

PER
E-419

écrits

du Canada français

JEAN MOUTON : UN HOMME DE FOI

Témoignages :

**Paul Beaulieu, Alain Rivière,
Pierre Trottier, Jean-François Chicoine,
Béatrice Didier, Yvon Allard,
Christophe Carraud**

Choix de textes inédits :

**Jean Mouton : 1. Présence de la mort,
2. Portraits illuminés, 3. Adèle Mouton**

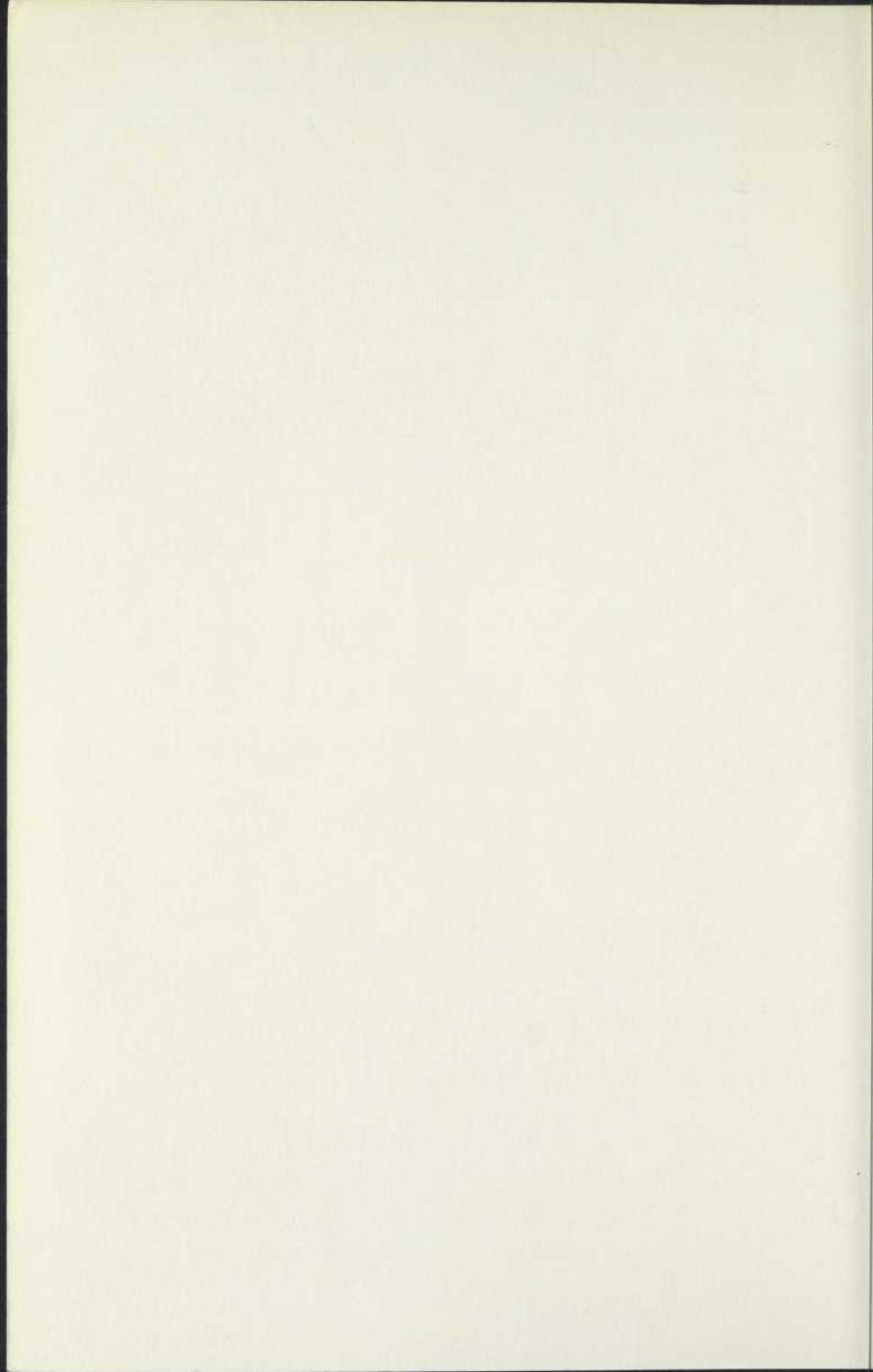
**Maurice Zundel : 1. Lettre à Madge Vaison,
Lettre à Jean Mouton, 2. Homélie**

ESSAIS — PETITS TABLEAUX POÉTIQUES

**Convergences 30 ans après
L'autre et le poème
Petits tableaux poétiques
Brésil : Salvador, Ouro
Preto, Rio, Búzios
Histoire et étymologie**

**Mario Pelletier
Michel Pleau
Daniel Pigeon**

Paul Zumthor



écrits
du Canada français

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS Fondés en 1954

Publiés par les Écrits du Canada français, société sans but lucratif constituée en vertu de la partie III de la loi sur les compagnies du Québec.

Le Conseil d'administration :

Président :	Paul Beaulieu
Vice-président :	Jean-Louis Gagnon
Secrétaire-trésorier :	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateur :	Pierre Trottier
Le vérificateur :	Michel Perron, C.A.

Note de gérance

Les Écrits du Canada français publieront tout manuscrit inédit qui aura été accepté par le conseil de rédaction.

Le prix de chaque volume : 6,50 \$

L'abonnement à quatre volumes :

Canada : 25,00 \$; Institutions : 35,00 \$; Étranger : 35,00 \$ payable par chèque ou mandat à l'ordre de

Les Écrits du Canada français.

Le Conseil de rédaction :

Paul Beaulieu, Pierre Trottier.

Secrétaire de la rédaction : Marie Beaulieu

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

5754, avenue Déom

Montréal (Québec)

H3S 2N4

écrits

du Canada français

Les Écrits ont reçu des subventions du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal pour cette publication

Maquette de la couverture :
JEAN PROVENCHER

Dépôt légal
2^e trimestre 1993
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 0013-0729

Copyright ©, Les Écrits du Canada français

Les *Écrits* sont membres de la Société de développement des périodiques culturels québécois.

JEAN MOUTON:
UN HOMME DE FOI



UNE AMITIÉ AU DELÀ DU TEMPS ET DE L'ESPACE

Paul Beaulieu

Guy Roberge, lecteur consciencieux et, à l'occasion, critique des *Écrits*, après la lecture de notre numéro (71) consacré à Maurice Zundel, me fit part, au cours d'une conversation téléphonique, qu'il partageait pleinement la déclaration du Liminaire justifiant la présence d'un mystique dans une revue littéraire. « Tout écrit, avions-nous dit, qui ouvre des perspectives sur l'homme appartient à la culture. » Du ton direct qui le caractérisait, il avait ajouté : « Les *Écrits* se doivent maintenant de rendre hommage à Jean Mouton de ce qu'il a donné à ceux qui l'ont fréquenté. » Cet appel s'ancre dans ma mémoire et à un moment inattendu fut le facteur qui déclencha la préparation de ce numéro spécial.

Initiative d'un groupe d'amis canadiens à laquelle se sont étroitement associés, dans un même esprit de célébration, des amis français, cet Hommage à Jean Mouton auquel est liée la mémoire de sa femme et collaboratrice assidue Madge, se veut un témoignage de la vitalité de

relations suivies, pendant plus de 40 ans, avec un être tout de discrétion et dont la personnalité rayonnante enrichissait ceux qui l'approchaient.

Quelques-uns d'entre nous l'ont connu alors qu'il était conseiller culturel auprès de l'Ambassade de France à Ottawa de 1948 à 1958. Période particulièrement décisive que ces reprises des relations avec la France qu'avait isolée du monde libre l'Occupation allemande. C'est donc à la tâche de rétablir les liens culturels entre nos deux pays que Jean Mouton consacra avec enthousiasme le meilleur de son talent et de ses énergies. Mais au delà des contacts officiels, il s'est intimement « engagé » à notre milieu — aidé en cela par sa femme née au Manitoba —, non dans le seul but de se familiariser, mais avec le désir de s'intégrer à diverses initiatives culturelles de la Capitale, tel le Centre d'Art, dirigé par Simone Beaulieu, lieu de rencontres d'artistes et d'écrivains, qui organisait des expositions des œuvres de nos peintres et des débats sur des questions littéraires. Jean Mouton n'y venait pas en simple observateur, mais comme membre participant. Il fut assidu aux expositions artistiques du Centre et y prononça quelques causeries sur l'Art moderne et sur des écrivains français tout en apportant une contribution personnelle aux débats que suscitaient les thèmes retenus au Centre.

Autre forme d'engagement: l'écriture. On trouve la signature de Jean Mouton aux sommaires de la *Nouvelle Revue Canadienne*, alors sous la direction de Pierre Daviault: « La peinture canadienne » (avril-mai 1951), « Pär Lagerkvist (Prix Nobel) » (novembre-décembre 1951) — réminiscence de son séjour en Suède à titre de directeur de

l'Institut Français de 1946 à 1948 —, «Leonard de Vinci et la France» (juin-juillet 1952).

Cette intégration à notre vie intellectuelle avait des racines profondes qui perdurèrent malgré la fin de la mission de Jean Mouton à Ottawa. Soucieux de poursuivre le dialogue, d'aucuns le retrouvèrent dans d'autres capitales, d'abord à Londres où il fut professeur de littérature à l'Institut Français et pendant une courte période Conseiller culturel auprès de l'Ambassade de France, puis à Paris où il établit sa résidence lors de sa retraite en 1969.

Imbus du même esprit de coopération, quelques-uns d'entre nous prolongèrent l'échange par des visites au domicile parisien de Jean Mouton. Tôt sa présence parmi nous se manifesta de façon tangible par sa réponse immédiate à notre invitation de collaborer aux *Écrits du Canada français*. Dès le deuxième numéro de la nouvelle série, sa chaleureuse collaboration rendit possible la publication d'un Hommage au grand critique français Charles Du Bos (Vol. 46). Les textes se succédèrent avec la même maîtrise : dans le volume 48 il publia une recension de «Simone Aubry Beaulieu», description sensible de l'œuvre picturale poursuivie par l'artiste dans plusieurs pays. Se trouve dans le numéro suivant (49) «Dialogue épistolaire Pierre Trottier/Jean Mouton» qui inspira à Jean Mouton des commentaires des plus justes sur les thèmes que renferme *Sainte-Mémoire*, recueil poétique que Pierre Trottier lui avait transmis. Expression de sa fidélité à un vieil ami, il s'associa au numéro consacré à René Garneau (Vol. 50), déchiffrant ce que cachait chez ce dernier l'attachement à la littérature : l'adhésion à la vie elle-même. *La Vérité blessée*, récit autobiographique d'un autre ami des arts et des lettres du

Québec, le Père Marie-Alain Couturier, fut l'objet d'une analyse pénétrante mettant en pleine lumière le cheminement intérieur que l'engagement du moine dans les milieux artistiques avait quelque peu rejeté dans l'ombre. Enfin, plus récemment, quelques pages du ton de la confiance dans «Zundel: un mystique de la condition humaine» (Vol. 71) levaient le voile sur une période décisive de sa vie.

Les évocations de collaborateurs des deux côtés de l'Atlantique font ressortir de façon saisissante les qualités humaines sur lesquelles s'épanouit le personnage de Jean Mouton. Faveur inappréciable, le domaine secret de l'intérieur des Moutons est entr'ouvert, et nous met, avec quelques pointes d'humour, en présence de deux être engagés dans une aventure partagée. Une longue étude centrée sur *Journal de Roumanie*, dernier ouvrage publié par Jean Mouton, nous fait connaître un intellectuel face à un drame politique qui, dépassant les frontières de l'Europe, allait redéfinir de façon radicale les rapports entre nations. Évitant de dresser un inventaire froid des ouvrages et des principaux articles de Jean Mouton, une synthèse décrit la variété et l'ampleur d'une œuvre de haute portée intellectuelle et spirituelle qui n'a pas fini de rayonner.

Pour couronner ce numéro, nous publions quelques inédits de Jean Mouton dont un extrait de son journal que nous avons pu parcourir, commentant le portrait de sa grand-tante, dû au pinceau de son mari Paul Borel, dont l'œuvre est décrite par J.K. Huysmans dans un passage reproduit de la *Cathédrale*. D'autres pages touchent des aspects qui exigent une grande discrétion tant elles vont au fond des choses.

Ces textes inédits expriment mieux que nous ne saurions le faire, la force intérieure qui anima la vie et l'œuvre de cet homme de foi.

JEAN MOUTON

Alain Rivière

La courtoisie d'un gentilhomme et la délicatesse d'un ami, l'intelligence éclairée d'un philosophe et la prudence d'un sage, ainsi pourrait-on essayer d'enfermer en une formule la personnalité rayonnante et en même temps, suprêmement discrète de Jean Mouton.

Lorsqu'on sonne à sa porte, on est reçu comme s'il n'attendait que vous et son visage s'éclaire comme pour accueillir son meilleur ami. Même au milieu de nombreux invités, il s'arrange toujours pour vous parler comme à un confident.

Ceux qui l'ont connu au temps où Madge vivait encore, se souviennent de ces réceptions où chaque arrivée semblait un vrai bonheur pour tous les deux. Sans rien de l'éclat superficiel des mondains, ils savaient allier la parfaite correction à la joie simple de vous introduire dans leur intimité. Et c'était aussitôt le début d'une conversation où le regard attentif et un peu anxieux de Madge surveillait à la fois les détails matériels concernant chaque invité et le cours des idées qui commençaient à circuler, tandis que

Jean énonçait lentement mais avec précision des jugements pleins d'humour et de perspicacité.

On pouvait lui faire confiance comme à celui qui a beaucoup appris et qui sait démêler dans l'amas des pensées et des paroles qui agitent le monde, la perle précieuse et pure qui mérite d'être enchâssée. Car en lui reposait comme en un vase choisi l'immense culture d'un humaniste doublée de l'expérience d'un ambassadeur de la pensée française qui s'est frotté à ses plus grands et plus représentatifs témoins. Parmi eux, il faut citer bien sûr Marcel Proust dont rien ne lui était inconnu, et Charles Du Bos dont survivait en lui la quintessence de l'esprit européen et de la culture.

Lorsqu'on sortait de chez les Mouton, on emportait avec soi l'impression que quelque part dans Paris était allumée une flamme à laquelle chacun pourrait, quand il le voudrait, revenir pour se réchauffer et pour éclairer plus sûrement sa route. Les Mouton étaient une référence paisible et modeste devant qui pâlissaient les néons de la mode et se taisaient les papotages mondains.

Jean Mouton, malgré sa réserve, était aussi un maître, nous dirions même un docteur, à condition de donner à ce mot son plein sens de savoir et de jugement trop juste et trop vrai pour se laisser corrompre par aucune pédanterie.

Une visite au Louvre avec lui était une merveilleuse leçon de connaissance et d'art où le véritable fond d'une œuvre renaissait dans son éclat originel. Avec lui, ce n'était pas l'étroitesse d'un nom et d'une œuvre que l'on voyait apparaître sur la toile mais la rumeur d'un monde en gestation créatrice où interviennent tous les autres artistes replacés dans leur temps et dans leur univers.

À la question: «D'où venons-nous?», écrit-il, Botticelli nous renvoie à des déesses qui se souviennent. Pour la demande: «Que sommes-nous?», Piero della Francesca a élevé seigneurs, dames et soldats à la dignité de beaux fûts galbés. «Où allons-nous?» Michel-Ange estime que seule la mort du Christ contient assez de solennité pour que nous entrevoyions la solution de cette énigme.

Et encore:

Chez Botticelli, Judith, Vénus, la Vierge reflètent dans leurs visages la même mélancolie. Judith regrette d'avoir triomphé; Vénus se souvient du royaume marin qu'elle vient de quitter; la Vierge et les saintes songent à un paradis qu'elles n'auraient encore qu'entrevu.

Avec lui, tout s'anime. Nous ne sommes plus dans un musée, mais sur la terrasse du monde au spectacle des peuples qui vivent, pleurent et meurent devant nous dans le fracas et les cris, tandis que prie au coin du tableau le donateur serein qui semble détenir la clé de tout ce tumulte.

Là encore, revenu à la vie quotidienne, on sort ébloui et ravi d'avoir entrevu un instant la sauvage beauté de la terre des hommes et l'épopée de l'histoire du monde.

Je n'ai hélas! pas assez longtemps fréquenté cet ami exceptionnel et je n'étais pas encore revenu sur la scène du monde lorsqu'il vivait ses expériences étrangères en Belgique, en Roumanie, en Suède, au Canada et en Angleterre, mais il suffisait de l'entendre parler pour sentir palpiter en lui cette compréhension lumineuse des êtres qui n'est donnée qu'à ceux qui se sont mêlés toute leur vie aux hommes.

