avec une satisfaction visible » (p. 944).

Les propos du médecin sont trop grandiloquents pour ne pas manifester le désaccord de Bernanos : ses héros ne sont pas là pour nous retenir au bord du suicide et du désespoir. Ils sont diaboliques ou pleins de sainteté. Or le saint s'exclut par essence des aventures du roman ; il ignore intrigues et calculs, il est hors de la psychologie ordinaire dans le champ sans limite de l'âme qui s'est ouverte à Dieu. Ainsi Bernanos parle-t-il de la sainteté dans *Saint Dominique* : « Rien de plus monotone que la passion et qui se répète si misérablement. César nous fait comprendre tel ambitieux de chef-lieu de canton et tel fonctionnaire colonial nous ouvre l'âme de Néron. La passion prend tout ce qu'on lui cède et ne rend rien. Au lieu que la charité donne tout, mais il lui est rendu plus encore. Quelle

comptabilité surhumaine rendrait compte de ce magnifique échange ? Si l'historien s'en tient à une rigoureuse exactitude, il nous apprendra peu de chose de l'existence d'un saint. Les vieilles légendes en disent beaucoup plus long parce qu'elles transcrivent en symboles des réalités profondes » (Essais, Pléiade, p. 5).

Les romans de Bernanos nous offrent des légendes : le saint de Lumbres, l'abbé Chevance, le curé de campagne. Le romancier reconnaît lui-même qu'il renonce au projet d'une explication psychologique de ses personnages (2). Au sommet sacrilège de *L'Imposture*, l'abbé Cénabre consacrant l'hostie est la figure de celui qui se ferme à Dieu, figure dont la description n'aboutit pas : « *Il sortait alors de lui comme on sort d'un songe, se regardait faire, non pas avec terreur mais seulement une immense curiosité. Curiosité impossible à définir, d'une nuance si pathétique à la fois et si délicate, qu'on désespère d'en donner une analyse qui ne la trahisse point (...). Pourquoi détestait-il à ce moment-là le calme inouï, l'indifférence lucide, dont il était ordinairement si fier, pourquoi s'emportait-il contre sa volonté, et que désirait-il enfin ?... Quiconque eût alors observé attentivement son visage eût sans doute répondu »* (p. 447-448). La réponse à une recherche psychologique fait donc défaut, le visage des personnages ne nous étant pas donné à voir (sauf peut-être dans l'admirable *Journal* filmé pour Bresson).

Ce qui tient lieu de visage, ce qui manifeste l'âme des personnages est le nom propre, véritable masque signifiant un caractère. Le nom de Cénabre par exemple, associe dans une crase monstrueuse la Cène et l'ombre macabre du gibet de Judas (3). Parce que le nom est donné au baptême et manifeste notre qualité d'enfants de Dieu (4), perdre son nom c'est perdre la racine même de notre identité. Les mensonges du clochard

(2) La mise à distance du romanesque au sein des romans de Bernanos se trouve notamment dans *La Joie* (p. 617 : « *Les romans vous tourment la tête. Faites comme moi, n'en lisez jamais* ») et dans *Un Crime*, p. 851 et 861.

(3) Cf. l'article de Y. Baudelle, *Les noms propres dans L'Imposture et la Joie*, revue d'étude du roman du XX^e siècle, 1988, p. 39-52. Nous ajouterons à ces analyses le terme « cinabre », sulfure de mercure de couleur rouge qui fait signe vers l'enfer et qui désignait chez Aristote le sang du dragon (*His. An.* 501 a).

(4) Le Nouveau Testament souligne fortement ce lien entre le nom et le salut par sonnet Dans l'Évangile de saint Jean, le Bon pasteur connaît ses brebis et les appelle par leur nom (10,3 : *ta idia probata kalei kaeonoma*). Selon saint Luc (10, 20), les apôtres doivent se réjouir de ce que leurs noms se trouvent inscrits dans les cieux.

que Cénabre poursuit dans la nuit parisienne vont jusqu'à inventer un nouveau prénom, objet d'un mauvais jeu de mots (p. 455). Victoire du désespoir, la perte du nom est la perte du soi. Elle conduit à l'impossibilité d'assumer en vérité ses propres paroles : « *Je sens que je vais mentir, fit-il d'une voix impayable. Ça sort tout seul. Ça coule comme une source : c'est pas à retenir.* » et Bernanos note plus loin : « *Il avait tout perdu, jusqu'à sa vérité, jusqu'à son nom* » (p. 470). Inverse de celui du clochard de *L'Imposture* est l'anonymat de la paroisse de l'abbé Chevance quand il quitte Notre-Dame des Victoires (p. 485). Signe de pauvreté et d'humilité, il y a ici une attente du nom qui est celle de la consécration de l'église elle-même.

Par lui-même le langage est sans force, seul l'Esprit permet qu'il nous aide à trouver la vérité. L'abbé Donissan, figure du saint Curé d'Ars, ne sait pas bien parler (p. 120-121) et cependant il saura voir la vérité de Mouchette et la lui dire. Cette rencontre est l'occasion d'un texte essentiel : « *La langue humaine ne peut être contrainte assez pour exprimer en termes abstraits la certitude d'une présence réelle, car toutes nos certitudes sont déduites, et l'expérience n'est pour la plupart des hommes, au soir d'une longue vie, que le terme d'un long voyage autour de leur propre néant. Nulle autre évidence que logique ne jaillit de la raison, nul autre univers n'est donné que celui des espèces et des genres. Nul feu, sinon divin, qui force et fonde la glace des concepts. Et pourtant ce qui se découvre cette heure au regard de l'abbé Donissan n'est point signe ou figure : c'est une âme vivante, un cœur pour tout autre scellé ! Pas plus qu'à l'instant de leur extraordinaire rencontre, il ne serait capable de justifier par des mots la vision extérieure d'un éclat toujours égal, et qui se confond avec la lumière intérieure dont il est lui-même saturé »* (p. 197-198).