On ne lui mentait pas. Il ne nous trompait pas.

Qu'il soit encore remercié aujourd'hui dans sa retraite pour tout ce que sa simple présence a pu susciter en chacun de nous de riches réflexions et de découvertes essentielles.

UN MÉNAGE FRANCO-CANADIEN

Pierre Trottier

Ma femme et moi avons fait la connaissance de Jean et Madge Mouton à Ottawa au printemps de 1954, à notre retour de Moscou, qui fut notre tout premier poste diplomatique. Jeune fonctionnaire des affaires extérieures, je ne circulais pas encore énormément dans les ambassades, mais une réputation naissante d'intellectuel et d'écrivain débutant (j'avais déjà un premier recueil de vers à mon actif) me valait accès à certains salons, dont celui des Mouton et, par ricochet, celui des Southam. Hamilton Southam était un collègue plus âgé, et nos séjours à Ottawa entre deux postes coïncidaient pour la première fois. Sa femme, Jacqueline, était française et fille de la famille Lambert qui possédait le château de Voltaire à Ferney, dans le département de l'Ain, près de la frontière suisse. Les Southam prêtaient leur(s) salon(s) à des réunions assez nombreuses (quelques douzaines de personnes) où l'on discutait en français à partir de l'exposé d'un invité de l'un ou l'autre côté de l'Atlantique et recruté par Jean Mouton. Je me souviens de

rencontres avec quelques journalistes-écrivains français, comme Claude Mauriac, qui m'impressionna fort, au moins par son nom qui était celui de son père François. Je me souviens d'une allocution de René de Chantal, professeur, futur président de l'Académie I de la Société royale, et futur ministre culturel à Paris quelques années après que j'eusse occupé le même poste. Je crois même que je fus invité un soir à parler de Saint-Denys Garneau aux invités des Mouton-Southam...

Ces rencontres étaient précieuses dans une capitale où le bilinguisme était encore assez privé, c'est-à-dire limité aux francophones d'origine, et plutôt confidentiel au Ministère des affaires extérieures où nous disions entre nous qu'en arrivant au bureau chaque matin, on laissait sa langue au vestiaire. Les Mouton et les Southam, ménages franco-canadiens, étaient les artisans de ces occasions d'un luxe linguistique trop peu fréquent pour ne pas être indispensable. Pour un fumeur, la valeur marginale d'une cigarette rare monte en fusée. Pour un francophone...

Puis ce fut, début 56, mon départ pour l'Indonésie, où l'on ne me garda même pas deux ans avant de me muter à Londres fin 57, pour y retrouver, dès 58, Jean et Madge, lui devenu Professeur de Littérature Française à l'Institut Français de Londres. Le francophone de service que j'étais à notre Haut Commissariat avait trouvé son « refuge » linguistique et culturel.

J'acceptais bien, à Londres, d'avoir à parler anglais à l'intérieur comme à l'extérieur du bureau. C'était la rançon d'un poste imposant, capitale d'un Empire devenu Commonwealth, ville d'opéra, de ballet, de théâtre, de musées, etc. Mais j'avais quand même besoin d'oxygène

linguistique, et si j'en trouvais chez ma femme (née anglaise, «mais faite pour vivre à Paris» dira plus tard un quidam, à Paris, justement) et chez maint londonien cultivé, le produit d'origine n'en était pas moins appréciable, surtout quand il avait noms Jean *et* Madge.

Jean et Madge Mouton me firent connaître des œuvres internationales exposées, jouées, présentées en salles de musées, de concerts, etc. Je me souviens en particulier d'une visite à la National Gallery où, arrêté devant la *Vénus au miroir* de Velasquez, que je fréquentai aussi sans lui des dizaines de fois, il me montra l'endroit où le nu somptueux du maître baroque espagnol avait reçu le coup de couteau indigné d'une puritaine suffragette enragée au tournant du siècle. Plus tard, le souvenir de cette atteinte à un chef d'œuvre objet de contemplations et de méditations répétées de ma part, allait être ravivé par la conversation «intégriste» de telle ou telle féministe par trop engagée à mon goût. Madge, toujours présente à nos échanges sur des nus, comme sur des habillés, opine dans un sens ou dans l'autre, ou bien fait la synthèse au besoin pour souligner notre accord d'un point d'orgue. Point d'orgue qui est plutôt silence scellant l'accord et l'unanimité, car sa voix douce et presque fluette se passe de toute emphase et, sans volume aucun, ne s'en impose que mieux.

J'appris ainsi à connaître chez Jean, non seulement l'intellectuel et le penseur délicat et discret, respectueux jusqu'à l'effacement devant autrui tout en maintenant farouchement intact son quant-à-soi et sa conviction intime, mais encore un homme dont l'échelle de valeurs comportait un pan assez large pour l'érotique au sens noble et pour ainsi

dire mystique (une autre de ses qualités d'âme) du mot*. Critique et historien d'art, il pouvait, avec son sens aigu du sacré, traiter d'une Vénus pratiquement comme d'un saint personnage de peinture religieuse. Retour de Colmar où j'avais fait la connaissance du retable d'Isenheim et de son auteur, Matthias Grünewald, je lus dans sa *Suite à la peinture* de 1952, dédié à Madge, et contenant neuf études de peintres de génie allant de Van Eyck à Renoir en passant par le maître d'Isenheim : « Sans doute n'est-ce pas de propos délibéré, mais égaré par de terribles impulsions remontant du fond de sa race, que Grünewald a été amené à transformer un hymne aux souffrances du Sauveur** en une affirmation de son propre désespoir, désespoir à la tentation duquel succomba presque invariablement l'âme germanique ». Le retable est un chef d'œuvre, mais en effet, ce n'est pas de la « belle peinture » édifiante. Elle exprime un désespoir, j'en suis d'accord, et c'est sûrement au moins celui du maître, même si on ne va pas, comme Jean, jusqu'à l'attribuer à l'âme germanique comme telle. Avec sa douceur coutumière, Madge adresse un silencieux reproche à Matthias, et semble en même temps avoir pitié de lui. C'est un grand maître. C'est un chef d'œuvre. C'est là motif d'espoir. Elle revit ainsi dans son cœur le désespoir du peintre.

Plus tard, au Louvre, devant la *Source* de Monsieur Dominique Ingres, j'avouai à Jean que le nu offert jadis à

* Un jour, je reçus une lettre de lui, avec le P.S. suivant : « Oui, la rencontre du corps et de l'âme, de l'érotisme et de la métaphysique font les grandes œuvres poétiques : voir Maurice Scèves. »

** N.B. — il s'agit du panneau du Christ crucifié représenté bouche, yeux, mains et plaies ouverts, béants sur le néant, sur rien, pour rien.

mon regard d'adolescent avait alors répandu en moi un trouble délicieux. «Eh bien, me répliqua-t-il, qu'est-ce qui s'oppose à ce qu'il comble aujourd'hui votre maturité?»

Nous voici rendus à Paris, où je fus conseiller culturel de 1964 à 1968, avec un budget sans précédent pour des tournées de troupes mais aussi pour un programme de bourses destinées à des étudiants français dont les niveaux, la qualité des diplômés, des universités et des écoles supérieures m'étaient fort mal connus. On recruta Jean Mouton, à la retraite depuis peu, comme «contractuel» pour interviewer et orienter les candidats boursiers français. La collaboration dura une couple d'années, jusqu'à la fin de mon mandat. Disons plutôt la cohabitation : pendant les heures de bureau, comme pendant les réceptions. Discretion, délicatesse, je les ai déjà dites. Mais aussi fermeté de jugement, en rapport direct avec la sûreté du dit jugement. Les opinions et convictions intérieures de cet homme doux étaient à la mesure de sa foi chrétienne. Inébranlable sur l'essentiel, sa foi lui permettait souplesse et retenue devant l'accessoire. L'épreuve de la guerre, passée en Roumanie, à l'Institut Français de Bucarest, sous les Nazis d'abord, puis à la fin sous les Russes victorieux, lui avait appris à quel essentiel il fallait tenir. Sa connaissance de l'Europe, d'est en ouest, assurait le reste, c'est-à-dire le sens des nuances, dicté par la diversité européenne.

Après Paris, nouvel hiatus dans nos fréquentations causé par ma récidive à Moscou, suivie de mon premier poste d'ambassadeur, au Pérou. Furtives visites lors d'escalades à Paris. Pas plus. L'hiatus se poursuit durant deux années passées à Ottawa, puis c'est mon ambassade auprès de l'UNESCO, à Paris. Jean Mouton est à la retraite complète

sauf pour sa présidence des Amis de Charles Du Bos, ses lectures, son Journal et toute son amitié dont je profite chaque fois que l'UNESCO m'en donne le loisir, c'est-à-dire dans tous les intervalles entre deux conférences internationales. Je suis encore dans ma cinquantaine et lui vient de s'installer dans ses quatre-vingts ans. Madge est septuagénaire et nous reçoit de temps à autre. Nous les recevons aussi avec poètes, romanciers et autres amis communs dont quelques Pères Jésuites. Ancien élève des bons pères, je retrouve sans peine leur longueur d'ondes.

C'est à l'une de ces occasions que Jean et Madge m'apprennent que leur mariage a été célébré par l'abbé Maurice Zundel, prêtre suisse, mystique, prédicateur d'un carême à la Curie romaine à l'invitation de Paul VI, auteur de nombreux ouvrages de spiritualité*.

En tête à tête, Jean me confie s'être marié à la veille de la quarantaine, après une longue histoire d'amour, d'un amour jamais partagé dont l'objet s'appelait Marcelle Sauvageot, morte de tuberculose au début des années trente après avoir écrit un petit Journal de cent pages à peine, publié sous le titre laconique de *Commentaire* (avec en quatrième de couverture dans une réédition de 1968, des louanges de Clara Malraux, Robert Brasillach, Jacques de Bourbon-Busset, Charles Du Bos, Paul Valéry, Paul Claudel, Henri Focillon et René Crevel). Jean a visiblement aimé une interlocutrice d'un niveau intellectuel, littéraire et spirituel supérieur. Reporté sur Madge, cet amour enfin rendu, trouve parfaite et plus que fidèle résonnance dans une âme et un esprit sinon formé, du moins aiguisé par et défini

* Voir les *Écrits* n° 71, décembre 1990, consacré à Maurice Zundel.

au contact de Charles Du Bos, dont elle est la secrétaire de 1929 à 1938, période qu'elle vit avec la famille Du Bos, en plus des heures de travail passées avec le grand critique, spécialiste des littératures européennes comparées, esprit européen si jamais il en fut plusieurs décennies avant la création du Marché Commun.

Un jour, j'envoie à Jean un recueil de mes vers publiés dix ans plus tôt, pour réparer l'oubli de son nom sur mon service de presse de l'époque. Il me répond dans la lettre reproduite dans les *Écrits* n° 49 de décembre 1983. On y notera au dernier paragraphe que « Madge à qui je dicte cette lettre la partage comme elle partage la joie de la dédicace... » Madge était toujours là.

Après notre ambassade auprès de l'UNESCO, Barbara et moi avons pris notre retraite le 1^{er} janvier 1984. Depuis lors, nous partageons notre année moitié-moitié entre Montréal et Saumane, en Provence, où nous avons une vieille maison de ferme. À l'aller comme au retour, escale à Paris et visite à Jean, surtout depuis la mort de Madge, le 14 septembre 1987. En 1992, au printemps, nous sommes tombés chez lui le 11 juin, jour de son 93^e anniversaire de naissance... À l'automne, nous lui annonçons ce numéro!

À LA RECHERCHE DU TEMPS PASSÉ AVEC JEAN ET MADGE

Jean-François Chicoine

La première fois où je suis entré chez les Mouton, c'était en août 1983 et pour m'y installer pour plus d'une année.

«Après l'impasse Récamier, vous longez le Sauvignon puis vous prenez sur votre gauche, à droite de chez Liliane Burty.»

Le Sauvignon vend son vin au verre et Liliane Burty sa lingerie féminine à la pièce mais quand Jean Mouton prononce leurs noms lors de notre conversation téléphonique initiale, les Sauvignon et Liliane Burty sonnent grands comme la Tour Eiffel.

«À droite, j'ai bien dit à droite, Madge?»

Jean sait pertinemment que ses indications ont été on ne peut plus claires et fort minutieuses, seulement il attend de Madge qu'elle les illumine de son assentiment à elle comme on demande à une moitié de soi de se mouvoir dans le même mouvement que l'autre.

Douce moitié.

«Madge insiste gentiment pour que je vous signale avec plus de netteté que notre porte cochère est bien à droite de chez Burty.»

Et comme pour exorciser le démon de la géographie municipale qui l'éloigne de l'absolu, il ajoute avec le sourire une observation comme il les aime :

«Vous savez Monsieur Chicoine, sur la Rue des Saints-Pères, les libraires se sont recyclés dans le prêt-à-porter.»

Cette transcendance nouvelle de la littérature urbaine inquiète Jean Mouton puisqu'elle lui apparaît vaine, sans écho, sans appel intérieur. Comme ce n'est pas dans sa nature d'être négatif ou rebuté, Jean y cherche avidement une signifiante, il cherche à mieux comprendre le prêt-à-porter, à le saisir autrement mais il n'y trouve ultérieurement que le silence des corps et le mutisme des appareils de masse.

«On ne peut en tirer aucun exemple.»

Pour l'auteur de *Nouvelles nouvelles exemplaires* ces créations contemporaines multipliées et sans exemplarité ne font que boucler la boucle mondaine de leur propre linéarité ; comme elles ne se suffisent qu'à elle-mêmes, elles ne sont donc l'expression de rien.

Difficile d'être interpellé par un chemisier.

Jean Mouton n'est décidément pas l'adorateur du flash pour le beau style, du mot à mot durassien et du nouveau roman qu'il n'aurait certes pas couronné d'un Nobel sans épaisseur.

Jean Mouton a horreur du vide car il sait savourer le plein. Sans cesse il cherche entre les lignes à voir au-delà et au travers, comme doué d'un pouvoir de transparence,

au-delà de la nouvelle ou de la peinture, au travers du criminel qui assassine de sang froid, au-delà du chaos roumain qui lui rappelle douloureusement le cachot de son amie Madeleine, et Ionesco, et bien évidemment la princesse Marthe Bibesco, et au travers de la princesse qui a bien connu Proust, ultérieurement Proust lui-même car Jean Mouton aime Proust, beaucoup, il aime battre à la mesure de ses paragraphes d'un luxe tatillon parce qu'il sait lire au travers, comme peu d'autres. «L'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance» nous soulignerait-il dans son analyse de l'écrivain devant Dieu afin de mieux stigmatiser le doute existentiel du Papa de Swann et d'Odette, au-delà des galanteries de l'un et de la garde-robe de l'autre. En fait, quand Jean Mouton parle chiffon :

«À droite de chez Liliane Burty.»

Il faut comprendre dans son langage Mouton :

«Au travers de chez Liliane Burty.»

Au travers de chez Burty, au-delà de la loge de la brave Rosa et de la petite cour intérieure, juste au-dessus de l'éditeur Desclée de Brouwer, c'est là, exactement là où la première fois j'ai rencontré Jean et Madge avides de me découvrir et de me couvrir d'une générosité sans bon sens dans ce qui devait devenir notre appartement.

«Nous nous sommes rencontrés dans la profondeur et dans la gaieté, la gaieté du cœur», m'écrivait Madge deux ans plus tard.

Mes valises étaient encore toutes chaudes que j'étais déjà convié à un thé animé par Jean mais organisé par Madge et composé entre autres gourmandises de petits sablés pur beurre de Poilâne, un classique chez les Mouton.

Comme des centaines de fois par la suite — bénies soient ces fois et le mystère qui fait que j'en rêve encore souvent — Jean m'invita à le précéder dans le couloir bibliothèque menant au salon, un véritable couloir miroir de notre siècle paré de lettres et de trésors de littérature permettant aux amies et amis Claudel, Gouhier, Saint-Exupéry et Yourcenar de nous escorter jusqu'à notre tasse; de la boire avec nous en quelque sorte.