Dans la mesure où l'expérience est souvent vide — répétant stérilement des comportements inauthentiques — le langage peut ne manifester qu'une forme, celle de la faculté logique elle-même, sans contenu, les concepts sont de glace en tant qu'une certitude concrète n'y correspond pas, sans voir ce dont il est question. Parce que le feu divin, manifesté notamment à la Pentecôte, est l'Esprit Saint, source du don d'intelligence et du don de science (dons spirituels et non intellectuels), l'abbé Donissan sait avec une totale certitude que Mouchette a tué le marquis de Cadignan et cela ne repose pas sur des déductions logiques, ni sur des probabilités vraisemblables : sa certitude vient d'une illumination. Cette lumière intérieure à l'esprit est fréquemment

présente dans la mystique pour désigner l'ouverture ou l'accueil de ce qui transcende la condition ordinaire de l'homme. Les *Ennéades* de Plotin présentent ainsi en quoi le Bien est lumière et en quoi l'Esprit « né de la lumière » en est pleinement saturé. L'extase plotinienne est donc double ; elle n'est pas d'abord union à l'Un mais union à l'Esprit (5). Ce qui change dans l'optique chrétienne et que Bernanos met particulièrement en avant c'est que la lumière de l'Esprit est celle de l'Amour : *"Que voyez-vous? demandait-on au saint homme [sous entendu l'abbé Donissan]. Quand voyez-vous? Quel avertissement? Quel signe?" Et il répétait d'une voix d'enfant studieux auquel échappe le mot du rudiment : "J'ai pitié... j'ai seulement pitié," et l'écrivain de commenter : « La charité des grandes âmes, leur surnaturelle compassion semblent les porter d'un coup au plus intime des êtres. La charité, comme la raison, est un des éléments de notre connaissance »* (p. 198).

La pitié ou miséricorde est le fait d'avoir le cœur rendu misérable par la misère d'autrui selon la définition de saint Thomas (6). Seule cette violence qui dépasse les jugements de l'entendement et voit dans l'autre l'image de Dieu, peut déranger la froide rigueur des concepts. Un tel dépassement n'est-il pas à l'oeuvre quand saint Thomas cherche à étendre le plus possible les raisons d'apitoiement, au-delà même du raisonnable qui nous invite à nous réjouir d'un châtement juste ? La pitié est l'ouverture à Dieu même à travers le prochain. En ce sens, celle dont saint Augustin disait : *« De toutes les vertus, il n'y en a pas de plus admirable »* (7) est ce à quoi Satan est le plus incompatible. Telle est la leçon de la terrible et magnifique confrontation de l'abbé Donissan avec le maquignon : *« Assez ! Assez ! chien consacré, bourreau ! Qui t'a appris que de tout le monde, la pitié est ce que nous redoutons le plus, bête ointe ! Fais de moi ce qu'il te plaira... »* (p. 179). A ces gémissements du maquignon, Donissan répond par l'oraison :

(5) Selon Plotin, le langage et le raisonnement (*logismos*) ne sauraient constituer la mesure véritable de l'humain ; ils correspondent à l'inquiétude et à l'inaccomplissement des recherches de l'âme incarnée (*Ennéades, IV, 3, 18*). L'extase plotinienne a été étudiée particulièrement par H. Seidl : *L'Union mystique dans l'explication philosophique de Plotin*, Revue thomiste 1985, p. 253-264 et par P. Hadot, *L'union de l'âme avec l'intellect divin, dans l'expérience mystique plotinienne*. Proclus et son influence, 1987 p. 3 à 27.

(6) *Somme Théologique, II, II, Q. 30, a 1* (tome 3, p. 222 de l'édition du Cerf).

(7) *Cité de Dieu, IX, 5. 13 BA., p. 361.*

avoir pitié c'est découvrir l'ouverture propre à l'amour de Dieu qu'est la prière.

C'est pourquoi Bernanos a écarté fortement les reproches qui sont souvent adressés à la pitié, sentiment prétendu avilissant et humiliant pour autrui. Ce n'est pas la colère prévisible mais une « immense pitié » que Mouchette découvre à son tour dans le regard de Donissan. *« Non pas cette pitié qui n'est que le déguisement du mépris, mais une pitié douloureuse, ardente, bien que calme et attentive »* (p. 193). Un regard plein de pitié ardente est un regard d'amour et, sans amour, la pitié n'est pas miséricorde. Ainsi, dans *La Joie* l'abbé Cénabre se tient-il devant la sainteté de Chantal de Clergerie dont les extases ont troublé le bel été tranquille ; il lui conseille la prudence : *« Si vous n'êtes pas capable de vous défendre vous-même, cloûtez-vous. Je ne parle pas ici en directeur de conscience, notez-le. Je parle en homme, humainement. — Je ne le sens que trop ! dit-elle : vous n'avez pour moi qu'une pitié humaine (...) Ni mon père, ni vous, ni personne ne me convaincrez d'entrer en religion, comme les lâches jadis se réfugiaient dans les églises pour s'y mettre en sécurité et sauver leur peau »* (p. 698). N'avoir qu'une pitié humaine c'est demeurer dans le cadre du raisonnable et du convenable. Cette pitié-là est si peu de chose qu'elle est en effet méprisante. On comprend que M. Ouine, vide comme le mal lui-même, confie : *« Je me méfie de la pitié, monsieur, elle exalte en moi des sentiments plutôt vils, une démangeaison de toutes les plaies de l'âme, un affreux plaisir »* (p. 1364). M. Ouine est incapable de la pitié ardente, son génie, comme Jambe de laine le dit, « c'est le froid » (p. 1423), ce froid où l'âme repose sans que rien ne la trouble ni l'émeuve et qui est le signe le plus sûr de l'absence de Dieu. Dans ce même roman, le curé de Fenouilles indique clairement cette idée chère à Bernanos : *« On parle toujours du feu de l'enfer mais personne ne l'a vu, mes amis. L'enfer c'est le froid »* (p. 1490). Cette idée est présente dès *Sous le soleil de Satan* où le satanique maquignon avoue : *« J'ai toujours froid... Ce sont là des choses que vous ne me ferez pas aisément dire... Elles sont vraies pourtant... Je suis le Froid lui-même. L'essence de ma lumière est un froid intolérable... »* (p. 175). Et plus loin, parlant de Mouchette, Bernanos écrit : *« C'est alors qu'elle appelle du plus profond, du plus intime d'un appel qui était comme un don d'elle-même, Satan (...). Il vient, aussitôt, tout à coup, sans nul débat, effroyablement paisible et sûr. Si loin qu'il pousse la ressemblance de Dieu, aucune joie ne saurait procéder de lui,*

mais bien supérieure aux voluptés qui n'émeuvent que les entrailles, son chef-d'œuvre est une paix muette, solitaire, glacée, comparable à la délectation du néant» (p. 212-213).

La damnation est donc un état où l'homme s'établit paisiblement quand il renonce à pouvoir être troublé et qu'il appelle — ne serait-ce que pour achever son existence — le néant. Si celui-ci arrive « sans nul débat », les concepts et l'entendement qui peuvent certes être dits glacés ne sont pas par eux-mêmes diaboliques, eux qui permettent débat et délibération. La parole véritable qui s'adresse à l'autre avec la force de la charité est toujours en puissance dans le langage ordinaire. L'enfer, lui, est absolument stérile (8). « Si l'enfer ne répond rien au damné, ce n'est pas qu'il refuse de répondre, car plus stricte, hélas f est l'observance du feu impérissable : c'est qu'en vérité l'enfer n'a rien à dire et ne dira jamais rien, éternellement » (p. 561). L'enfer n'a rien à dire ; il est la négation du Verbe. Il ne peut donc y avoir de « pages arrachées au livre de Satan » que si, comme dans l'étrange film de Dreyer c'est Dieu lui-même qui condamne Satan (9).

L'accueil ou le refus de l'amour divin n'est pas pour Bernanos une entreprise autonome à une certaine place de notre existence, c'est notre existence elle-même. Dans cet esprit, mentir à autrui est aussi se mentir à soi-même car en croyant nous cacher pour nous protéger, nous nous perdons en nous cachant. De même, être véridique avec autrui n'est pas seulement rapporter exactement ce qui s'est passé mais aussi avoir par là-même accès à la vérité. Quand dans *La Joie*, Bernanos évoque l'unique aveu de l'abbé Cénabre au pauvre Chevance, il souligne qu'en se découvrant à autrui, on se découvre soi-même : « Ce qu'il ne pouvait avouer, en effet, sans se compromettre, l'espèce de paix si chèrement reconquise, si

fragile, c'était que par ce seul cri dans la nuit, il avait fait bien plus que donner son secret à un vieux prêtre indigent, ils étaient découverts à soi-même, il avait connu une fois, rien qu'une fois, l'accent profond de sa nature, la plainte de ses entrailles que la prodigieuse adresse de son mensonge n'avait pu réussir à étouffer » (p. 713). Pas de « connais-toi toi-même » solitaire ni de parole qui ne soit supportée par un dialogue. La rencontre de Donissan et du maquignon manifeste que la transparence à soi-même est une tentation. C'est elle que suscite l'envoyé de Satan : « Cette vision à la fois une et multiple, telle que d'un homme qui saisirait du regard un objet dans ses trois dimensions, était d'une perfection telle que le pauvre prêtre se reconnut, non seulement dans le présent, mais dans le passé, dans l'avenir, qu'il reconnut toute sa vie... Hé quoi ! Seigneur, sommes-nous ainsi transparents à l'ennemi qui nous guette ? » (p. 180). Et le face à face se poursuit ainsi : « Quel homme es-tu donc pour anéantir une vision si précieuse avant de l'avoir seulement contemplée ? — Ce n'est pas cela dont j'ai besoin, continua l'abbé Donissan. Que m'importe de me connaître ? (p. 81). M. Ouine au contraire après avoir cyniquement critiqué l'enthousiasme du jeune Philippe qui le suivrait au bout du monde en faisant remarquer : « n'y a pas de bout du monde », ajoute « une eau trouble sur le globe des yeux » : « Mais chacun de nous peut aller jusqu'au bout de soi-même » (p. 1371). Suivre quelqu'un jusqu'au bout du monde, c'est le suivre par amour, possibilité qu'ignore M. Ouine. Le bout du monde c'est l'Amour même, le bout de soi-même c'est l'ennui et le vide.

Les personnages positifs de Bernanos sont quasiment par nature hors du romanesque parce qu'ils accomplissent, selon les termes de Fernande dans *La Joie*, « des choses extraordinaires, des choses comme on n'en voit pas dans les livres » (p. 577). L'abbé Donissan ou l'abbé Chevance, Chantal ou le curé de campagne ne sont pas décrits psychologiquement de manière à ce que nous puissions les expliquer. Ils sont des figures au milieu d'une trame symbolique. Les personnages négatifs en revanche, Cénabre, Mme Alfiéri, Ouine ont une consistance plus grande ; en témoigne l'évocation précise de leur enfance. Cette trame symbolique passe d'une manière insistante par l'attention portée au corps des personnages : les mains, les larmes, la voix, les yeux, les ressemblances avec des animaux, autant de thèmes qui permettent de dépasser le réalisme psychologique.

(8) La stérilité de l'enfer et la solitude du pécheur sont analysées avec pénétration par J.L. Marion dans « Le mal en personne » (*Prolégomènes à la charité*, Paris 1986). « L'enfer enferme, écrit-il, il enferme l'âme sur soi, d'un enfermement qui, à se clore toujours plus étroitement, n'en finit pas de rétrécir la maîtrise promise sur le monde à rien, ou plutôt à réduire le monde où s'exerce cet empire souverain strictement à rien. L'enfer enferme en soi » (p. 32).

(9) Le rapport entre l'enfermement dans le silence et le démoniaque a été étudié par J.L. Chrétien à propos de Kierkegaard ; l'analyse du chapitre IV du *Concept d'Angoisse* s'achève par la reconnaissance d'une profonde affinité entre Bernanos et le philosophe danois. A propos des pages 1555 et 1557 de M. Ouine. J.L. Chrétien note : « se décharger d'un secret sur autrui serait se charger d'autrui ; en acceptant qu'il nous réponde et réponde de nous, redevenir quelqu'un », *Perdre la parole*, in *Kierkegaard ou le Don Juan chrétien*, éd. Le Rocher. 1989.

La dimension corporelle du soi

C'est totalement que l'homme s'ouvre à Dieu, corps et présent et avenir, sans laisser par devers soi une partie de soi-même. Aussi est-ce avec une grande force que Bernanos refuse toute forme de dualisme. L'âme est présentée en termes corporels, le corps, lui, à travers des catégories psychiques. ¹,a vie, cette vie que le Saint Esprit porte selon la formule du Credo, est inséparablement charnelle et spirituelle. Ainsi de la colère de Madame de Néréis, après son premier accident, Bernanos écrit : « *L'idée qui s'est peu à peu emparée de son âme est momentanément cette âme même, flamboie dans chaque cellule nerveuse, règle chaque poussée de sang dans les artères, ainsi qu'un autre indomptable cœur* » (p. 1417). Cet être radicalement incarné de l'âme est l'horizon de l'expérience même de la distance de soi à son corps : « *Dieu ! je n'ai jamais senti mon corps si fragile* », remarque le même personnage, « *une membrane, une simple membrane de peau — on doit voir à travers — une membrane de peau qu'une piqûre d'épingle eût fait éclater — plouf ! Et alors le cri entrainait en moi de toutes parts en rugissant, je coulais à pic dans le bruit comme un navire sabordé* » (p. 1416). La conscience de la fragilité du corps n'est pas constituée ici par l'expérience d'une douleur qui envahit l'âme en concentrant la pensée sur une partie blessée ou un membre brisé. Le corps désigné avec insistance comme membrane, n'est ni un tombeau, ni même un vêtement, c'est la limite vivante d'une réalité vivante. Le moi psychique n'est plus pensé «comme un pilote en son navire» (10) mais comme le navire lui-même.