Parvenu au chaleureux salon vert avec ses grandes fenêtres côté jardin Récamier, un salon vert comme à l'origine puisqu'encore peint de son vert d'origine, Jean alluma une petite lampe qui éclaira d'un angle nouveau le manteau de cheminée orné d'une toile de Jean Hugo, un compagnon de toujours, puis il alluma ensuite une seconde lampe, plus petite, sur le buffet — d'ordinaire on la garde pour la fin car son mécanisme est plus malicieux; finalement il m'invita à m'asseoir à la place qui devait devenir la mienne, il m'indiqua également la sienne et celle où était attendue Madge et aussi celle qu'occupait déjà son ancêtre Mouton, un portrait de dame à l'allure imposante, une pièce picturale unique et magistrale récemment en permission spéciale dans un musée japonais, comme pour prolonger les espoirs de son héroïne morte plutôt jeune, si on en croit l'histoire officielle et la manière dont ses yeux peints nous regardent.

Comme prévu en détail, pour conjurer les détails justement et ne s'intéresser qu'à l'invisible, Madge vint nous rejoindre. Le thé servi par elle et avalé par nous, nous primes le temps de faire connaissance en buvant chaud à la lumière des petites lampes et d'un jour incertain.

Douce lumière de l'instant parisien.

Plus tard, Madge m'écrivait encore:

«Nous avons été heureux Jean et moi de vous connaître (plus profondément que vous ne réalisez peut-être) et d'assister à votre joie vivante de ces mois à Paris.»

Cette joie, c'était la joie de voir les yeux superbes de Madge manger des yeux les mots enrichis par Jean nous faisant la lecture des écrits de Charles Du Bos à André Gide. C'était cette sorte de joie constamment menacée par notre modernité et que je rappelle à moi chaque fois que j'en ai la force.

«Quand il s'agit d'échapper à l'éphémère», me dédicacerait Jean dans un de ses livres dont il me fit le beau cadeau.

La journée était plutôt avancée lorsque notre première rencontre prit fin. Madge avait été la plus raisonnable de nous trois :

«Il faut laisser ce jeune homme s'installer.»

Mais trop curieux d'explorer les environs, j'avais cependant laissé mes valises en place pour aller découvrir mon nouveau quartier, ma nouvelle boulangerie et mon premier pressing. J'avais même fait un bout de chemin jusqu'à l'hôpital des Enfants-Malades où je devais travailler plus d'une année.

À mon retour sur la rue des Saints-Pères, je rencontrai tout à fait par hasard «Jean Mouton lui-même», comme disait Madge; il portait quelques paquets; il était debout, immobile et solide, au beau milieu du trottoir. Je m'approchai de lui.

— «Monsieur Mouton ?

— Ah, c'est vous ! Quel plaisir de vous revoir, déjà.

— Vous faites quoi au milieu du trottoir ?

— Vous savez, Jean-François... vous permettez que je vous appelle Jean-François ?

— Bien sûr... Jean

— La foule s'agite beaucoup et se presse pas mal en fin de journée. Comme moi, j'ai tout mon temps et toutes mes journées, si je vois quelqu'un courir dans ma direction, je m'immobilise : c'est plus prudent..., les gens bousculent les vieillards mais ils contournent les colonnes.»

De retour à l'appartement, je déballai enfin mes valises en me disant que Jean Mouton était précieux comme un morceau d'architecture.

Dans les mois qui suivirent, il y eut tant d'autres moments magnifiques, notamment au Twickenam, au réveillon de Noël avec les enfants et petits-enfants et à la Pagode pour une séance de cinéma où Jean, Madge et moi étions allés voir par un après-midi pluvieux « Un amour de Swann » de Schlöndorff. Ici encore, il faut bien lire entre les lignes car l'essentiel, je le garde pour moi.

Presque dix ans ont passé.

À mon dernier passage au travers de chez Liliane Burty (qui a changé d'adresse pour donner raison à l'éphémère), je vais faire ma petite visite du côté de chez Jean et Madge pour retrouver Jean, puisque Madge n'est plus. Ensemble nous discutons physique quantique ; le médecin que je suis et l'ami de Claudel qu'il est se rencontrent une fois de plus au-delà de l'atome, du proton et du neutron dans une mare énergétique infinie mais non chaotique et qui suppose scientifiquement la présence d'un Dieu.

Au moment de nous dire au revoir Jean et moi, sur le palier de la porte où nous nous étions rencontrés la toute première fois, je sens le mystère derrière mon oreille ; c'est

le souffle de Madge qui ajoute à sa façon «Be good» comme elle se plaisait autrefois à me le répéter, peut-être pour mieux se rappeler avec moi et à elle-même, Madge — Maggy, que comme moi elle était née au Canada.

En quittant l'appartement des Saints-Pères, je fais un détour par la rue du Cherche-midi, question de m'approvisionner en petits sablés de chez Poilâne pour les partager avec ceux que j'aime. Dans l'amour de Jean et de Madge.

JOURNAL DE ROUMANIE

Béatrice Didier

On reproche parfois aux diaristes de vivre hors du temps historique, indifférents à l'événement. L'univers peut s'écrouler, l'écrivain se contenterait alors d'analyser sa météorologie intérieure. Tel n'est pas le cas de Jean Mouton. L'intérêt de son journal réside justement dans cette articulation permanente entre la vie personnelle, familiale, et la gravité du drame européen et mondial qui est en train de se jouer.

Jean Mouton avait été nommé directeur-adjoint de l'Institut Français de Bucarest en janvier 1938. Il est en congé en France en juillet 1939 et doit rejoindre d'urgence son poste fin août. Il y restera jusqu'en 1946. De ce lieu d'observation stratégique, à la rencontre de l'Est et de l'Ouest, il va suivre le déroulement des étapes de la tragédie, en les consignait soigneusement. Le genre littéraire du journal, le plus libre qui soit, n'a guère pour règle que celle-ci : «nulla dies sine linea». C'est par l'immédiateté avec laquelle sont relatés au fur et à mesure les faits grands ou petits, que s'établit le texte. Encore faut-il observer que le

diariste, évidemment, ne saurait tout dire. Par la sélection qu'il opère, se manifeste déjà sa lucidité. Le diariste doit avoir l'œil, comme le détective: le détail révélateur, le «petit fait vrai», cher à Stendhal: voilà où il peut être passionnant. Tout devient signe pour cet œil aux aguets. Ainsi note-t-il dès 1938 ce contraste bien caractéristique des jours qui précèdent la guerre: l'Orient-Express lors de son arrêt à Vienne est inspecté par «des policiers avec des croix gammées sur leurs brassards»; mais pendant ce temps à Bucarest, «les officiers de cavalerie continuaient à pousser leurs chevaux dans un petit galop matinal le long de la Chaussée Kisseleff», bordée de rosiers dont les fleurs s'épanouissent. (*Journal de Roumanie*, Âge d'Homme, 1991, p.9). Les Italiens ont-ils l'intention de faire la guerre? En août 1939, le fait qu'au passage de la gare de Vérone, «les soldats en faction le long des quais n'ont plus de baïonnette au bout de leur fusil; ils portent celui-ci en bandoulière» peut apparaître comme un bon présage; mais pour combien de temps? (p.12).

Dans les jours qui suivent, les événements vont se précipiter: l'armée allemande envahit la Pologne dans la nuit du 31 août. Ce qui fait l'intérêt constant de ces notes, c'est qu'elles ne constituent pas une histoire synthétique de la guerre, histoire faite maintes fois depuis, mais une chronique vue par un Français vivant en Roumanie. Les *Nuits révolutionnaires* de Rétif de la Bretonne sont plus intéressantes que les histoires générales de la Révolution qui s'édifient peu après. On pourrait en dire autant pour le journal de Jean Mouton, plus intéressant qu'un travail d'historien parce que saisi sur le vif. «La résistance finlandaise a fait un gros effet en Roumanie; elle est devenue légendaire

dans les campagnes où certains paysans roumains appellent leur fille Finlandia» (p.20). La nouvelle de l'invasion de la France est particulièrement angoissante pour un homme qui y a laissé sa femme et sa fille. «Nous avons l'écho des exodes sans fin sur les routes, des *stukas* plongeant avec leurs armes meurtrières sur ces convois. Que font les nôtres? Que devient Madge, avec Claire, dans sa retraite beaujolaise?» (p.27). La situation en Roumanie est alarmante. Les gardistes sont venus chercher l'ancien président du Conseil dans sa villa de Sinaia et l'ont exécuté. «En Roumanie, les assassinats se succèdent: des détenus politiques sont tués dans la prison de Jilava» (p.39).

Les signes annonciateurs de l'effondrement du Reich seront ensuite perceptibles: le fait, par exemple, que Rudolf Hess, atterri en Angleterre, tente de décider ce pays à renoncer à la guerre avec l'Allemagne. Les armées roumaines, alliées à l'Allemagne, en 1944 reculent devant les troupes russes et la propagande nazie s'efforce de minimiser les faits. Jean Mouton va devoir alors vivre avec Claire et Madge au milieu des bombardements. Descentes précipitées dans les abris. Après les raids de nuit, viennent ceux du jour. «C'est la terreur de midi substituée à celle de minuit» (p.65). Le combat aérien se poursuit: des avions allemands et américains tombent dans les champs près du manoir où les Mouton se sont réfugiés. «L'américain est tombé comme une flèche dans un champ voisin. Un trou dans la terre d'où sortait de la fumée, comme un petit cratère. On se sent blessé comme homme de cet évanouissement soudain d'un corps dans l'atmosphère. Quelques morceaux de chair calcinée, comme du caoutchouc brûlé; une touffe de cheveux blonds. Dans la cabine de pilotage écrasée, un

porte-bouquet était resté intact avec un œillet» (p.69). Le 6 juin, on apprend le débarquement des Alliés en Normandie. Le 23 août, prise de Paris. Le temps de répit sera court pour la Roumanie : deux jours de délivrance, «les deux jours d'intervalle entre les Allemands qui s'enfuient et les Russes qui arrivent» (p.71). Les premiers Russes viennent camper dans le parc ; le doigt sur la gâchette de leur mitraillette, ils cherchent les soldats allemands. Un lieutenant américain offre une place dans son auto pour Madge et pour Claire. La cohabitation avec les armées russes n'est certes pas de tout repos. Là aussi les faits rapportés par Jean Mouton sont révélateurs. Les Russes «sachant que nous sommes des professeurs, nous demandent combien il y a de traîtres parmi nos élèves». On ne le leur dira pas, bien entendu ; mais Jean Mouton d'ajouter : «il est bien difficile de se faire comprendre par des esprits qui ont naturellement fort peu le sens des nuances» (p.74). Les méthodes sont expéditives. Le commandant militaire auprès de qui on se plaint de vols commis par les soldats russes, répond sans sourciller : «Vous n'avez qu'à les tuer!!» (p.75).

Ce journal est un témoignage passionnant sur les origines du communisme en Roumanie, témoignage d'autant plus intéressant maintenant que nous le lisons, avec le recul du temps, et après l'effondrement de ce régime et des illusions qu'il a pu donner. C'est sans préjugé d'aucune sorte que Jean Mouton analyse la situation : «Les doctrines marxistes reprochent aux contemplatifs de ne pas regarder d'assez près certaines misères de ce monde. Peut-être... Mais ces doctrines, si nous en jugeons les premières applications, ont singulièrement augmenté les misères de ce pays. Il faut cependant être juste, et se dire que la misère dans

laquelle entre la Roumanie est due plus aux désordres de la guerre qu'à une quelconque doctrine» (p.83). Sur l'art soviétique, Jean Mouton est sévère. Ainsi pour la *Défense de Stalingrad*, symphonie de Chostakovitch: «Cette musique pour la défense de Léninegrad ferait penser à un livre d'Henry Bordeaux sur la défense du fort de Douaumont. Comme les grands régimes totalitaires sont bourgeois dans leurs manifestations d'art! (v. la peinture selon Hitler!)» (p.98).

Le culte de Staline surprend cet esprit libre. Il s'amuse à citer l'exemple de cette femme russe professeur de français. «Mais toutes les cinq minutes, comme une invocation à la fois étrangère et rassurante, elle glisse un "notre cher et grand Staline"» (p.84). Il rapporte aussi un mot de Staline qui peint bien le personnage. Alors que des flatteurs voulaient lui faire croire, malgré la voix courageuse de deux recteurs d'université qui lui racontaient les exactions de l'Armée rouge, que les rapports de la Roumanie avec la Russie étaient excellents: «L'on vit alors Staline, dans une scène digne de Shakespeare, se mettre à ricaner et, avec son coude, à taper sur les côtes de Molotov: "Oui, les rapports de la Roumanie avec nous sont excellents: nous lui avons fait la guerre!"» (p.117).

On lira également des échos des procès d'épuration. Procès hâtifs sans pièces écrites: elles ont dû être détruites, et où l'on reste dans le vague. «Aussi tout est sinistre: les accusés qui furent des bourreaux et les accusateurs dont peut-être un certain nombre en auraient fait autant à leur place» (p.99). Les arrestations des Saxons se font dans le plus grand arbitraire. On a même arrêté un membre du parti communiste roumain parce qu'il portait un nom allemand,

et lorsqu'on fait remarquer leur erreur aux autorités russes : « C'est très bien, il fera de la propagande communiste dans les camps » (p.95). Le journal consigne maints accidents tragiques, lors de ces départs pour les camps russes dans des wagons de marchandises : maladies, couples qui ne veulent pas être séparés et choisissent de mourir ensemble (pp.112- 113).

Jean Mouton cite ce mot d'Ana Pauker à propos des communistes français : « Eux, au moins, ils ont eu la Résistance ! » (p.116). La situation de Jean Mouton l'amène à avoir une vue assez précise de ce qui se passe en France sous l'Occupation puis la Libération. Encore un mot que cite le diariste, mot de Truelle qui résume bien la situation de Pétain : « Cet homme qui possède tous les pouvoirs et qui n'en exerce aucun » (p.42). L'arrivée de Paul Morand en Roumanie est une conséquence de la collaboration. Les échos de l'épuration en France, après la Libération, ne sont pas toujours très convaincants et Jean Mouton note la grande confusion qui règne alors, et des discussions dont la presse se fait l'écho, à propos des châtiments à faire subir aux collaborateurs (p.96).

Ce journal apporte aussi beaucoup d'éléments d'information sur les persécutions dont les Juifs furent l'objet pendant la guerre. Le 3 février 1941, « Pendant les quatre journées de révolution, il y a eu des atrocités contre les Juifs ; deux mille environ ont été tués. On dit qu'un certain nombre ont été emmenés aux abattoirs, où ils ont été massacrés comme du bétail » (p.41). Et ce mot atroce de Mihai Antonesco ; « C'est le moment pour nous de régler la question juive ; nous n'avons pas de témoins » (p.52). À Bucarest même les Juifs furent « relativement protégés », certains

étaient employés pour nettoyer les bureaux de censure. Sous Antonesco, les journaux étrangers étaient sévèrement censurés et « vendus en dentelles. Les employés juifs ramassaient dans les corbeilles les fragments d'articles découpés et fournissaient ainsi à quelques ambassades les plus précieux des extraits de presse » (p.53).

Le journal de Jean Mouton nous intéresse, non seulement à cause de l'importance des événements qu'il relate, mais aussi parce qu'il nous fait mieux connaître un homme courageux dans une situation difficile. On aurait pu penser que cet être de grande culture, de raffinement et de délicatesse était mal fait pour affronter pareille situation. Il se trouve comme Ausone devant l'arrivée des Barbares. Tout lui répugne dans ce déferlement de violence et la référence aux invasions barbares revient aussi bien à propos des armées allemandes que des armées russes. À propos d'un jeune Ukrainien laissé sans sépulture : « Je suis confondu par cette barbarie » (p.77). Regagnant Bucarest, par des routes envahies par la poussière et les armées russes, il note : « il me semble que je remonte brusquement la marche des siècles, et que je me trouve sur une route au temps de l'invasion des Huns » (p.78). On imagine sans peine le désarroi d'un homme *a priori* si peu fait pour affronter une telle situation : « Impression de sauvagerie qui nous fait pénétrer dans un monde inconnu » (p.73).

Mais cette situation, Jean Mouton l'aborde avec un grand courage ; les marques de ce courage qui va parfois jusqu'à l'héroïsme, sont enregistrées, avec discrétion, à travers ces pages. Attitude très ferme et sans compromission devant Paul Morand, représentant du régime vichyssois. Ailleurs, Jean Mouton raconte avec humour comment il est

arrêté par les troupes russes qui le prennent pour un Allemand, ses bagages jetés à terre, sa vie en danger; il montre alors un papier avec le nom du général de Gaulle, et tout change; mais il ne fallait pas perdre son sang-froid (p.79). Son courage va plus loin lorsqu'il intervient en faveur d'un homme menacé; ainsi dans toute l'histoire de l'arrestation de Rainer Biemel qui, après avoir été poursuivi par la Gestapo, va se trouver embarqué vers les camps staliniens au moment de l'épuration en Roumanie.