Que le corps propre soit vécu comme une réalité transparente le dissocie radicalement du corps biologique ; or cette expérience même, vécue comme simple possibilité imaginaire peut conduire à un rapport agonique à soi-même. Ainsi l'ouverture à la grâce divine ne va pas sans violence car on s'aime naturellement soi-même plus que Dieu (*Un Crime*, p. 760). La prière, de ce point de vue, est présentée dans *La Joie* comme « *le gémissement de la nature tirée hors d'elle-même, épuisée par la grâce* » (p. 564). Si l'homme est une totalité qui

cherche à s'offrir totalement à Dieu, cette entreprise sera une tension de l'homme hors de lui-même c'est-à-dire hors du péché et qui ne s'accomplit qu'au prix de renoncements et de ruptures. On ne peut ainsi s'établir pleinement dans la joie qu'en renonçant aux chemins parfois séducteurs qui mènent à la mélancolie.

De Chantal de Clergerie, Bernanos évoque « *la crainte étrange qu'elle avait maintenant de son propre regard, de sa bouche pâle, de ses mains souvent tremblantes, de tout ce corps enfin, de cet appareil compliqué de chair, de sang, de nerfs, dont elle n'était plus sûre désormais de se faire obéir, bête sournoise, humiliée, mélancolique, à laquelle elle imposait son allégresse, la foi, l'espérance et la charité, comme un frein d'or* » (p. 576-577). La lutte dont il s'agit n'est pas directement celle de l'âme et du corps, même si le terme de « bête » rappelle l'ascétisme le plus extrême, celui d'une Louise du néant par exemple. Ce qui est en jeu c'est l'être même de la jeune fille dans une disposition affective fondamentale à la fois spirituelle et corporelle. Au corps sont appliqués les états psychologiques de l'humiliation et de la mélancolie. Si Bernanos critique «l'étrange érudition de Sigmund Freud» (p. 571) et ne retiendrait sans doute pas ses explications de la mélancolie, du moins s'accorderait-il avec la description que la *Métapsychologie* en donne : « *Une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures* ». (Idées Gallimard, p. 148-149). De telles caractéristiques sont contraires à la charité de Chantal. Dans son opposition à l'abbé Cénabre, elle va même jusqu'à faire preuve d'une certaine estime d'elle-même : « *Ma conscience est en repos, je ne suis pas si prompte à m'alarmer (...). Que peut avoir à faire avec k désespoir une pauvre fille de ma sorte ?* » (p. 692). Pour accomplir son être qui s'ouvre à Dieu, ce n'est pas la honte mais l'allégresse qu'elle impose à son corps.

L'amour-propre autant que la haine de nous-mêmes nous enferment en nous-mêmes, projetant un halo d'imaginaire entre la conscience et ses objets. Aimer Dieu n'est pas se voir en train d'aimer Dieu, pas plus que se savoir pécheur n'est être obsédé de ses manquements, sans quoi le centre de gravité de notre existence ne serait plus en Dieu ni même dans la « splendeur périssable » (p. 552) du monde mais en nous. Nos désirs, nos regrets, nos angoisses, quand l'objet qu'ils représentent est

(10) Expression célèbre du *De anima* d'Aristote (413a 8-9 Cf. le commentaire de Rodier, Vrin(Reprise p. 187) que saint Thomas prête abusivement à Platon plans In *Somme contre les Gentils*, II, 57, pour s'en démarquer. Cf. également Descartes, *Discours de la Méthode* (AT VI, p. 59).

moins présent à la conscience que cette représentation elle-même, rendent opaque le regard que nous portons sur le monde. A cet égard, la réponse à l'orgueil, péché premier, « *nom donné à l'âme qui se dévore elle-même* » selon les termes de *L'Imposture* (p. 446) n'est pas le mépris de soi. L'humiliation de soi par soi mime diaboliquement (car elle divise et ruine le soi) la véritable humilité. La figure de Donissan en ce sens est proprement tragique car son ouverture à Dieu est dans le même mouvement exposition au maître de ce monde. La béatitude extatique retombe ainsi en possibilité d'un orgueil présomptueux -- et le discours intérieur — puis celui du romancier, de conclure : « *Le mouvement de la grâce n'a pas cet attrait sensuel... Il lui faut déraciner cette joie* » (p. 148). La « tentation du désespoir » est cette avancée où Donissan risque la destruction de sa vie intérieure pour échapper au danger de l'orgueil. L'évocation de ses extases montre clairement que l'être réel de l'homme n'est ébranlé par Dieu que dans une ouverture qui dépossède la conscience de ses droits, voire de ses repères (11). L'esprit, dans ce texte du *Soleil de Satan* a — en opposition à l'âme — le sens *d'animus*, intelligence qui s'approprie et s'assimile des objets en les comprenant. L'âme au contraire s'assimile le divin en se laissant pleinement approprier par lui.

Parlant d'un fauteuil qui la gêne, plus qu'il ne la soulage, la Prieure, Mme de Croissy, dans *Dialogues des Carmélites*, indique avec radicalité comment échapper à l'alternative de la complaisance et du mépris : « *Ma pauvre enfant, l'habitude finit par détacher de tout. Mais à quoi bon, pour une religieuse, être détachée de tout, si elle n'est pas détachée de soi-même, c'est-à-dire de son propre détachement* » (p. 1581). Cette affirmation définit précisément ce qui dans le moi, selon Bernanos, est obstacle à la Grâce. Que l'essence du détachement ne réside pas dans le contenu d'un renoncement déterminé — aussi lourd soit-il — mais dans le détachement du

(11) « Pourtant, au sein même de la joie, quelque chose subsiste encore, que l'extase n'absorbe pas. Cela le gêne, l'irrite, pareil à un dernier lien qu'il n'ose rompre... Ce lien brisé, où le flot l'entraînerait-il ?... Parfois ce lien se relâche, et, comme un navire qui chasse sur ses ancrs, son être est ébranlé jusqu'au fond... Est-ce un lien seulement, un obstacle à vaincre ?... Non : cela qui résiste n'est pas une force aveugle. Cela sent, observe, calcule. Cela lutte pour s'imposer... *Cela*, n'est-ce pas la conscience engourdie qui lentement s'éveille ?... La dilatation de la joie a été, selon l'extraordinaire parole de l'apôtre, jusqu'à la division de l'âme et de l'esprit. Il n'est pas possible d'aller plus loin sans mourir » (p. 146).

détachement lui-même, veut dire que se détacher peut rester une modalité où le moi se pose comme tel. Blanche de la Force représente cette tentation ; pour elle la valeur spécifique du Carmel c'est qu'on « ne saurait plus retourner en arrière » (p. 1581). Malgré sa peur, elle ne refuse nullement le voeu du martyr, contredisant l'attente des autres sœurs. C'est au contraire sœur Constance qui hésite dans l'étrange chassé-croisé du quatrième tableau des *Dialogues* (p. 1686-1689). Elle incarne pleinement le renoncement à la représentation de soi-même : sa foi est vécue dans la « bonne humeur » (p. 1593) de l'unité d'une vie sans contradiction.

L'unité ou le déchirement des figures romanesques sont exprimées par le regard, la main, la voix, tout ce qui du corps manifeste l'âme. Un texte de *Nouvelle Histoire de Mouchette* (p. 1341-1342) indique la particularité sémantique de la main : « *Elk avait découvert la prodigieuse faculté d'expression des mains humaines, mille fois plus révélatrices que les yeux, car elles ne sont guère habiles à mentir, se laissent surprendre à chaque minute occupées qu'elles sont de mille soins matériels, tandis que le regard, guetteur infatigable, veille au créneau des paupières (...). Mains laborieuses, mains ménagères, que le repos rend ridicules. Et de ce ridicule, les pauvres ont quelque conscience, car ils dérobent volontiers au regard leurs mains oisives. On dit de l'ouvrier endimanché "qu'il ne sait que faire de ses mains" raillerie cruelle, puisqu'il ne doit le pain de chaque jour qu'au travail de ces servantes* ». C'est parce que le regard est souvent en éveil pour comprendre des signes et défendre la citadelle de notre moi qu'il est le lieu d'une scission possible. Comme le langage, dont se méfie Bernanos, nos yeux parce qu'ils relèvent de la signification sont capables de mensonge. Les mains, elles, ouvertes à l'espace de notre corps (12), existant en avant de nous dans le monde qu'elles rencontrent, en avant-coureurs, sont trop occupées dans l'objectivité pour se soucier de ce qu'elles trahissent. Au demeurant, les notations sur le regard sont elles aussi l'occasion de souligner la totalité corporelle et psychique de l'homme ; Brian Fitch a pu dire que par elles « *Bernanos suggère l'effondrement des frontières qui séparent le domaine de la*

(12) Pour l'expressivité des mains dans les romans de Bernanos, Cf. notamment p. 682, 796, 846, 1015, 1349, 1451, 1480. Une belle analyse du rapport des mains et de la spatialité est présentée par D. Franck dans *Heidegger et le problème de l'espace* (1986), chap. 7, « L'entrecroisée des mains ».

matière du domaine de l'esprit » (13). Son analyse met en avant cette phrase de *Nouvelle Histoire de Mouchette* : « le visage qu'elle tient si précieusement dans son regard » (p.1288) à laquelle répond *M. Ouine*, à propos de Miss et de Steeny : « Elle hésite une seconde peut-être, juste le temps de prendre le regard de Philippe dans son regard pâle » (p. 1444). Les verbes tenir et prendre manifestent que la vérité du regard est de pouvoir être analogue à la main. Le geste qui ouvre *M. Ouine* est remarquable en ce sens : « Elle a pris ce petit visage à pleines mains — ses longues mains, ses longues mains douces — et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille » (p. 1349). Le « elle a pris » se prolonge dans le « elle regarde » car le regard est actuel alors que la main prend puis tient et maintient dans le maintenant. Que le regard lui aussi tienne et prenne lui redonne une force qu'il n'aurait pas par la seule vertu de son éclat. Le regard qui tient n'est plus dans la distance maintenue de l'attention qui balaie un champ de vision : il se porte à même ce qu'il regarde et s'y constitue.

Nous sommes responsables de notre corps, comme de nos actions, en ce sens que nous avons à répondre de ce qui nous engage et de ce qui, sans nous, ne serait pas. Nous devons répondre de notre corps parce que nous répondons au monde par notre corps. Telles sont les larmes de l'abbé Chevance dans *L'imposture* : « Il pleura comme pleurent parfois les enfants, non par lassitude ou dépit, mais seulement parce qu'il faut pleurer, parce que c'est la seule réponse efficace à certaines contradictions plus féroces, à certaines incompatibilités essentielles de la vie, simplement enfin parce que l'injustice existe, et qu'il est vain de la nier... Les lèvres usées retrouvaient d'instinct la même grimace puérile, ses vieilles épaules le même geste d'impuissance naïve, avouée, sans remède. Et c'était vrai qu'il ne pouvait plus rien, ni pour lui-même, ni pour autrui consommant le reste de ses forces dans une lutte inutile pour ne pas sombrer là, donner le dernier scandale d'une agonie publique, parmi les passants curieux. Ce sentiment d'impuissance ineffable, d'humiliation infinie, baignait son cœur. Nulle parole n'eût su l'exprimer, nulle prière même, du moins humaine, n'en eût su porter le témoignage à Dieu, car une telle certitude rayonnait bien au-dessus du misérable corps appesanti, bien au-delà du

(13) B.T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos*, Paris, 1969, p. 27 à 48, un thème : le regard.

monde des symboles et des figures », (p. 512-513). Les larmes, la grimace puérile, le geste d'impuissance, tout appesantit le misérable corps qui cependant rayonne. Les larmes ne sont donc pas un signe parmi d'autres mais à la fois un relâchement complet de l'être qui n'en peut plus et une « réponse efficace » (14).