Courageux lui-même, Jean Mouton proteste contre l'aveuglement et la lâcheté qui malheureusement se manifestent souvent autour de lui. Dès les premiers temps de la guerre, les sophismes qu'il entend ne le dupent pas et il inscrit dans le journal leur dénonciation. En juin 1940 les lignes françaises ont été défoncées, il note: « beaucoup de sottises s'entendent. Ainsi le 10 mai, au moment de l'avance allemande en Hollande et en Belgique, quelqu'un dit: "Les Allemands ne pourront pas passer: il y aura une vague d'indignation dans toute la Belgique". Une vague de tanks aurait été plus utile » (p.29). Jean Mouton ne se laisse pas prendre à la propagande du gouvernement Pétain après l'armistice: « Mais est-il vraiment courageux de vouloir à tel point persuader tout le monde que tout repart, que la vie de la France commence vraiment aujourd'hui? Ne serait-il pas plus digne de constater que tout va vraiment très mal; il y aurait de la grandeur à ne pas vouloir nier notre terrible malheur. Il est vrai que la plupart des hommes n'aiment pas la vérité » (p.37). Les slogans natalistes ne le trompent pas. Ainsi à propos de ce dessin d'Abel Faivre: « une nourrice pousse une voiture d'enfant; en dessous cette légende: "Plus de tanks, mais des voitures d'enfant". La supériorité

d'une voiture d'enfant sur les tanks est indéniable; mais cette comparaison, d'une triste lâcheté dans ces circonstances, nous fait saigner le cœur» (p.38). C'est encore la lâcheté de certains qui écœure le diariste au moment de l'épuration en Roumanie: «Tout le monde parle maintenant d'épuration, tout le monde renchérit dans la vigueur de ses sentiments anti-hitlériens. Mais combien ont pratiquement aidé à la défaite des Allemands en Roumanie?» (p.82).

La lecture de ce journal est tonique et savoureuse, car on y sent constamment humour et non-conformisme; ainsi, à propos de la Nativité de la Vierge et de la généalogie du Christ, ce chrétien très convaincu note: «Dans la généalogie du Christ, il y eut des branches jaillies d'unions non régulières. Quelle leçon pour certaines sociétés soucieuses avant tout de respectabilité, et qui sacrifieraient tout pour éviter que puisse être connue la moindre déviation de leur descendance!» (p.34).

Lucide, non conformiste, l'écrivain consigne aussi dans son journal son espoir. Cela pourrait paraître étrange, mais, malgré la gravité du drame mondial dont il est le reflet, malgré la difficulté des situations que doit affronter Jean Mouton, malgré aussi la tendance naturelle des journaux intimes à refléter les moments de dépression, le journal de Jean Mouton, au contraire, est le lieu où est consigné l'espoir. Dans les moments les plus sombres, Jean Mouton reste toujours convaincu de l'issue favorable des événements. Ainsi en juillet 1940, à propos de la perte de la Bessarabie, voit-il dans cet événement, «le premier signe, encore faible, de la future défaite de l'Allemagne» (p.30), et fin septembre de la même année: «je crois, sauf imprévu, que l'Angleterre est sauvée [...] Maintenant la guerre va

continuer, et sans doute sera-t-elle longue; mais elle amènera la solution pour laquelle les nôtres se sont battus» (p. 36).

Maintenir l'espoir chez les autres, en continuant dans ce monde de violence où semble s'effondrer non seulement la culture française, mais toute culture, tel est bien le rôle difficile qu'assume le directeur de l'Institut Français de Bucarest. Le grand pianiste Giesecking vient à l'Institut et a l'élégance de jouer du Debussy. «L'ambassadeur d'Allemagne Fabritius a été furieux contre Giesecking parce qu'il a joué du Debussy», et justement Debussy avait été applaudi «frénétiquement» (p. 21) ce qui, dans un tel contexte, prenait évidemment un sens. Toute manifestation de culture française devient alors l'équivalent d'une résistance politique. Ainsi, lorsque Jacques Copeau vient donner une lecture de *Bérénice* (p. 22). La musique est plus que «consolation» pour reprendre le titre de Duhamel. Elle est véritablement salvatrice. En 1943, dans les heures les plus sombres: «Notre Institut vit de plus en plus isolé; comme un bateau qui risque l'engloutissement, nous nous préoccuons de garder des valeurs précieuses. Nous organisons de nombreux concerts. L'un aura pour exécutants en duo Georges Enesco et Dinu Lipatti. Notre Institut, pendant ces jours de guerre où la Roumanie est sous la domination de la police germano-roumaine, sert de refuge moral pour beaucoup d'esprits; ils viennent se détendre dans une ambiance de liberté» (p. 55).

La permanence de la culture devient un fanal dans ces temps de destruction universelle. Un fait relaté par le journal a valeur de symbole. Lors de l'arrivée des Russes, le colonel-général Razanov apporte à Jean Mouton «des

boîtes de diapositives sur verre représentant des cathédrales de France; il les a trouvées intactes à Budapest dans une maison détruite lors du siège» (p.85). Aussi la référence culturelle fréquente dans ce journal prend-elle, comme les manifestations à l'Institut Français, un sens. Proust apparemment si étranger à cet univers apparaît plusieurs fois. Jean Mouton le relit alors volontiers. «J'ai relu dans le pastiche de Saint-Simon par Proust le passage sur le mariage d'Antoine Bibesco avec Elizabeth Asquith» (p.57). Les Bibesco, c'est encore le monde des Guermantes. Parfois s'établit comme un dialogue ou une discussion avec Sartre, par exemple. Le journal permet ce dialogue imaginaire, cette discussion. Ainsi après la lecture d'un Manifeste de Sartre dans les *Temps Modernes*. «Sartre affirme que l'analyse est une fonction bourgeoise (Proust est donc, selon lui, un écrivain bourgeois), et la synthèse est une fonction marxiste». Et Jean Mouton de lui répliquer en avançant un passage de Baudelaire: «Il y a tant de bourgeois parmi les artistes qu'il vaut mieux, en somme, supprimer un mot qui ne caractérise aucun vice particulier de caste» (p.111).

Gide est aussi matière à réflexion, en particulier son *Retour d'URSS*, à propos duquel Jean Mouton note très justement: «Cet écrivain a besoin de dialoguer avec lui-même, et il va aux deux extrémités de la question. Ce sens du dialogue sépare l'Occident de la Russie, où tous les problèmes sont abordés avec rudesse et pureté» (p.77). Avant de venir en Roumanie, Jean Mouton avait connu beaucoup d'écrivains et leur souvenir l'accompagne, ainsi que celui de Charles Du Bos ou de Valéry. Les premières pages du journal se situent encore à Paris et relatent une soirée où Valéry avait été «très brillant: il explique que,

pour accomplir un travail, il ne faut pas penser au terme de celui-ci, mais faire un effort continu sans trop se soucier de la suite». Valéry donnait l'exemple du fumeur qui roule sa cigarette, et il est probable qu'il songeait à l'élaboration de l'œuvre littéraire. Mais Jean Mouton y verra d'autres applications. «J'ai repensé plus tard à tous les théoriciens de l'utopie, qui veulent réaliser d'emblée cette utopie, au lieu de travailler chaque jour à un commencement de réalisation de leurs aspirations» (p.19).

La culture aide à voir le monde, et dans les circonstances les plus différentes. «C'est un brave paysan à figure ronde; il est assis sur une chaise à l'entrée, fumant sa pipe. Il est bien nourri par les soins de l'Institut et n'a rien à faire. Il nous dit, "comme on est bien ici! je le dirai au pays". On croit vivre une page de Tourgueniev» (p.85). Lors des repréailles et de la confusion à laquelle Jean Mouton assiste lors de la «Libération» de la Roumanie, il se contente un jour de noter une pensée de Marc-Aurèle: «Une excellente manière de te défendre d'eux, c'est de ne pas leur ressembler» (p.102). Dans ce temps de dénonciations, il se souvient d'une lettre de l'empereur Hadrien à Minucius Frondanus: «Vous aurez grand soin, par Hercule! si quelqu'un dénonce calomnieusement un chrétien de frapper le dénonciateur de supplices sévères à cause de sa méchanceté» (p.103).

Cette immense culture de Jean Mouton prend donc sans cesse, au contact des événements qu'elle l'aide à vivre, une actualité renouvelée. Cependant la curiosité du diariste ne se cantonne pas à des œuvres anciennes. Le journal consigne également des réflexions sur l'art qui est en train de se faire. Jean Mouton assiste à des films soviétiques, y

apprécie la force avec laquelle sont rendus les mouvements de foule (p.81). Une belle analyse de *Guernica* prend place dans le journal du 30 janvier 1946, rapproché de Bosch et de Daumier, pour en montrer la radicale différence. «Les cadavres raides et monstrueux qui n'ont plus rien de commun avec des corps d'hommes, ressemblent à des décombres» (p.115).

Un journal est une œuvre littéraire. Celui de Jean Mouton en apporte une preuve s'il était besoin. Formé par la lecture des grands écrivains, Jean Mouton écrit bien. Il a le sens de la formule. Dans cet immense domaine des journaux intimes, on pourrait distinguer ceux qui, comme Amiel ou Charles Du Bos, pratiquent pour l'analyse intérieure la lenteur et l'abondance, la prolixité, diraient certains, et ceux qui recherchent la concision et la rapidité. Ces deux catégories de diaristes exploitent deux possibilités opposées de ce genre littéraire mal défini, et dont l'absence même de définition est une source de richesse. La forme fragmentaire à laquelle le journal se rattache peut aboutir à des rythmes d'écriture tout à fait opposés, suivant qu'il s'agit de fragments longs ou brefs. Bref, le journal tendra à se rapprocher de la maxime. Bien entendu les catégories ne sont pas rigoureusement tranchées, et le journal de Du Bos, par exemple, qui se rattacherait davantage au fragment long, laisse souvent place à une formule, mais en quelque sorte enchâssée dans des développements sinueux, au rythme lent. Le journal de Roumanie, peut-être parce qu'il est pris par l'urgence de l'événement, est bref, resserré. On sent que Jean Mouton, formé par les grands moralistes français, aime la formule, la maxime. Ce goût se manifeste aussi dans le plaisir avec lequel il cite des mots entendus autour

de lui. Ainsi cet ami bulgare qui lui dit : «Celui qui mourrait maintenant ne serait pas curieux» (août 1943, p.58). Ou ce mot d'Antoine Bibesco : «On est toujours le communiste de quelqu'un» (p.59). Jean Mouton lui aussi propose de belles formules, et profondes comme celles d'un Chamfort, d'un Vauvenargues. On retiendra au moins celle-ci : «Bien souvent l'humilité est le meilleur guide pour la vérité» (p.33). Ou encore ... «La vraie vie n'est qu'intérieure» (p.82).

Le critique curieux se demandera dans quelle mesure ce journal n'a pas été réécrit et en tout cas corrigé ; on n'a pas l'impression d'être devant un premier jet. Je ne crois pas d'ailleurs avancer ici quelconque objection. Le diariste, comme tout écrivain, possède le droit de revoir son texte. S'il s'impose la règle, comme le jeune Stendhal, dans la célèbre première page de son journal, de ne rien retoucher, de ne pas enlever une faute de français, libre à lui ; mais on ne peut en tirer une déontologie générale. Jean Mouton a tenu à distinguer les remarques que lui inspire sa relecture, du texte contemporain des événements et il a mis en note ces remarques récentes, pour distinguer clairement divers niveaux du texte ; mais il ne nous dit pas, et personne ne lui en fera grief, qu'il n'a pas très tôt après la première rédaction, réécrit certains passages. J'en verrais plusieurs signes. D'abord l'emploi de certains futurs. Le 2 janvier 1940 : «j'ai repensé plus tard». Évidemment une telle remarque n'a pu être qu'ajoutée après coup ; ou encore en décembre 1944 le télescopage opéré entre plusieurs visites de Razanov qui fait songer plutôt à une synthèse de toute une période, qu'à une chronique au jour le jour. Par delà ces détails, d'une façon plus générale, était-il possible de

noter certains éléments compromettants pour soi-même ou pour les autres dans des journaux qui pouvaient être réquisitionnés ? Cela pose d'ailleurs le problème plus général des journaux de Résistance si nombreux à paraître en France après la guerre, et dont on peut se demander s'ils n'ont pas été écrits en partie après coup. Le journal de Jean Mouton n'est pas à proprement parler un journal de Résistance ; certains propos pourtant, par exemple sur Paul Morand, sur les Allemands, étaient nettement compromettants. Il y a un héroïsme de l'écriture, certes. Mais pourquoi n'y aurait-il pas, dans ces cas tragiques, des réflexions écrites après coup parce qu'elles ne pouvaient pas être écrites sur le moment. Cela n'enlève rien à la valeur, à la vérité du journal. Je me livre seulement ici à quelques remarques sur ce genre littéraire : il ne faudrait pas que le théoricien impose des règles à un genre qui ne veut pas, qui ne doit pas en avoir.

Tel qu'il est, ce journal de Jean Mouton demeurera un témoignage sur une situation historique complexe, parfois même dramatique. Que pouvait devenir le monde de la culture devant la barbarie hitlérienne, devant la brutalité de l'invasion soviétique ? C'est la question que pose constamment ce journal. Malheureusement, même une fois hitlérisme et domination soviétique abolis, la question risque de ne pas perdre de son actualité, car toujours l'esprit aura à lutter contre le totalitarisme. L'attitude de Jean Mouton est exemplaire en ce qu'il évite deux tentations de l'intellectuel dans la tourmente : se retirer dans la tour d'ivoire, ou au contraire, se lancer à corps perdu dans la lutte en risquant d'oublier sa mission propre et de se livrer exclusivement à des tâches auxquelles il aurait été mal préparé. Jean Mouton n'a pas craint de prendre des responsabilités, mais sans

renoncer à ce qui était son rôle propre de directeur de l'Institut Français. Maintenir la culture française ? certes, mais finalement toute culture, une culture sans frontière.

Ce journal est aussi exemplaire d'un point de vue littéraire. Il est par lui-même un manifeste pour cette culture dont Jean Mouton est le représentant, parce que partout on y sent un homme de haute culture et qui sait se servir de cette culture pour vivre, pour faire vivre autour de lui. Par la qualité même de son écriture, ce journal constitue une œuvre, ajoute une pierre à l'édifice de la littérature française. Le style est clair, simple, concis. L'urgence même de la situation, les conditions dramatiques dans lesquelles il a dû être rédigé, excluaient les complaisances, les bavardages. Le journal n'est pas forcément le lieu où l'écriture se complaît à étaler le moi. Trop de diaristes peut-être ont abusé de cette facilité de s'expliquer sans limites, et ont ainsi contribué à donner au public une idée assez fautive du genre. Lieu de la réflexion, le journal ne réfléchit pas exclusivement le moi. Il est aussi le miroir du monde en train de se faire ou de se défaire autour du diariste. Le « moi » marque alors surtout sa présence par la qualité du regard qu'il porte sur ce monde, par son point de vue. En cela, si rigoureusement qu'il veuille être, le diariste, comme le mémorialiste, fait œuvre créatrice, à la façon du romancier, mais non pas sur le mode de la fiction, sur celui de la réalité. Cependant le diariste diffère du mémorialiste en ce qu'il ne reconstruit pas après coup une réalité cohérente, il livre des fragments et laisse au lecteur le soin d'être créateur lui aussi et d'opérer cette reconstruction, de reformer, à partir de ce puzzle, un paysage. Loin d'imposer sa présence, le diariste ici s'efface devant la réalité des faits ; le lecteur devra savoir

les interpréter. Il est d'autant plus facile de le faire qu'il a un recul que n'avait pas l'écrivain et, pour ce qui concerne la Roumanie, ce recul est particulièrement nécessaire. La relation du lecteur avec le diariste est différente de ce qu'elle est avec les autres écrivains. Jean Rousset n'a-t-il pas parlé de «lecteur intime». Quoiqu'il s'agisse très peu ici d'intimité au sens restrictif du terme, il est bien vrai que le lecteur du journal est invité à pénétrer dans la conscience d'un homme, à dialoguer avec lui. Ce dialogue avec Jean Mouton est d'une grande richesse, et nous sommes tous heureux d'y avoir été convié, heureux aussi que grâce à la publication, ce dialogue puisse s'étendre à de nombreux lecteurs inconnus, à des lecteurs encore à venir qui découvriront ainsi à la fois une période et le regard d'un homme.

UN REGARD, SANS INTERMITTENCES

Yvon Allard

Dans le plus récent livre qu'il a publié (1991) et qui relate un épisode de sa vie, d'août 1939 à février 1946: *Journal de Roumanie*, Jean Mouton note en liminaire: «Ce journal n'est en rien un travail d'historien, ni même de chroniqueur. À côté de mentions purement personnelles, j'ai simplement enregistré les faits dont j'ai été témoin, les paroles que j'ai entendues ou qui m'ont été rapportées de sources sûres» (p.7).

Ce simple aveu en amont d'une existence vouée à diffuser la culture, dont témoignent les éléments biographiques fournis par ailleurs, caractérise tous les livres de cet écrivain modeste et discret qu'a bien connu Christophe Carraud qui écrit: «Livres dépossédés, pour ainsi dire, qui existent comme des traces, ou comme le monde autour de soi; une qualité précieuse apparaît en eux, qui naît du refus d'avoir voulu être des œuvres, ou plutôt de l'indifférence où la question de l'œuvre les laisse [...] Cette qualité, c'est celle de la simplicité [...] En sorte que l'historien et le

critique littéraire ne peuvent qu'avouer le travail qui leur reste à faire : répondre par eux-mêmes à ce qui n'est pas un livre, pas un témoignage, mais un exemple.» Cette citation tirée d'un texte paru dans la *NRF* (mars 1992) à propos justement du *Journal de Roumanie* décrit pertinemment l'ensemble de l'œuvre publiée dont nous allons esquisser les profils.

Cette simplicité, cette non-prétention, pourrait-on dire, s'est appliquée sur une trentaine d'années à des sujets variés qui témoignent d'une vaste culture dont l'extension ne nuit pas à l'intensité (nous allons écrire *intension*). Depuis la démarche entomologique à laquelle il soumet le texte proustien jusqu'à ces nouvelles *exemplaires* qui sont des *choses vues* en passant par ces visites (au sens étymologique : visiter, voir de près) de tableaux qui révèlent leurs secrets, s'établit généreusement un *regard*, celui de l'amateurl éclairé qui veut rendre la mémoire vivante et partager sa moisson d'études, de recherches et de souvenirs.

Dans *Permanence de Charles Du Bos* (Colloque de 1972), Jean Mouton intervient en ce qui concerne les relations de ce critique avec la peinture : « Pour un Charles Du Bos, l'attachement à la peinture se situait à un tout autre plan que celui de l'esthétique ; car chez lui, ce n'était pas un tremblement d'esthète mais l'équivalent d'une sorte de prière » (p.205).

Contemplation, approfondissement des valeurs — le sens de la vie, le poids de l'œuvre, le drame créé —, accent sur la beauté théophanique composent l'arrière-plan de ces *regards* qui traversent le *Journal* et les *Approximations*. Ces qualités s'appliquent aussi aux deux ouvrages que Jean Mouton a consacrés à la peinture.

Suite à la peinture, publié en 1952, se compose de neuf monographies qui sont autant de rencontres à la fois intellectuelles et cordiales. Une précise exploration du *Retable de l'Agneau* de Hubert et Jan Van Eyck, des réflexions visuelles à propos de Pisanello (ou le rachat des animaux) de Mathias Grunewald et le désespoir de Pieter Breughel et notre temps précèdent des notations précieuses à propos tant de Georges de La Tour, Claude Lorrain et Philippe de Champaigne que de Chardin et de Renoir.

L'introduction de l'auteur est claire: «Le point de vue de ce livre n'est ni celui de l'historien de l'art, ni celui du critique; mais le point de vue de celui qui regarde. *Suite à la peinture*, c'est dire que ce livre ne concerne pas les peintres, ni même les peintures. Il enregistre simplement le branle que la contemplation des tableaux détermine en nous. Ceux-ci nous offrent des rencontres, qui souvent requièrent de notre part un effort plus grand que celui que nous demandent des heures passées avec un livre... Nous avons consigné ici les résultats de ces rencontres (p.17)» et ceci qui justifie cette attitude: «les grands artistes — mais seuls les grands — nous donnent le droit de chercher dans leurs œuvres des prolongements qui dépassent leurs intentions premières» (p. 18).

Plus articulé et complexe se présente *Du silence au mutisme dans la peinture* (1959).

Les «voix du silence» qui clament le sacré et la transcendance sont-elles encore perceptibles dans un art contemporain qui se tait et s'isole en soi-même? Le «dialogue avec le visible» est-il devenu un vain monologue à sens unique, sans écho possible? À partir de ces deux formules allusives à des essais célèbres de Malraux et de Huyghe,

pourrait s'élaborer une réflexion prégnante sur la relation de l'homme et de l'art.

C'est à quoi s'engage ce petit ouvrage dense qui n'est cependant ni un plaidoyer pour l'art figuratif ni un pamphlet contre l'art abstrait. Son propos est de constater ce que traduit son titre: «Aussi l'art moderne nous réduit-il au silence, silence qui pourrait permettre une plus grande communion, à condition qu'il soit habité. Mais en fait ce silence est surtout traversé par le zèle des commentaires, bien souvent interchangeables, prenant leur point de départ dans des thèmes fixés à l'avance, sans espoir de recours à l'œuvre même. Silence qu'aucune parole n'a précédé et qu'aucune parole ne suivra» (p. 12).

La peinture occidentale, de la Renaissance à Cézanne, répond à nos interrogations sur la condition humaine en témoignant de son époque, en représentant des *réalités* qui nourrissent la mémoire historique, en essayant de fixer l'insaisissable beauté, en instaurant un univers référent qui situe notre imaginaire d'héritier. L'art moderne ne veut pas exprimer pour créer, il veut créer pour exprimer. En cédant à la tentation du néant (*ex nihilo*), il vise l'abstraction où l'immatériel remplace le spirituel, où la beauté n'est qu'accidentelle, où l'univers devient le jouet de Prométhée, en somme, il promulgue un monde entièrement créé par l'artiste qui lui assure une complète liberté.

«Le dialogue avec une œuvre d'art présente aujourd'hui une impossibilité du fait qu'elle prétend n'être plus une expression mais une création» (p. 15).

Dédié aux Maritain, ce constat esthétique (du grec *aisthanomai*: sentir et ressentir) offre de très belles pages sur la nature et la condition humaine vues par Rembrandt

et Van Gogh, de pénétrantes observations sur Cézanne et la beauté, sur l'émotion de l'intelligence chez Matisse. Citons pour le plaisir ce passage révélateur : « La fresque de *Guernica* symbolise l'insolite horreur de notre temps. C'est un nouveau *Jugement dernier*, où les damnés ont perdu jusqu'à la mémoire de cette beauté qui les éclairait encore dans celui de Michel-Ange. Avec leurs visages, dont les contours semblent dessinés par la main naïve d'un enfant, avec leurs membres disloqués, leurs doigts de mains ouverts comme des protubérances [...] Picasso évoque des « damnés » [...] beaucoup plus pitoyables que ceux de la Sixtine [...] Les peintres modernes ont fort bien compris que la laideur et le grotesque sont souvent les meilleurs adjuvants de la compassion » (p. 170).

Outre les peintres dont il a tenté, souvent avec bonheur, de transcrire l'âme en de véritables poèmes en prose, Jean Mouton, de par sa formation littéraire et son enseignement, a beaucoup pratiqué les grands écrivains dont il nous parle en cinq ouvrages très différents par leur contenu.

Commencé dès 1938, *Le style de Marcel Proust* bénéficia de l'encouragement de Charles Du Bos qui en lut les deux premiers chapitres, les quatre autres ayant été rédigés en grande partie durant la guerre, en Roumanie, dans la fréquentation amicale et critique des Bibesco. Publié en 1948, il s'agit, selon Jean-Yves Tadié, de la première tentative de synthèse en France.

Sujet difficile, comme le montre le premier chapitre ; Proust ayant fait le tour de la question, il est embarrassant d'apporter une observation pertinente que lui-même n'ait déjà formulée. Donc un travail à la loupe et non au microscope (qui relève de la linguistique), une recherche tenant

compte des travaux de Feuillerat et d'Étiemble, mais pas une thèse comme l'introduction le précise: «[...] simple commentaire de quelques aspects du style de Proust, ne se présente pas comme un travail conforme aux méthodes scientifiques que l'on tente d'instaurer aujourd'hui pour des recherches de ce genre» (p.11).

Donc critique intuitive et personnelle qui s'ajuste bien à un écrivain comme Proust, selon l'avis même de Spitzer, Curtius ou Paulhan. Deux citations de la conclusion confortent cette manière: «Mais, de même que dans une œuvre d'art le sujet ne vient qu'au second rang, de même ce qui compte dans l'œuvre proustien c'est moins le contenu lui-même que les moyens qu'il nous offre d'aller plus avant dans la connaissance de l'homme» (p.230) et ceci, «Le style de Proust, avec cette part d'indiscipline que certains pourraient lui reprocher, était conditionné par les révélations qu'il avait pour vocation de nous livrer [...] Il avait tant à dire qu'il a souvent subordonné à ce besoin la façon de le dire» (p.231).

Cet ouvrage clair et précis sur un écrivain peu facile a bénéficié d'un *reprint* en 1973 chez Nizet. À cette occasion, l'auteur a ajouté une postface d'une vingtaine de pages où il commente l'apport de la nouvelle critique (Barthes, Genette, Goldmann, Doubrovsky). Le style est devenu l'écriture et il ne s'agit pas de dévoiler l'œuvre mais de la recouvrir. Structuralisme, sociologie de la littérature, fond et forme, conscience omnisciente et soupçons sont analysés finement en fonction du style de celui qui, selon une originale formulation, «rêvait d'écrire les *Mémoires* de Saint-Simon de son époque dans l'atmosphère des contes des *Mille et une nuits*» (p.235).

Vingt ans plus tard, en 1968, Bernard Guyon commandera à Jean Mouton un *Proust* pour la petite collection *Les écrivains devant Dieu*. Un essai dense mais clair d'une centaine de pages, suivi d'une anthologie de trente textes concernant le domaine du spirituel dont le ton est fourni dès la préface : « Cette étude n'essaye pas de restituer un itinéraire de Marcel Proust, itinéraire qui aurait été extrêmement difficile à établir. On sait que l'écrivain fut, dès le début, exactement tout ce qu'il devait être ; tout lui a été donné à la fois. Il nous a parlé de cette méthode du jeu japonais qui consiste à placer dans l'eau de petits morceaux de papier repliés sur eux-mêmes ; ceux-ci alors s'étendent et se ramifient sur de larges surfaces. Il en est ainsi de ses sentiments, qui n'ont pas évolué à proprement parler (et c'est aussi le cas de ses sentiments religieux) : ils se sont simplement agrandis et épaissis à travers l'espace et le temps » (p. 15).

Un petit ouvrage riche en nuances, qui discerne, plus qu'un sentiment religieux qui relèverait plutôt de l'esthétique, une véritable sensibilité religieuse qui n'a jamais refusé la possibilité de la foi.

S'il n'a pas rencontré Proust en personne, Jean Mouton a eu le singulier privilège de fréquenter intimement Charles Du Bos, souvent et longuement puisqu'il devait épouser sa secrétaire Madge.

Du Bos demeure un critique littéraire important de l'entre-deux-guerres, auteur d'une œuvre nuancée et généreuse en quête de la beauté à travers la littérature européenne. Les différents tomes d'*Approximations* ou du *Journal* sont toujours une référence sur Goethe, Byron, Baudelaire, Gide et bien d'autres. Une « Société des Amis

de Charles Du Bos» fut fondée en 1955 et publia jusqu'en 1985 vingt-six précieux *Cahiers* d'inédits, de correspondances et d'essais. Jean Mouton en fit partie dès la fondation avec Mauriac, Maurois, Maritain, Madaule et Marcel (Gabriel) pour n'en citer que les M. Il la présida de 1973 à 1985, après avoir organisé avec Georges Poulet en 1972 une décade de Pontigny dont les contributions furent publiées en 1976 sous le titre *Permanence de Charles Du Bos*.

Le livre qu'il lui a consacré en 1954, *Charles Du Bos, sa relation avec la vie et avec la mort*, est un véritable chant d'amitié envers cet écrivain rare et cet homme attachant.

Le premier des trois chapitres (le plus long) met au point certains aspects de la pensée de Du Bos en s'appuyant constamment sur son œuvre, faisant ainsi justice de certaines inexactitudes répandues par Gide et reprises par Sartre ou par Paulhan. Pour Du Bos, la Vie (mais intérieure) primait sur la littérature; le sens de l'humain, l'exaltation devant la beauté de la nature, l'amour qu'il a pratiqué en tant qu'époux, père, ami importaient plus que l'œuvre littéraire même si elle lui était indispensable. Mauriac le dit bien: «Et pourtant ce Du Bos auquel nous reprochions d'être hors la vie, comme il nous apparaît vivant dès qu'il nous a quittés».

Par ailleurs, Du Bos n'est pas anachronique parce qu'il privilégie Goethe ou Keats plutôt que les romanciers contemporains, il n'est pas non plus utopique en abordant les œuvres comme un phénoménologue en quête du transcendantal pour unifier les divergences. Cet homme, dont toute l'œuvre pose le problème de la pensée et de l'action, bien qu'il fut réfractaire à toute vie officielle et politique,

mérite, de par son ouverture d'esprit fondée sur une maîtrise parfaite de l'allemand, de l'anglais et du français, d'être considéré comme un exemple d'écrivain européen. Henry Bars avait raison d'écrire en songeant à lui: «Si un jour l'Europe doit renaître, c'est qu'il y aura eu pour la penser et la vouloir des politiques, des historiens, des économistes, des philosophes, mais elle n'aura pas eu moins besoin pour l'accoucher de ces esprits qui ne sont ni historiens, ni politiques ni même philosophes, des esprits qui soient des esprits, des hommes qui soient des «spirituels», c'est-à-dire des êtres «ouverts de toutes parts»: car l'Europe n'est, en son essence, ni une fédération, ni une race, ni un continent, ni une petite presqu'île du continent asiatique, mais une communauté spirituelle» (*La Vie intellectuelle*, octobre 1948).

Un deuxième chapitre intitulé *Paroles de la joie et de la tristesse* (pp. 103-134) livre des souvenirs personnels et traduit par des paroles notées son raffinement, son humour, sa bonté, décrit les lieux, évoque des rencontres. Témoignage de fidélité dont la chaleur amicale ressuscite, le temps de sa lecture, une véritable «présence». «Ainsi Du Bos non seulement éclairait notre âme, mais il nous forçait aussi à rompre nos habitudes d'esprit; il nous obligeait à suspendre le cours habituel de notre jugement» (p. 134).

Une dizaine de pages suffisent à évoquer *Charles Du Bos et sa mort*. Texte ému et vibrant, écrit telle la fidèle relation d'un regard lucide malgré les larmes, texte émouvant parce que fixant comme sur une peinture le dernier épisode d'une vie exemplaire de façon telle qu'il justifie la fin du titre de l'ouvrage: «sa relation avec la mort» et nous

convoque, au-delà du pathétique de l'existence, dans l'immuable et l'éternel. Ce texte admirable, esquissé à la mort de Du Bos en 1939, fut d'abord publié en 1945 dans l'*Homage* qui suit le *Qu'est-ce que la littérature ?* (Plon, 1945).

En 1967, paraît un essai *Littérature et sang-froid* qui nous dévoile une facette moins connue de Jean Mouton : l'*argumentation* qui est une démonstration dont la force se nourrit contre et tente de prouver en dépit de... La simplicité et la sobriété de l'auteur et, je dirais, sa charité l'empêchent de tomber dans la polémique ou le pamphlet. C'est quand même une interrogation musclée qui se déroule en cinq étapes à propos du roman-document de Truman Capote : *De sang-froid* dont la traduction française venait de paraître.

Le Document, L'Objectivité, Les Paroles brèves, Les Mythes et les mystères, L'Œuvre d'art, voilà les cinq chapitres de cet essai qui constitue un apport original au procès érigé alors à l'encontre du roman traditionnel par le Nouveau Roman.

D'abord le document que constitue ce roman sans fiction où l'écrivain, ou plutôt l'appariteur, n'intervient que pour proposer les faits bruts tels que colligés par la procédure policière ou judiciaire ou rapportés par les témoins, sinon par les criminels eux-mêmes ; cette relation sans commentaires se voit comparée en détail aux expériences antérieures de Daniel De Foe ou de Stendhal, écrites à partir de faits authentiques et qui composent des récits réalistes et factuels portant toutefois la marque ou la griffe de l'auteur.

En deuxième lieu, l'objectivité est obtenue par le ton impersonnel du reportage comme si Capote demeurait impassible devant les faits incriminants qui traitent de mort brutale — quatre victimes déjà immolées et l'exécution

probable de deux bourreaux (les termes victimes et bourreaux n'apparaissent surtout pas dans le texte du livre). Ce désintéressement moral est solidement analysé par Jean Mouton.