La réalité de l'âme humaine est donc dans la vie même qu'elle supporte. Cette incarnation radicale est fortement présentée pour le *Journal d'un curé de campagne*. Dans un contexte que l'on peut dire aristotélicien (il y est question de l'homonymie entre la constellation du Cygne et l'animal de nos lacs), le jeune curé écrit : « On ne perd pas la foi, elle cesse d'informer la vie, voilà tout » (p. 1125). Selon la doctrine de l'information, la forme est la cause organisatrice immanente à une matière ; la foi n'est donc pas un sentiment spécifique qui s'ajouterait à une liste de passions dans la description de notre affectivité, elle est — ou non — le moteur de notre vie. Le curé d'Ambricourt poursuit : « Ma foi reste intacte, je le sens. Où elle est, je ne puis l'atteindre. Je ne la retrouve ni dans ma pauvre cervelle, incapable d'associer correctement deux idées, qui ne travaille que sur des images presque délirantes, ni dans ma sensibilité ni même dans ma conscience. Il me semble parfois qu'elle s'est retirée, qu'elle subsiste là où certes je ne l'eusse pas cherchée, dans ma chair, dans ma misérable chair, dans mon sang et dans ma chair, ma chair périssable, mais baptisée » (p. 1126).

S'ouvrir à Dieu c'est donc réaliser pleinement la promesse du baptême, inscrite au plus profond de notre chair. C'est pourquoi, dans l'amour, notre corps ne cherche pas la réalisation d'un désir égoïste mais la rencontre unique d'une

(14) Les larmes d'amour de Chevance répondent dans ce roman aux larmes sans raison de Cénabre (p. 380). Les larmes comme surgissement de la vérité sont présentes, dans *Un mauvais rêve* (p. 1023) et dans *M. Ouine* (p. 1473) notamment. Pour *Sous le soleil de Satan* on consultera l'article de Léon Cellier, *Rire, sourire, larmes*, études bernanosiennes, n° 12, 1971, p. 85-99. On le sait (lettre à l'abbé Lagrange du 31 mai 1905), Bernanos tenait Ernest Hello en haute estime. Les larmes de Chevance consonnent avec certaines pages de *Paroles de Dieu*. « Les larmes sont terribles, elles ne souffrent pas de réplique; les raisons ne valent pas contre elles; les arrêts de fer qu'a rendus la justice fondent devant leurs flammes; elles ont des vertus cachées comme leur source; elles disent ce que la parole n'est pas capable de dire ! » (cd. V. Palmé, Paris, 1877, p. 236). Et dans la quatrième partie, *Les larmes dans l'Écriture*: « Les larmes sont un des actes constitutifs de l'héroïsme. Car les larmes dont je parle sont des actions. Les hommes ne sont pas habitués à considérer les larmes comme appartenant toutes au domaine de la passion. Ce point de vue singulièrement étroit et exclusif est attentatoire à la gloire des larmes » (p. 432).

chair toute informée d'esprit. Dans *M. Ouine*, la proximité de la mort arrache Eugène à l'ordre du plaisir : « *Domage qu'on ne connaisse pas une autre manière de faire l'amour, reprit-il de la même voix presque indistincte, une autre manière, une vraie — je ne sais pas — une qui ne puisse servir qu'une fois par exemple — une seule fois avec une seule femme. Parce que des filles, j'en ai eu tout autant que j'ai voulu, parole, mais toi... toi, personne ne sait ce que t'es, avec ton gentil petit corps qui ne pèse pas plus qu'une brassée de joncs frais — vaillante comme un homme* » (p. 1475-1476). Le corps dans le véritable amour est un mystère où l'homme cherche un don fait sans réserve, unique et irréparable. Trouver « une autre manière de faire l'amour » (15) c'est sans doute ne plus le faire, précisément, mais le vivre dans l'étonnement amoureux face à la fraîcheur légère de l'aimée. L'amour informe notre vie sans que notre désir soit une pulsion qu'il suffirait d'assouvir. Aussi bien, alors que la vie sensorielle occupe une très large place dans le récit bernanosien, la sexualité est-elle, elle, peu présente. Au tout début de *L'imposture*, l'abbé Cénabre remarque avec raison : « *Les prêtres de quelque expérience, en dépit d'un préjugé constant, n'accordent à la vie sexuelle qu'une valeur de symptôme* » (p. 318).

Plus essentielle, véritable clef de voûte d'une destinée, la mort est au centre des romans de Bernanos. « *La mort est la hantise de Bernanos. Ses romans multiplient les agonies du corps et de Mme. Mais ce n'est point pathos ou peur morbide* » écrit Xavier Tilliette (16). Seul l'admirateur de M. Ouine, le jeune Steeny, peut croire que toutes les morts se ressemblent : « *La cheminée qui dégringole, l'autobus qui vous tombe dessus, une balle en plein front, quelle différence ?* » (p. 1387). Le petit infirme qui lui répond distingue au contraire « *les morts de la guerre* » qui attendent la mort, lui font face en engageant « *toutes les réserves de l'âme* », ceux que « *la maladie, la fièvre, les sueurs ont dégoûtés de leur corps* » et ceux que *la catastrophe a surpris, qui sont entrés dans la nuit avec leurs*

pauvres petits soucis quotidiens » (*ibid.*). La mort n'est donc pas homogène ; la guerre, la maladie, l'accident invitent à opposer le fait de mourir et l'être mort. C'est pourquoi la mort comme agonie est le dernier moment de « ce chemin étroit » (p. 204) qu'est l'existence selon Donissan, alors que la mort comme au-delà de l'existence est ce que Bernanos appelle « le définitif élargissement » (p. 173). Que l'agonie soit « limite, échouage » (Xavier Tilliette, p. 132), elle achève une existence comme le dernier trait d'un dessin et met en lumière soudain sa vérité. A la question du jeune Steeny, « *Que craignez-vous tant, Monsieur Ouine ? est-ce la mort ?* » le professeur de langues répond : « *J'ignore ce que vous entendez par ce mot (...) L'espèce de résolution des humeurs qu'on désigne ordinairement ainsi n'a jamais beaucoup retenu mon attention, je ne suis pas chimiste* » (p. 1557). Et, négligeant la mort, Ouine néglige la vie, manque son essence en s'enfermant dans l'opposition d'une conscience claire et du « *ventre obscène, semblable à une course* » selon ses propres termes (p. 1546).

En revanche, la mort de l'abbé Chevance : « *jetant à pleines mains les puissances sacrées de son être, sa flamme insigne, tout le génie de sa charité* » (p. 494), est violence, agôn, combat contre soi et contre la mort. En ce sens l'agonie n'est en rien une fin en soi ; c'est une épreuve que la prieure du *Dialogue* connaît dans toute sa tragique radicalité en « se voyant mourir » (p. 1597), expérience tout inverse de la fin de M. Ouine (p. 1547). Si le martyr est une récompense pour les Carmélites (p. 1615), il n'est nullement un devoir, comme le souligne la nouvelle prieure : « *Il y a de grands saints qui ont goûté la mort, d'autres l'ont détestée et quelques-uns même l'ont fuie. Par ma cornette ! Lorsque nous aurons nommé bonheur ce que le commun des hommes appelle malheur, en serons-nous bien avancées ? Désirer la mort en bonne santé, c'est se remplir l'âme de vent comme un fou qui croit se nourrir à la fumée du rôti* » (p. 1664). Il est légitime de désirer, dans l'espérance, la joie de la vie éternelle ; il n'est pas néanmoins opportun de « fuir là-bas », selon une expression platonicienne, toute affaire cessante. Parce que la foi est ouverture, elle est amour de la vie. Le désir de mort sinistrement accompli dans le suicide est fermeture et perte de soi. Plus précisément le suicide est le point où culmine le vide vertigineux de qui ne peut plus appeler. En ce sens — excluant les suicides mélancoliques qui relèvent d'une « loi plus obscure » (p. 1345) — Bernanos peut faire du suicide le geste extrême de celui qui s'est éloigné du Verbe. *L'imposture* l'envisage

(15) La formule est présente telle quelle dans le brouillon de l'oeuvre comme le montrent les *Cahiers de M. Ouine* (Seuil 1991, p. 484-485) — monumental et parfois aride travail de Daniel Pézeril qui fascinera tout lecteur de Bernanos, heureux d'entrer dans la fabrique de ce chef-d'oeuvre.

(16) Cf. *Existence et littérature*. Desclée de Brouwer, 1962, p. 130-131, qui commente le grand livre de Hans-Urs von Balthasar *Le chrétien Bernanos* (Seuil, 1956) et particulièrement ici le chap. « Le monde de l'extrême-onctioⁿ et de la communion » (p. 417-485).

comme une conséquence du matérialisme (p. 328-329). La seconde Mouchette « marquée du signe sacré de la misère » (p. 1343), connaît cette perte d'elle-même d'une manière plus pauvre et plus humiliée, cédant à la force obscure qui s'éveille « *au plus profond, au plus secret de sa chair* » (p. 1342). Sa noyade n'a pas été préméditée, elle clôt le silence effrayant de la volonté qui s'est tue. Bernanos insiste fortement sur la brutale émergence du désir de néant : « *On croit généralement que l'acte du suicide est un acte semblable aux autres, c'est-à-dire le dernier maillon d'une longue chaîne de réflexions ou du moins d'images, la conclusion d'un débat suprême entre l'instinct vital et un autre instinct, plus mystérieux, de renoncement, de refus. Il n'en est pas ainsi, cependant. Si l'on excepte certaines formes d'obsessions qui ne relèvent que de l'aliéniste, le geste suicidaire reste un phénomène inexplicable, d'une soudaineté effrayante* », (p. 1339). Plus loin : « *Le geste du suicide n'épouvante réellement que ceux qui ne sont point tentés de l'accomplir, ne le seront sans doute jamais, car le noir abîme n'accueille que les prédestinés. Celui qui déjà dispose de la volonté meurtrière l'ignore encore, ne s'en avisera qu'au dernier moment. La dernière lueur de conscience du suicidé, s'il n'est pas un dément, doit être celle de la stupeur, d'un étonnement désespéré. À l'exception des fous justifiables d'une autre loi plus obscure, personne ne tente deux fois de se tuer.* » (p. 1344-1345).

La temporalité romanesque se déploie ainsi à l'aune d'une spiritualité de la Grâce ou de la chute. Le récit bernanosien procède comme par bonds d'actes soudains en décisions fulgurantes, laissant la plus grande place au discours mental des personnages ou du narrateur. Il est fréquent que Bernanos souligne la particularité exceptionnell^e d'une situation ou d'un personnage (la formule « tout autre que lui » (p. 509) à propos de Chevance, les expressions « rien n'égale » (p. 573) ou « cette journée capitale » (p. 1505) et bien d'autres analogues sont remarquables en ce sens). Et à l'unicité des situations correspond la fulgurance des activités de la conscience : les mots « en un éclair » qualifient aussi bien la haine, la connaissance ou même la reconnaissance que la surprise, la douleur, la compréhension aussi bien que la représentation de soi (17). Le rapport des personnages entre eux et à Dieu lui-même cor-

respond essentiellement à la décision qui, soit s'engage à faire face, soit fuit. Or le temps de la décision est l'instant puisque tant que l'esprit hésite et délibère, il ne saurait s'engager. Les lignes de force du récit sont des failles, des brèches qui s'ouvrent ou se ferment en souffrant (allitération qu'autorise une *lettre à l'abbé Lagrange* (18) dans le rapport de l'homme au monde. Par contraste entre ces instants fulgurants, le contenu du quotidien romanesque est celui de la contingence. Ce que l'on peut appeler les petits gestes absurdes abonde. De M. Catoni, personnage secondaire de *L'imposture*, Bernanos raconte le « geste singulier » par lequel « il déchira de haut en bas son mouchoir » (p. 408) et Cénabre dans le même roman se laisse aller à des comportements déroutants (19). Dans *Un mauvais rêve* l'action même du crime de Mme Alfiéri n'est racontée que par l'enchaînement de détails dérisoires (p. 1018). Les « petits faits vrais » de Stendhal sont devenus des « petits faits uniques » (20).

Parce que le récit met en avant l'instant et l'unique, ce qui relève de la mesure ordinaire du temps est bien souvent mis à distance. En effet, le temps des horloges vient contredire celui de la vie intérieure de personnages dominés par l'excès. Seules les aiguilles noires d'une horloge arrêtent Cénabre dans son élan suicidaire (p. 372-373), l'objectivation du temps qui passe étant l'un des modes de la représentation. En écho à la fascination du néant qui arrache Cénabre hors du temps, l'extase de Chantal de Clergerie est également oubli de l'heure (p. 568-569). Les saints et les démons de Bernanos ne peuvent s'établir dans la temporalité ordinaire. La lettre d'Olivier

(18) Mars 1905, « Ces deux craintes combinées (s.e. celle du ridicule et celle du manque de sincérité) me font *s'ouvrir* (souffrir ou m'ouvrir) plus qu'on ne se peut l'imaginer » *Œuvres*, p. 1726.