Un troisième chapitre intitulé: *Les paroles brèves* recense ce qu'on pourrait appeler, dans l'à-propos du contexte vécu, les *mots historiques* que banalise le quotidien ou l'incidence créée par une situation critique. Du «Qui te l'a dit?» d'Hermione à «Tous les êtres sains ont souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient» proféré par *L'Étranger* en passant par «Comme ce serait splendide si j'articulais tout cela contre moi-même» (Wilde durant son procès), il y a de ces surprenantes banalités, de ces réponses réflexes (non réfléchies), de ces propos inattendus que nous rapporte Capote et qui authentifient la véracité du récit.

La quatrième partie traite des *Mythes et des mystères*. Rencontres fortuites et climat d'incertitude avant le crime, nombreux courants manifestant des forces insaisissables, références au sacré devant la mort et surtout laminage du mythe optimiste américain. «Qu'une chose semblable puisse arriver, c'est comme d'apprendre qu'il n'y a plus de bon Dieu [...] On a l'impression que la vie n'a pas de sens [...] Je crois que les gens sont beaucoup plus déprimés qu'effrayés [...]» (p. 122).

Un dernier chapitre conclut que *De sang-froid* appartient à la littérature et peut être considéré comme une œuvre d'art, ne serait-ce que par la réduction des 6000 pages manuscrites en 284 pages imprimées, comme un roman qui est peut-être à notre époque (1967) la revanche d'un goût profond du lecteur pour l'humain exclu d'une littérature

formaliste comme peut l'être le Nouveau Roman dont il est à ce moment l'antithèse sinon l'antidote.

Ces notes de lectures sont loin de rendre justice à cet essai courageux, bien informé et offrant de suggestives et stimulantes réflexions sur les problèmes de la création romanesque.

Le recueil d'essais littéraires *Les intermittences du regard chez l'écrivain* au titre proustien, dont la moitié provient d'Entretiens de Cerisy, est paru en 1973. La quatrième de couverture, très souvent commerciale et attractive, joue pour ce livre le rôle descriptif qu'on lui demande. Rédigée par l'auteur comme une entité distincte de la substantielle introduction de 30 pages, elle mérite d'être citée. « Regarder, c'est dire oui ; ne pas regarder est l'acte même du refus. Le rapport personnel de confiance ou de défiance avec le monde a toujours représenté une part essentielle de la littérature. Jean Mouton interroge de grands écrivains français ; et il s'aperçoit que souvent **ils regardèrent peu...** Incapacité, indifférence ou même peur ? Seul le poète a le pouvoir de se passer du regard. "Le poète ne regarde rien, il voit tout" proclame Claudel. Julien Green lui fait écho : "Ferme les yeux et tu verras". En fait le poète regarde aussi, mais son regard cherche à saisir l'invisible. Certains romanciers contemporains s'attachent à regarder avec une exactitude pointilleuse ; pourtant ils ne veulent pas aller au-delà pour tenter de **voir**. L'étude du regard et de la vision est incompatible avec une systématisation. Si l'on pense encore que chaque individu est un être à part, il faut bien admettre que le regard détermine ce qu'il y a de plus intime dans cet être. "Ce que l'on sait n'est pas à soi", dit Proust : c'est notre façon de regarder ou de voir qui fait de nous une personne.

C'est sur ce thème que Jean Mouton propose une lecture de quelques écrivains qui ne recoupe aucune autre et qui fait découvrir qu'en notre "siècle d'images", en réalité le siècle de l'image mécanisée, nous regardons par procuration. Aussi porter un regard "nu" sur le monde se révèle maintenant comme un acte audacieux.»

Six écrivains sont approchés à ce sujet: faut-il vraiment regarder pour voir de même que l'œil écoute pour entendre?

La Bruyère ne regarde que par rapport au sujet, il sépare, dégage comme sur un fond neutre. Rousseau, myope, ne voit que par rapport à lui-même. Stendhal, lui, ne regarde que dans la mesure où il veut savoir, limite son regard par son choix. Gide découpe et isole les choses, par souci esthétique, pour mieux prendre ses distances avec elles. Pour Jean Mouton, qui ne le dit pas, ces quatre écrivains ne sont pas des visionnaires, leur regard incomplet provient plus du calcul que de la passion, ce qui est aussi le cas de Chateaubriand et de Rimbaud.

Cependant, Claudel embrasse tout en totalité. «L'habitude de regarder les tableaux l'amène à dépouiller son regard et à aborder la peinture avec une approche soumise qui permet au spectateur d'oublier sa personne» et, plus exceptionnel encore, Proust regarde comme probablement aucun n'a jamais regardé, avec une puissance d'analyse visuelle immense.

Jean Mouton nous convie donc à regarder *regarder* les écrivains qu'il a choisis, il prolonge une attitude critique, celle de Du Bos ou de Georges Poulet qui appartient à une certaine phénoménologie et nous fait entrer dans l'intimité d'un artiste.

En 1978, Jean Mouton, (né un an avant le siècle, il a donc 79 ans), fait paraître un recueil de six nouvelles écrites dans les années 50, surtout au Canada et en Angleterre. La dédicace à son épouse Madge explique, selon nous, cette publication. Une courte préface: *Exemplarité de la nouvelle* explicite sa conception de cette forme difficile: fixer l'attention du lecteur sur un événement, une situation brièvement résumés, avec le souci d'instruire par un exemple dans l'intention même de Cervantès, d'où le titre: *Nouvelles Nouvelles exemplaires*.

« Si le romancier a tout un livre pour y faire mesurer son combat de Jacob ... le nouvellier, lui, n'a d'autre recours que la fronde de David: tenter de viser juste », et encore: « La nouvelle joue le rôle d'un *flash*, par rapport à un éclairage durable comme l'est celui du roman. »

Pari tenu avec des sujets plus descriptifs que narratifs: *Les larrons de midi*, portrait de deux bandits sympathiques; *Green Lake* dont le proverbe serait « Il ne faut pas être trop heureux pour ne pas être un jour trop malheureux »; *Ne meurt pas qui veut* où un policier se prend d'admiration pour un génial faux-monnayeur; *Promenade au départ de Hampstead*, d'allure tchekovienne, qui nous fait rencontrer un jeune écrivain face à un crime après avoir visité le musée Tussaud; *Beryl*, histoire d'une hantise de vie et de mort; et enfin *Un escalier en 1910* où est analysée l'emprise exercée par la musique de Wagner sur un vieil oncle et son neveu.

Ces maigres résumés témoignent de la variété des sujets mais ne rendent pas compte de ce style plus parlé que dit, plus regardé que vu, plus écouté qu'entendu, de cette écriture simple et directe comme ce qu'elle décrit.

Pour ceux qui ont connu et rencontré Jean Mouton, ces quelque mille pages écrites sur quarante ans constituent un apport généreux de sa vie et de sa pensée d'honnête homme à travers ses expériences et ses réflexions et nous permettent de le remercier d'avoir écrit en plus de nous avoir aimés.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Le style de Marcel Proust*. Corrêa, 1948. Reprint, Nizet, 1973. 253 p.
2. *Suite à la peinture*. Falaize, 1952. 204 p.
3. *Charles Du Bos : sa relation avec la vie et avec la mort*. Desclée de Brouwer, 1954. 159 p. (Les Îles).
4. *Du silence au mutisme dans la peinture*. Desclée de Brouwer, 1959. 182 p.
5. *Littérature et sang-froid*. Desclée de Brouwer, 1967. 181 p.
6. *Proust*. Desclée de Brouwer, 1968. 144 p. (Les Écrivains devant Dieu).
7. *Les intermittences du regard chez l'écrivain*. Desclée de Brouwer, 1973. 251 p.
8. *Nouvelles Nouvelles exemplaires*. Desclée de Brouwer, 1978. 161 p.
9. *Journal de Roumanie*. L'Âge d'homme, 1991. 123 p.

10. « Charles Du Bos et la peinture », in *Permanence de Charles Du Bos*. Desclée de Brouwer, 1976, pp. 205-211.
11. « Le débat avec André Gide », in *Charles Du Bos*, FAC, 1985, pp. 22-25.
12. « Maximes et pensées de Charles Du Bos », in *id.*, pp. 73-110.
13. « La visite de la plaine à la montagne », in Marcelle Sauvageot, *Commentaire*, Critérior, 1986, pp. 69-73.
14. « Charles Du Bos et sa mort », in *Charles Du Bos, Qu'est-ce que la littérature ?*, Plon, 1945, pp. 172-180 (Présences).

ÉQUILIBRE ET
CONTRADICTIONS DE LA
FIDÉLITÉ: SUR L'ESSENTIELLE
FRAGILITÉ D'UNE ŒUVRE

Christophe Carraud

Pour Jean-Robert Armogathe,
qui m'a fait rencontrer Jean et Madge.

Il existe à l'origine, chez Jean Mouton, une sorte de devoir de fidélité: ne pas rompre avec ce qui est donné; sans doute est-ce là le seul devoir qui compte vraiment. Non qu'il s'impose avec brutalité, et que l'on doive s'en acquitter en maugréant: s'il est vrai qu'un tel devoir ne peut sans travail accéder à son expression la plus entière, il donne à celui qui s'y livre le sentiment et la certitude, à la fois difficile et rassurante, d'appartenir à un monde plus vaste que lui-même et de s'accorder à l'écoulement indéfini et

contrasté du temps. Rien ici qui soit subi ; mais vivre, et, à plus forte raison, écrire, consistent d'abord en un acte d'attention. Sans ce devoir, qui a la nature d'un état et ressemble à la respiration de l'identité, ce que l'on est se prive de sa substance nourricière. Le mouvement premier de l'existence est de se percevoir soi-même en position seconde, avec tout un gouffre derrière soi, qui parfois attire dangereusement et parfois protège de l'avenir inconnu où attendent des images indéchiffrées. L'origine est une donnée, le commencement, une tradition ; la délivrance de la naissance est liée à une histoire, et d'abord à la terre — ce qui ne va pas sans ambiguïtés, au sein pourtant d'un projet tout de droiture, d'honnêteté et de lumière. En sorte que cette position seconde est celle aussi de l'humilité, comme si à l'écroulement chronologique des générations devait correspondre, logiquement, un premier état de prosternation, avec le regard doucement qui se lève et considère l'alentour. Au moment d'ouvrir les yeux pèse déjà un fardeau, se déverse un héritage dont Jean Mouton, par un premier acte de foi qui semble aussi fonder le sol de son existence, ne veut considérer que la richesse et le développement autour de lui ; notre plénitude est notre dépendance. Nous avons vocation à être au monde, et toute vocation suppose la fidélité à l'appel : elle suppose donc un *déjà là* qu'elle imagine bruissant et d'emblée *mythique* — et toute la question est alors de savoir si cette supposition provient d'une sécrétion illusoire de l'existence ou révèle une réalité fiable et tangible ; il se peut que la première hypothèse n'aille pas sans la seconde. Le premier acte consiste donc à recevoir, c'est-à-dire à se considérer comme accueilli. Voir, nommer, désigner, ce sera à la fois rendre hommage

à la réalité qui précède et à son grand cortège de morts, et alléger le fardeau de l'héritage en l'assumant comme son propre vêtement. Patiemment, et sans défaillance, il faut renouer avec le fil du temps que la mort semble parfois avoir rompu; la disparition, la perte pure, l'isolement de la voix ne doivent pas être avoués — et c'est à peine s'ils sont pensables. Être attentif, on le voit, signifie nécessairement, pour ainsi dire, l'évacuation du vide. D'où suit qu'écrire ne peut être que de l'ordre du témoignage, et que ce témoignage, comme tout ce qui procède de la volonté de concevoir l'existence sous ses espèces morales, ne saurait se faire sans exclusion — et c'est là, assurément, le paradoxe d'un rêve d'unité. La fidélité au monde est d'abord celle que l'on accorde à certaines des formes sous lesquelles se le représenter. Peut-être faut-il voir en elle une construction secondaire, une sorte d'artifice de la naturalité qui seul rendrait acceptable la nature vague, à la fois erratique et continue; peut-être aussi est-il préférable, pour mieux vivre, de ne pas trop s'interroger sur les raisons d'une telle fidélité. Car le monde auquel elle se tient est trop vaste et trop épars pour qu'elle sache nommer son propre contenu. Aussi, à l'instant où elle parle d'héritage, de biens ou de substances, où même elle se les figure sans défaut si lourd qu'il puisse en assourdir l'éclat, ne veut-elle connaître que son propre mouvement qui la rassure et l'affermir; entre les mains des morts et l'attente des vivants, la fidélité voit moins un objet qu'elle n'invente le bonheur de sa transmission.

Mais d'abord, de façon plus positive, l'attention, dès qu'elle s'éveille, requiert le discernement, elle prévoit des dangers, mesure des zones d'interdiction. Si l'ensemble du monde est donné (ce que ne ruine aucune considération des

lieux réels que nous habitons, des contraintes qui pèsent sur nous ni des frontières qui nous limitent), veiller à ce que ce don ne se recroqueville pas sur l'illusoire souveraineté de la subjectivité, ni ne se réduise sous l'effet du potentat formel de la conscience, voilà qui définit aussi le travail de l'attention. Elle met en œuvre le jugement et l'activité critique, qui sont comme tels discutables, ouverts à l'espace de la parole et du dialogue, sa forme la plus civile, et par laquelle s'éloignent l'insensé, la naissance et l'enfance, tout le cortège de leur scandale sombre. À l'origine est donc ce que nous avons l'habitude de concevoir comme une efflorescence tardive: une extrême sociabilité à l'égard des choses, des êtres et du temps, — dont tous ceux qui ont rencontré Jean Mouton ont fait la délicieuse expérience. Le plus haut degré de civilisation ne se conquiert pas, il est lié d'emblée à notre situation — à la situation de n'importe qui. Le travail du temps est de délicatesse et de continuité. Voilà du moins la première conséquence de la fidélité; contre les puissances de rupture et d'égarement, écrire, c'est répondre de cette continuité. Ou, si l'on veut, la réponse au *déjà là* par laquelle l'existence se définit et accède à elle-même garantit le monde de tout hiatus et de toute béance.

Rien en cette situation initiale qui ne s'enracine en une profonde croyance religieuse; sans l'économie du temps à laquelle ils adhèrent, sans ce sens de la tradition et du salut, donc de la salutation aux choses, si profondément ancré dans la théologie catholique, l'œuvre de Jean Mouton et son rapport à l'existence ne sont compréhensibles. À chaque point de cette œuvre se fait sentir, avec l'étendue de sa richesse, tout le poids d'une telle filiation. Apparaissent alors un certain nombre de difficultés, qui naissent toutes

de cette position initiale, de cet étrange commencement second. Et c'est pourquoi j'aimerais que mon hommage à Jean Mouton, dont la rencontre fut pour moi capitale, prenne la forme d'une exploration. Évoquer des souvenirs, ou d'actuelles présences, me semblerait réduire l'interrogation que ces souvenirs et ces présences m'adressent. À quelque souci que l'on s'y livre, toujours ce que l'on écrit a la nature d'un souvenir, c'est avec lui que les hypothèses se réchauffent, faute de quoi les formes retombent dans un silence qui ne vit pas. Et puis le salon lumineusement sombre de la rue des Saints-Pères, qui m'est aussi présent que les deux visages qui pour la première fois m'y accueillirent, s'il est bien pour moi le lieu des longs instants les plus précieux, n'est pas celui de la suite des jours que je n'ai pas vécus. Mes images ne seraient que les miennes. Ce qui suffit à dire une distance, qu'essaie de combler le mouvement d'un travail, non la forme qu'il prend.

L'on est tout d'abord étonné de ceci : Jean Mouton commence d'écrire et de publier remarquablement tard. Rien qui chez lui ressemblerait à un besoin d'expression irréflecti et tout spontané, où trouver une image ardente de soi-même. Non que ce besoin d'expression, envisagé à lui seul, n'existe pas : mais c'est un besoin qui prend le soin et le temps de s'assurer de l'accord avec la réalité qui le précédait, et ne cède à sa propre force qu'à la condition de l'assujettir au respect de ce qui est. Qu'une phrase vienne à prévaloir sur ce réel dont l'existence fait l'épreuve, qu'elle tende à se substituer à lui par excès de hâte ou de beauté, elle avoue tout aussitôt son artifice et sa caducité ; quelque chose d'inutile et de résiduel pèse en elle, comme une addition qui ne tombe pas juste, et cela crée un monde clos,

séparé, d'une autorité toute figée, déserte et sans emploi, dont trop d'œuvres littéraires ont désiré disposer. Cependant cette «écriture tardive» n'a rien de crépusculaire, elle n'entend tirer aucun prestige de sa propre situation; pas plus qu'il n'y avait de voix des commencements ardents et hâtifs, il n'y a de prophétie du dernier rougeoiement, lancée du plus lointain d'un horizon escarpé; nulle *posture*, pas même celle que ferait naître à présent l'autorité de l'expérience. À chaque fois, il semble au lecteur, en parcourant ces pages, entrer naturellement dans l'état des choses. Nulle solution de continuité. L'ordre de l'existence, si obscur qu'il apparaisse encore, doit se reconnaître dans les formes qui lui doivent d'être; si, comme le dit Charles Du Bos, dont Jean Mouton suit ici la pensée, «la littérature n'est que la vie prenant conscience d'elle-même», ce mouvement de prise de conscience ne fait que découvrir des parentés, et surtout rien d'étrange. Il est une sorte de patience de la plénitude, qui se trouve elle-même et accède à la lumière; ou plutôt, il est la formalisation de ce qu'il a déjà fallu croire une plénitude. Toujours l'œuvre, et quel que soit son auteur, doit manifester ce qui la précède; et elle n'accède à l'ordre qui lui est propre qu'à la condition d'accepter l'existence silencieuse comme l'instance de son propre jugement. Ce qui menace les formes, c'est le goût de leur sécession; pèse sur elles la possibilité, qui par nature leur appartient, de se replier sur leurs structures internes, et de la façon la plus indépendante de la substance existentielle qui devait les nourrir. À lui seul, donc, l'ordre esthétique n'est rien; et moins encore, si l'on peut dire, dès qu'il s'acharne à produire ou à inventer par les vertus d'une forme, comme ce fut exemplairement le cas en France entre les deux guerres,

le rapport qui l'unirait à l'existence; le tout où s'échangent la littérature et la vie, qui est le rêve de plus d'une époque, provient chez les surréalistes et chez l'héritier de Du Bos d'exigences exactement opposées; dans le premier cas, il s'agit de le construire, dans le second, de le recevoir — et même si, de la façon la plus problématique, c'est encore une forme, c'est-à-dire une construction, qui garantit cet accueil. En sorte que pour Jean Mouton l'œuvre est à *la fois* tout et rien, elle a la nature d'un emprunt ou d'un prélèvement, et n'accède à l'ordre qui la constitue, pour nous qui la recevons en réponse à son mouvement premier, qu'en mettant en cause la sphère de l'existence, non celle des autres formes; sa beauté n'est qu'un don par surcroît, qui manifeste une sorte de droiture: ou encore, l'éthique et l'esthétique, si elles sont les deux versants d'un même rapport à l'existence, supposent pour se rencontrer en ce sommet qu'est l'œuvre le fondement inamovible du respect à ce qui est; elles supposent une *conformité*, dont le déploiement se fait selon ces deux natures. D'où suit que la conformité n'est ici rien d'autre que le double esthétique de la foi.

Mais voilà, dira-t-on, des entités bien vagues: quelle forme, quelle existence? Et si l'on peut accepter le postulat de notre position seconde, qu'est-ce qui en manifestera la vérité? Qu'il existe des écueils à cette manifestation, celui de la tendance autarcique des formes, celui de l'image de soi préférée à la chair du monde, d'autres encore, cela ne nous dit pas le geste qu'il faudrait faire, la ligne qu'il faudrait écrire pour que recule le mensonge, et la conformité à laquelle on rêve reste encore entachée d'ambiguïté, l'accueil dont on parle, construit à son tour dans et par la

forme à laquelle on veut croire. Dresser le répertoire de celles que l'histoire nous transmet, y choisir la plus proche de ce que l'on sent l'essentiel, entendre en elle plus qu'en d'autres l'engouffrement du monde, est-ce autre chose que trahir un goût, une habitude ou l'étendue de ses désirs? Comment ancrer dans la vérité de l'existence la forme seconde qui la fera apparaître et pour d'autres en libérera la saveur? — Il faut chercher ce qui «sonne juste», dit Jean Mouton dans son livre sur Du Bos, pour cette raison que «dans peu de domaines autant que dans celui de la vie, l'artificiel et même le faux trouvent d'aussi nombreuses chances de s'insérer. Singer la vie constitue une des plus permanentes tentations». Mais, si l'on voit ce qu'il faut éviter, en sa tournure positive la question reste entière, et l'on pourrait la poser à Du Bos lorsqu'il parle du «sens de la vie en général» dans l'une de ses approximations sur Thomas Hardy, — comme si la critique, décidément en position seconde, devait se satisfaire de le reconnaître sans pouvoir le nommer ni même en dire la formule d'un temps, au moment pourtant où c'est bien dans des œuvres particulières qu'elle le décèle (une critique dont toute la patience est d'établir le point à partir duquel il n'y a plus de forme, plus d'œuvre, et pas davantage de critique, — rien que «la vie»): «Que faut-il entendre par ce sens de la vie en général? Rien n'est plus difficile à expliciter en des mots, mais rien n'est plus immédiatement, plus inévitablement perçu, senti à la lecture. Toutes les fois où instinctivement nous nous surprenons à murmurer: 'Comme c'est cela, voici qui vaut pour moi et pour tous'; toutes les fois où nous ne nous bornons pas à constater: 'Comme cela est vrai de ce caractère, de ce personnage', la distinction s'établit d'elle-même.

(...) Ce sens, dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert y atteint, et non moins Tourgueniev dans *Dimitri Roudine*; mais Tolstoï, George Eliot, Tchékov, Hardy le détiennent, eux, à tout instant: où qu'on les ouvre, on est tout ensemble, et malgré la contradiction des termes, aéré et suffoqué par la présence dans la pièce de la vie même qu'on est en train de vivre.» Quel est donc cet instinct dont parle Du Bos, et qui seul, plus immédiatement, plus intensément qu'en des mots, nous fait sentir qu'il s'agit de «la vie en général», quel est ce mouvement spontané par lequel, entre les œuvres bien faites et celles qui manifestent quelque chose de plus, «la distinction s'établit d'elle-même»? Que reste-t-il en cet instant que fait naître le privilège des œuvres vraies? «La vie», nous dit-on, sentie en sa précise généralité, ce corps propre qui est le nôtre et dont Du Bos, soudain, en-deçà de la critique et des somptueuses habitudes de l'esprit, entend le souffle, perçoit la présence et la mortalité. Et alors il n'est plus question de savoir dire la formule de l'exactitude, il n'importe plus de tracer la silhouette de la conformité, c'est nous-même rejoint avec une intensité pathétique et sans issue. L'œuvre vraie, c'est celle qui refuse toute échappatoire à l'existence. Nous voici convoqués nuement, durement, face à l'évidence qui a pris notre corps (d'où à nouveau, chez Du Bos, fuir dans la sensuelle prodigalité des œuvres, refuser ce repliement de l'identité condamnée à elle-même, s'ouvrir à autrui, converser, parler sans cesse). C'est à cette existence que l'on sait qu'il faudra se rendre, le moment n'est plus à autre chose qu'elle happée à l'instant de son plus visible défaut, et le texte de Du Bos s'achève sur ces lignes qu'il retrouvera lors de son dernier journal, et qui lui reviennent en mémoire, avec, dit-il, la terrible

sensation du naufrage, sur le quai de la petite gare de La Paz : « 'Je n'ai jamais éprouvé un sentiment d'amour bien vif pour la vie', nous dit Hardy dans un de ses plus beaux poèmes. Oui, mais de n'aimer pas la vie n'a d'autre résultat que de faire que davantage encore l'on aime les êtres humains, qu'on les aime précisément parce qu'ils sont comme soi sujets au sort de vivre. » Qu'une œuvre manque à faire naître cela, que par elle ne nous suffoque pas la sensation d'une inutile et implacable communauté, elle ne fait qu'avouer un certain état de beauté peut-être, mais aussi de fausseté, l'expérience de tous ne s'y saisit pas de l'intérieur de nous-mêmes et soutenue par notre vie. Et voilà bien l'ambition d'une telle pensée de l'œuvre, que cette œuvre soit submergée par le sentiment de vivre et qu'elle y disparaisse. En sorte que par un paradoxe sans doute nécessaire, la pensée de l'œuvre qui déchiffre en elle, avec une ductilité et une acuité du regard que l'on trouverait à un degré extrême dans les livres de Jean Mouton, tous les aspects de son apparence, les caresse même, celle qui jouit véritablement d'elle en une sensualité raffinée ou reconnaît son intemporelle beauté, celle-là ne cesse au même instant de requérir tout l'éphémère de l'existence qui l'accomplit et où elle s'abolit. L'œuvre ne fut que le truchement de l'existence vers elle-même, un surcroît d'intensité, dont on peut se demander s'il n'est pas lié par nature à la conscience de la mort, s'il fait autre chose que d'en donner le signe, après quoi devant trop de naufrage l'œuvre demeurerait cette consolation, cette digue que l'on oppose à l'inutile révélation du « sort de vivre » : « Et peut-être la noblesse dernière de Hardy consiste-t-elle en ceci que non seulement à tous les personnages qu'il a créés, mais à tous les êtres

vivants sur lesquels se posa un moment son méditatif regard, il pourrait adresser la parole de Shakespeare qu'il plaça en épigraphe à *Tess* :

*... Poor wounded name! My bosom as a bed
Shall lodge thee.*

*Pauvre nom blessé! Mon sein, tel un lit,
te donnera asile.»*

Peu importe à Du Bos, à Jean Mouton plus tard, qu'une œuvre ne soit pas tout à fait, ou soit autrement, le portrait de celui qui la produit au jour, — peu importe donc qu'il y ait des différences, puisque l'ordre de l'existence les unit et les accueille dans la vastitude qu'on lui suppose : c'est lui qui précède et que l'on retrouve, c'est lui qui souverainement efface toute distinction entre l'œuvre et moi-même, la vie et ce que j'éprouve, les formes et la chair de l'attente. Ce qui ne peut se faire sans croire que le monde soit œuvre lui-même, fusion prodigue de tous les ordres dans une composition dont nous ne percevons que des phrases, avec au-dessus des lambeaux que les formes s'arrachent, le patient raccommodeur, « l'asile » définitif pour tous les « noms blessés ». L'œuvre n'a pas une texture distincte de celle de l'existence, et sa matière une autre nature que celle du monde — l'impensable serait précisément qu'il y eût entre eux une brusque solution de continuité nous rappelant pour finir à une absence perpétuelle.

D'où, chez Jean Mouton, deux aspects complémentaires et absolument nécessaires l'un à l'autre : le soupçon, face à l'existence sauve, écartelée de vastitude, qu'écrire ne vaille pas une heure de peine, ou plutôt qu'écrire et ne pas écrire soient probablement une seule et même chose (et il

va de soi que cette situation seconde que j'évoquais, ainsi que face aux grandes œuvres du passé la position d'une sorte de puîné de l'écriture, ne font qu'alimenter ce premier sentiment de désertion ou d'effacement); et le devoir, appelé le plus souvent par les mésinterprétations du monde, celles qui y voient trop de finitude et trop de désunion, de parcourir en les accueillant la multiplicité de ses aspects (mais c'est alors les mettre en forme, comme si l'on craignait que dans le monde à lui seul il n'y eût pour attenter au rêve de l'unité, à celui du salut, quelque obscure déperdition), de la splendide défiguration de Grünewald à l'été alangui de Renoir, de la brume apaisante qui entoure au couchant des arbres lointains aux gouffres sordides des faits divers où trop d'insensé appellerait une sorte de grâce — et rien, en tout cela, ne viendrait déchirer le tissu de l'existence. Sa matière souple, accueillante et profonde interdit aux formes l'isolement où nous croyons que se tient leur perfection; si elle appelle et soutient l'hommage de leur présence, il lui suffit par le seul fait d'exister, d'être là, d'indiquer au regard le lieu où ces formes reviennent, et qu'elles n'ont qu'à peine quitté. L'œuvre de Jean Mouton ne se constitue pas contre les choses, et l'on se demande, parfois, si elle a commencé de mener une vie séparée, qui nous ferait parler de livres, d'assemblages distincts de ce que nous avons, en un sens, toujours éprouvé. Et assurément, ici, Jean Mouton n'est pas, refuse d'être un écrivain; s'il écrit, ce n'est donc pas contre les choses, mais contre l'inutile densité des livres qui n'atteint pas à celle de la vie, — d'où cet art chez lui, indéniable cette fois, celui par exemple des *Nouvelles nouvelles exemplaires*, indistinct de la présence de la vie à elle-même que l'on sent dans le

Journal de Roumanie, un art de la litote et donc d'une sorte de moins dire s'amenuisant encore jusqu'à l'ordre de l'existence. Des séparations brutales, des événements d'une patiente pesanteur, les années de guerre, tout cela peut souligner que l'ordre du temps soit toujours en excès sur celui de sa représentation — et c'est ici, sans doute, qu'il suffise de cette évidence, que se ferait le partage entre les chefs-d'œuvre, eux qui semblent tout de même créer leurs propres lois, et ces formes que l'on pourrait dire d'accompagnement, d'écho ou de résonance; ainsi de l'ouvrage d'une rare justesse qu'est *Suite à la peinture*, titre qui a quelque chose d'ailleurs de fascinant en sa volonté de donner à entendre moins une œuvre que le rythme d'une existence, singulière sans doute, mais capable de communauté; car ce n'est pas un jugement qui s'y actualise, mais le seul office du regard: «Le point de vue de ce livre», y écrivait Jean Mouton, «n'est ni celui de l'historien de l'art, ni celui du critique; mais le point de vue de celui qui regarde. 'Suite à la peinture', c'est dire que ce livre ne concerne pas les peintres, ni même la peinture. Il enregistre simplement le branle que la contemplation des tableaux détermine en nous»; mais bien sûr cet enregistrement ne va pas sans ambiguïtés, lui qui à son tour se met à parler, emploie bien des mots qui sont ceux-là et non d'autres, par quoi l'on s'aperçoit que c'est peut-être illégitimement que l'humble ambition du livre entend rejoindre le regard de tous en n'adoptant pas celui de la spécialisation qu'elle refuse: et l'on pourrait trouver que «le point de vue de celui qui regarde» procède moins de la faculté native et universellement partagée qu'une telle expression semble supposer que de l'espoir assez fragile d'une communauté entre l'acuité

d'un seul et la perception de tous, comme si de cette communauté l'abandon de toute volonté critique ou historique suffisait à fournir la garantie. De même qu'éthique et esthétique, en raison du devoir de fidélité à la tradition et de croyance en la plénitude du monde, se trouvaient nécessairement liées, l'acte de percevoir jusqu'aux formes les plus élaborées que sont les tableaux reçoit un étrange coefficient de naturalité : car il faut que l'ordre de l'existence l'emporte décidément sur les hasards et les constructions qui en menacent l'unité. Rêve peut-être, sans doute même, mais d'une grande beauté ; et l'on imagine qu'il a dû, pour se dire, dans les deux décennies qui ont suivi la dernière guerre, lutter contre les partisans des déterminations idéologiques ou du relativisme historique : car il est vrai que ce rêve procède bien d'un goût particulier, d'une individualité précise qui se veut si seconde qu'elle suppose chez tous la qualité qu'elle a bien dû acquérir elle-même, et au prix d'une histoire que tous n'ont pas connue. Du moins, même s'il faut admettre ici qu'il s'agit bien d'un rêve, trouvera-t-on qu'il est en effet offert à tous, il suffit de lire, et d'entrer ainsi dans une expérience qui se sait singulière mais refuse de le rester. Et le constat émerveillé de Du Bos lorsqu'un livre lui donnait soudain « le sens de la vie en général », ce constat que j'ai cité : « Comme c'est cela, voici qui vaut pour moi et pour tous », il formulait lui aussi le même espoir qu'avec la même ténacité on pourrait croire toujours indu, comme on pourrait croire que de « moi » à « tous » nul passage ne saurait se faire, et que s'effondre la célèbre postulation kantienne d'une communauté de droit ou d'une universalité sans concept ; — mais il reste à cet espoir une qualité que son absence n'a pas. Il semble parfois que les

livres de Jean Mouton n'aient d'autre but que de dire et de faire comprendre que «c'est cela» en effet, que l'existence est bien assez riche pour que nous ne rêvions pas d'autre chose — et qu'avec le regard et l'accueil tout nous est donné. C'est là précisément ce que d'autres, pour écrire, ont besoin de refuser, — l'une et l'autre positions ne constatant, en cet endroit, qu'une totale absence de preuves.