(19) *L'imposture* (p. 461) : « Par exemple, certaines éditions rares qu'il avait le plus aimées lui étaient devenues odieuses tout à coup, inexplicablement, comme si le luxe et l'éclat des reliures, la blancheur des marges, la bonne odeur du papier net, intact, l'eussent défié. Un soir, il avait posé, stupidement, ainsi qu'on écrase une bête inoffensive, sur une page de garde d'un Hollande immaculé, son pouce gras. Puis tremblant de honte, avec un geste d'assassin, il avait couru jeter dans le poêle, le livre souillé ».

(20) *Un mauvais rêve* évoque l'écrivain Gance : « découvrant soudain par miracle le petit fait unique qu'il a reconnu aussitôt entre mille, d'instinct, seul fécond parmi tant d'autres plus singuliers peut-être, plus brillants, mais stériles, l'épisode magique, le trait unique autour duquel déjà tourne le sujet ». Pour Stendhal, cf. le livre classique de G. Bliin, *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 84 sq.

(17) Respectivement p. 372. p. 595. p. 737. p. 715. p. 685. p. 691 et p. 1022.

temps réel et un temps irréel : « *Ma chère tante, j'aurais dû vous écrire à l'occasion des fiançailles d'Hélène et le temps passe, passe. Vingt jours à votre Souville, vingt jours tous pareils, avec leur compte exact d'heures, de minutes, de secondes — et encore l'horloge de la paroisse doit vous faire bonne mesure, treize heures à la douzaine peut-être, sait-on ? — vingt jours de province enfin c'est quelque chose. Ici, voyez-vous, ce n'est rien. On les arrache au calendrier par poignées, les jours, on les jette à peine défraîchis pour en avoir tout de suite des neufs. Et personne n'a idée de vérifier le total, à quoi bon ? Dieu est honnête* » (p. 875). Elle ne connaît pas la crainte de Dieu, celle qui peut écrire cela ; elle n'a pas su accepter « *l'adorable iniquité d'une puissance qui se fait miséricorde, pardon, pauvreté* » (1010). Dieu n'est pas honnête mais amour et c'est pourquoi son temps ne se compte pas en minutes ou en secondes. Sœur Constance dans *Dialogues des Carmélites* présente ainsi la foi comme une ouverture à un au-delà du rationnel et du raisonnable : « *Hé bien, il me semble parfois qu'il est moins triste de ne pas croire en Dieu du tout que de croire en un Dieu mécanicien, géomètre et physicien. Les astronomes ont beau faire. Je crois que la Création ressemble à une mécanique comme un vrai canard ressemble de loin au canard de Vaucanson. Mais le monde n'est pas une mécanique, non plus que le bon Dieu un mécanicien, ni d'ailleurs un maître d'école avec sa férule, ou un juge avec sa balance. Sinon, nous devrions croire qu'au jour du Jugement, le Seigneur prendra conseil de ceux on appelle les gens sérieux, pondérés, calculateurs. C'est une idée folle, sœur Blanche !* » (p. 1612). L'ouverture à Dieu n'est pas accueil du divin car il ne s'agit pas d'installer chez soi une certaine perfection comme celle des dieux grecs (21). L'absolue puissance de Dieu et son infinie tendresse sont sans commune mesure avec nos prétentions à la maîtrise des choses et nos pauvres amours qui nous déchirent et nous mettent à nu (22).

(21) Cf. F. Chapoutier, *Euripide et l'accueil du divin*, Fondation Hardt, Entretiens tome I (*La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*) p. 205-237.

(22) Cf. le discours de Francine qui rappelle singulièrement celui de Diotime dans *Le Banquet* de Platon. *La Joie*, p. 618 :

« *Une petite bonniche n'a pas le moyen de se payer des mélancolies de millionnaire, voyez-vous !* »

CHERCHER des preuves rationnelles de l'existence de Dieu ne nous ouvrira pas à son amour car l'amour ne relève pas de syllogismes mais d'une expérience étonnée devant la beauté et la gratuité de l'existence. Aimer son prochain — quelles que soient les définitions de la proximité met en jeu l'amour de l'homme en tant qu'homme, c'est-à-dire comme créature n'ayant pas en soi sa propre cause, mais aussi en tant que personne meurtrie, fragile, pleine de peurs et de rêves. Chantal de Clergerie dit dans *La Joie* : « *Nous n'échappons pas plus les uns aux autres que nous n'échappons à Dieu. Nous n'avons en commun que le péché* » (p. 616). Cette étrange définition de la condition humaine doit se comprendre comme l'accomplissement de l'espérance qui ne voit plus en l'homme que les grâces, inlassablement données par Dieu. Hormis le péché que les hommes partagent avec le souci revendicateur d'avoir chacun un quant-à-soi, tout en l'homme est l'image de Dieu.

Jérôme Laurent, né en 1960. Maître de conférences en philosophie à l'Université Paris-IV. A soutenu une thèse sur la pensée de Plotin.

— *Pas le moyen ? C'est ce qui vous trompe, madame Fernande. Pensez de moi ce que vous voudrez, je ne suis peut-être pas si bornée que j'en ai l'air. Je m'exprime mal — oui mais un peu plus, un peu moins, l'amour fait bafouiller tout le monde. D'ailleurs, on ne dit rien de bon là-dessus dans les livres — des blagues. L'amour, voyez-vous, c'est dur, ça n'a pas d'entrailles, ça pourrait même rire de tout, comme une tête de mort (...). On croit l'amour riche, gracieux. Il faut ça pour nous tenter, il nous prend par la douceur, les manières. Mais en réalité, madame Fernande, sitôt le poisson ferré, adieu les douceurs ! L'amour se montre tel qu'il est, nu comme la main, nu comme un ver.* »

Croatie

La communion ou la guerre ?

NOUS avons reçu plusieurs messages d'Adalbert Rebic, rédacteur en chef de l'édition croate de la revue internationale *Communio*.

Dans ses appels pressants, il nous fait part de la situation dramatique de son pays ravagé par la guerre, et nous demande de faire tout ce qui est en notre pouvoir pour préserver la paix et la liberté de tous dans son pays.

Communio serait indigne de porter ce nom si nous ne partagions pas la souffrance de nos amis comme nous avons pu connaître leurs joies.

Dans la charité du Christ, pour laquelle il n'y a plus ni races, ni nations, notre prière seule peut exprimer ce que nous ressentons. Sans cesser d'espérer dans toutes les tentatives possibles de médiation humaine, nous confions chacun de nos amis et toutes les victimes de ces guerres à l'unique Médiateur.

C'EST par Lui que vient toute réconciliation véritable, « car il a fait la paix par le sang de sa croix » (*Colossiens* 1, 20).

Olivier BOULNOIS et Vincent CARRAUD