L'activité de l'œuvre est donc à chaque instant menacée de ne pas être, non qu'elle se heurterait à une sorte de vacuité intense, au désœuvrement de tout, mais parce qu'elle ne cesse de voir face à elle l'offre renouvelée que lui fait un monde plein de reposer en lui. L'œuvre, décidément, n'est jamais seule. Faut-il alors parler de circonstances, lorsqu'elles sont si unies à la trame de l'existence, et qui apparaissent circonstances parce qu'on oublie, bien plus tard, qu'elles en étaient la matière même, et d'une évidence sans bruit? Je songe à Madge Mouton, et même si je voudrais parler des livres de Jean comme d'objets extérieurs, interrogeant la relation qu'il nous faut entretenir avec eux, je vois bien que leur nature interdit qu'on les sépare de l'unicité d'une vie qui, n'étant pas d'abord celle du lecteur, en suppose d'autres autour d'elle dont la substance, sans qu'il y soit jamais remédié, l'emporte sur celle des livres. Car Madge écrivait très peu, seulement cela qui peut se prévaloir d'une adresse, se soutenir d'une relation vivante; l'intensité du présent pouvait suffire, avec une confiance telle que les mots écrits n'eussent témoigné que d'une vaine frayeur devant la disparition — certitude que les livres de Jean bien sûr ne partagent pas, mais qu'ils semblent souvent regretter avec une profonde nostalgie. Sans doute faudrait-il évoquer le grand Nord canadien où

est née Madge Vaison de Fontaube, l'air qui semble tinter dans le froid, et l'immédiate présence aux choses, à leur splendeur ou aux difficultés de l'instant, sans rien en soi qui recule et se dérobe : du monde, une sorte de générosité qui l'emporte sur l'approximation des formes et leur absurde désir de se survivre. Hypothèse, peut-être, mais je crois que les livres de Jean Mouton l'ont toujours, et plus que d'autres, sous les yeux, comme cela dont ils se nourrissent, comme cela aussi qui marque la limite à partir de laquelle la question d'un livre n'a plus d'importance. Et c'est ce basculement à la fois humble et décidé dans l'ordre de l'existence qui caractérise le souci le plus fréquent de Jean Mouton. La précision et la douceur des descriptions de tableaux, par exemple, visent toujours à nous le faire sentir ; ainsi ces quelques lignes étonnantes, empruntées au commentaire du *Retable de l'Agneau*, que l'on trouve dans *Suite à la peinture* : « Dans le cadre placé immédiatement à côté de celui où se trouve la Vierge, et comme proposé en exemple par cet isolement, figurent les attributs essentiels du ménage. Un récipient de cuivre, bien arrondi, destiné à verser de l'eau sur les mains, est suspendu au-dessus d'une bassine ; à côté, une serviette accrochée à un support tombe comme un beau rectangle blanc. Objets familiers, symboles mêmes de la purification ; il faut que tout soit clair dans la maison qui abrite le grand mystère. Pourquoi la Vierge, qui est la femme par excellence, interromprait-elle les travaux de la vie quotidienne ? C'est une tâche noble de travailler à l'entretien du corps par la préparation de la nourriture et par les soins domestiques. (...) Au reste, ce Dieu qui naîtra d'elle, ne sera-t-il pas un homme ? Pourquoi ne continuerait-elle pas à vivre comme une femme ? »

Ici, tous les ordres se trouvent confondus, et en cette confusion chacun d'eux reçoit *naturellement* sa propre justification. La peinture a presque disparu derrière l'évidence qu'elle manifeste (mais c'est elle, non d'abord une quelconque référence), la voici qui établit avec exactitude le rapport le plus moral avec l'existence de tous. De l'image à moi-même, du temps ancien dont elle témoigne à celui en lequel je vis, des nécessités esthétiques et théologiques qui la façonnent à mon propre mode d'être et de me mouvoir, le chemin est le plus direct, rien ne s'y est perdu, et la vérité s'installe au niveau le plus intemporel de la méditation. Cette image, je peux l'habiter comme si elle était, non pas une image, mais la respiration du vrai qui sauve l'artifice de l'image et l'obscurité de mon temps. Puisque la distance est abolie, je peux parler tour à tour en elle et hors d'elle, cela ne fait que dire le même milieu et la même continuité. Les questions qui apparaissent ici ou là, est-ce bien d'ailleurs un sujet qui les pose ? Elles sont devenues questions de toute éternité avec des réponses de toute éternité. Tout cela *se* reçoit, *se* comprend, et transite du même au même, dans la lumière de l'évidence. Voilà, dirait-on, l'existence qui rêve, et demande à l'œuvre de soutenir de son délicat prestige l'hypothèse d'une plénitude, le désir presque régressif d'un temps sans histoire, sans séparation, sans déchirure.

Et c'est pourquoi il ne faut pas que les tableaux, les livres, se replient sur un ordre qui ne serait que le leur. Le regard de Chateaubriand, dont le premier chapitre des *Intermittences du regard chez l'écrivain* dénonce la hâte, ne fixe des choses et des lieux que ce qui lui donne une image agrandie de lui-même ; la loi de l'écrit l'emporte sur

l'accueil fait au monde, elle dénonce dans les choses l'obs-
tination à seulement être, et de l'œuvre au réel elle nie cette
morale de la continuité à laquelle il faut tenir. Tous les
textes critiques de Jean Mouton refusent de rompre avec
cette fragile «naturalité» qu'il me semble voir gouverner
l'extrait que j'ai cité; aucun d'eux par exemple n'est écrit
pour servir aux fins d'une discipline exégétique, les instru-
ments d'analyse s'y font les plus discrets qu'il est possible,
et tout paraît reposer sur l'attentive patience de quelqu'un
qui se contenterait d'être face à ce qu'il critique. Les exi-
gences techniques (et tout auto-référentielles finalement)
d'une critique qui se cherche, dans ces décennies d'après
guerre, y seraient de trop; et assurément aucun des livres,
par exemple, que les différentes écoles contemporaines ont
consacrés à Proust ne présente la ductilité du *Style de
Marcel Proust*, aucun d'eux ne peut comme lui introduire
à cet immense nuancier qu'est *La Recherche*. En quoi il ne
s'agit pas d'établir un palmarès, mais d'être sensible aux
différences de situation et de préoccupation de ceux qui les
écrivent: l'on dut lire longtemps les œuvres pour la plus
grande gloire du fait littéraire, propos en miroir où l'acte
d'écrire se réfléchit parfois complaisamment, non pour celle
de la réalité dont il parlait, et que l'on peut croire autre
chose qu'une illusion, ou une écume de mots. Il semblait,
il semble encore, que des doutes trop inquiets sur les fonde-
ments empêchent de se plaire à la caresse des apparences,
ou plutôt que face à des apparences qui demeurent seules
(et quel que soit le degré de validité que l'on voit à ce
constat de solitude), on ne perçoit plus que le vertige de
leur isolement, une sorte de suspens qui n'est en contact
avec rien d'assuré. Quand les surfaces, au premier rang

desquelles l'on peut songer à celles de la peinture, ne paraissent plus reliées à la profondeur qui les soutiendrait et dont elles manifesteraient l'ordonnance jusqu'alors secrète, il devient impossible d'en décrire l'état, la profusion, le miroitement, sans percevoir aussitôt derrière elles une ombre qui grandit et bientôt les noie dans l'épars et la disparition. Happées par ce rien dont on ne pressent que la puissance, et bien sûr aucune autre qualité que le vide où s'abolit toute qualité, les apparences se confondent dans l'indéterminé, leur hiérarchie se perd, l'on manque de cette confiance avec laquelle apprendre une langue du monde. Quelle abstraction, souvent, dans les textes que Bataille, que Blanchot consacrent à l'art, toute surface et tout corps aussitôt soumis à une sorte d'ascèse, et l'inverse donc de la profusion sensible qu'un Claudel, assuré du sens et de l'économie des choses, trouve dans la peinture et qu'en retour il déverse sur elle, tout l'inverse aussi des méandres de la sensibilité, de la sensualité parfois, que parcourent délicieusement *Suite à la peinture* ou *Du silence au mutisme*. Rien d'isolé en ces deux livres, pas plus qu'en ceux qui portent sur la littérature; d'où suit qu'il n'y a en eux aucune superbe de l'écriture, aucun escarpement de la diction: le lecteur y entre d'emblée, comme s'il était tenu par la main de l'auteur qui l'introduit à un spectacle sans défaut. Partout le dialogue maintient la relation. C'est qu'en aucun point il ne faut perdre contact avec cette existence si naturelle, et se rejoignent à cette fin la situation d'humble secondarité, l'absence de toute voix assourdissante et celle de tout durcissement théorique, — ce mode autoritaire du regard.

Considérons les sujets sur lesquels portent les livres de Jean Mouton : ce qui les définit n'est pas le souci d'une enquête conceptuelle, ni celui du déroulement protocolaire d'une « discipline », rien qui soit de l'ordre du savoir, rien non plus qui exprime avec bruit les droits d'une subjectivité formelle, — les droits sans lesquels, en un sens, il n'est pas d'œuvre. Il leur suffit de reconduire chacun aux instruments indistincts de l'existence, comme l'est ce regard dont Jean Mouton interroge les espèces littéraires. Que la question du style fasse l'objet d'un livre, elle est si vaste, si imprécise et pourtant si présente, qu'elle devient un autre nom du rapport à la vie ; que serait un livre dont rien ne parviendrait jusqu'au temps que nous vivons ? *Littérature et sang froid* décrit les liens qui unissent un ouvrage au niveau pour ainsi dire le plus bas des événements de la durée, ce niveau où apparaît soudain l'existence nue : quelle forme ne le trahira pas, quel livre saura entrer sans mensonge dans les instants où il s'agit vraiment, et sans phrases, de mort et de vie ? Chez Truman Capote, Jean Mouton tâche de fixer ce qui dans l'œuvre tend au réel le plus irréductible à l'œuvre, et par suite le plus vertigineux ; ce qui donc tend à la vie, mais dans un sens tout opposé à celui que Du Bos allait déchiffrer dans les grandes œuvres : c'est l'incompréhensible, les points de plus profonde obscurité qui ne cessent d'ouvrir leur béance au-dessous du solide réseau de l'unité, — ce par quoi la juxtaposition des âmes et des corps ne produit plus soudain que dissemblance. Je reviendrai sur cet élément qui paraît s'opposer à la douceur du continu, à la recherche duquel jusqu'alors Jean Mouton semblait se vouer : un élément qui cette fois n'a rien de dubosien, et qui hante l'admirable retenue des *Nouvelles nouvelles*

exemplaires. Mais d'abord, devant tous ces textes, et quelles qu'en soient les ambiguïtés, c'est cette impression de justesse, de pertinence aux choses qui retient le lecteur : une pertinence qui n'est pas poétique, même si son mouvement est bien celui-là, et qui ne s'obtient pas par déplacement ou par différence, c'est-à-dire par intensité. Pertinence toute descriptive, et justesse comme due au retrait de l'écrit. « Ne pas perdre contact avec la réalité », note Jean Mouton, « telle est la grande leçon que Proust a donnée » : qu'en cette phrase il soit question de Proust n'importe pas au fait qu'elle nous apparaisse comme l'évidence même, et nul, je crois, à moins que des raisons oppressantes en décident autrement, ne saurait se refuser de se soumettre à une telle et discrète injonction. Qu'est-ce donc qu'écrire une évidence (si nettement qu'apparaisse le désir de fusion qui la nourrit), et d'où vient cette impression qu'un nombre considérable de pages de Jean Mouton ne font que nous dire cette évidence indéfiniment nuancée ? — Il y a bien ici (comme en toute description, en toute attention au monde) quelque chose d'une tautologie, mais sans rien de son écrasement sur des dimensions inchangées ; le même revient au même, sans doute, à ceci près qu'il se rejoint *habité* par le mouvement de l'évidence, et porteur d'un élément qui fait signe vers nous (bien sûr toute description engage une direction, au moins le début d'un sens, et dans le temps où elle s'écrit elle suscite ou postule un monde requalifié ; la justesse par effacement voudrait tout laisser au monde et oublier l'écriture, mais elle n'a d'autre preuve pour cela que cette écriture même). Car la description est toujours une injonction, elle ne se donne qu'à la condition d'éclairer ce qui la motive et de nous ouvrir l'espace que sans elle nous n'eussions pu

reconnaître. Elle n'est pas davantage de l'ordre de l'éclat et de la fulguration, qui trouve en l'expression concise et acérée l'outil qui pénètre les choses et aussitôt fait éclater le drame des apparences (ainsi de beaucoup de notations de Baudelaire). Elle semble au contraire proportionnelle à la fadeur de l'expression : fadeur qu'il faut entendre en un sens tout positif, tout oriental pourrait-on dire, à quoi l'on reconnaît, mais à peine bien sûr, le signe d'un accord avec la propension des choses. La discrétion y devient un art, elle sert à la fois à distinguer les différents plans de l'apparence, à discerner le jeu le plus imperceptible des détails, et à effacer la trace de ce premier effort, qu'elle fournissait à seule fin d'établir, entre le monde et nous, une connaissance réciproque, une manière de connaturalité. Cet effacement de la justesse n'a rien pourtant de l'inexistence, et de nombreuses notations d'humour, d'agacement parfois devant telle attitude réprochée, pourraient en témoigner ; seulement l'auteur, en les consignant, ne pense pas à la place du lecteur : il se contente de lui offrir sa réflexion et ne lui dissimule aucune des pièces du dossier. C'est au lecteur, s'il le veut, à instruire le procès, mais à condition qu'il ait déjà pris, en toute justice, la mesure de l'objet. Nul empressement, nulle démonstration, qui seraient rupture. — L'effacement est donc une disposition aux choses, qui tâche patiemment d'en rejoindre l'unité. Croit-on tenir les clefs de cet accord, le moment, sans plus de crainte, devient celui de la délectation qui ouvre un espace dépourvu d'aspérités (étouffant parfois, comme les aplats d'Ingres, et produit non mélangé, mais feint, d'un hors monde ; encore un espace de désir, rien de plus, mais sans que l'on sache s'il existe autre chose), et avec le regard lavé de tout soupçon c'est le

parcours de l'œil en des surfaces et des heures limpides ; comme chez Van Eyck (mais pas en chaque détail, c'est là aussi ce qu'il faut considérer), le mystère le plus central devient alors pour Jean Mouton celui de la clarté. Une sorte d'obscurité se nourrit de l'absence d'ombre, et c'est elle que les textes les plus heureux veulent fixer : comme s'il ne restait plus qu'une matière sauve, de l'intelligible pur qui deviendrait formules, phrases unies, et désignerait à la critique sa tâche la plus paradoxale : élucider la clarté, céder devant elle ou se fondre en elle, disparaître. Ce mystère inaliénable — et duquel pourtant il est permis de s'approcher —, a un versant tourné vers nous, celui du délectable où rêve un corps, mais rédimé, presque plus un corps et peut-être celui de personne, sans rien qui l'embarrasse et l'entrave. Profond désir des pages les plus lisses de Jean Mouton, les plus immédiatement appliquées à l'objet, et qui suppose une foi totale en l'œuvre d'art au moment où l'on peut dire d'elle qu'elle rejoint l'existence pleine qui ne fut que par instants. La fixité de l'image garantit l'éphémère, elle redit la fidélité possible à ce qui fut. Les accidents de l'existence y deviennent la preuve d'une durée vaste et sans heurts, à laquelle on peut toujours revenir et qui prend la forme de l'image ; du moins la postulent-ils, cette durée, comme ce à quoi ils s'opposent. L'ombre qui demeure est un rehaut ; il se peut que la justesse ne soit qu'en suspens, qu'elle soit justesse précisément parce qu'elle est séparée des remuements et des fautes, ou bien qu'elle s'énonce avec tant d'amplitude qu'elle embrasse l'accident avec la splendeur, et du coup se détache de la conscience de notre vie réelle. Mais l'unité est aussi une parenthèse, elle se fabrique dans le seul monde de l'imagination, qui n'est qu'une part

du nôtre. Le *Journal de Roumanie*, la longue procession des morts, des textes de présentation qui entourent *Commentaire* à la petite nouvelle qui s'intitule *Beryl*, brisent l'écho que voulait entendre, ici ou là, *Suite à la peinture*. Si le vrai se saisit bien par bribes, dans le temps, il s'établit hors de lui. Et la justesse, à son tour, n'est-elle pas une qualité d'époque, et à quelle place la situer, lorsqu'en d'autres temps elle semble interdite et comme privée de lumière parce qu'on refuse le monde auquel elle s'applique? Trop de choses s'opposent au rêve de l'unité. De brusques ruptures séparent soudain de toute tradition (et déjà chez Hardy, ces moments où une part de l'être seulement est engagée, d'où le déchirement collé à l'âme, au corps, à la tourbe d'Egdon), et si grand que soit le désir de tout faire se rejoindre, *etiam peccata*, il est des pages sur Grünewald que n'apaise plus aucune méditation sur l'Incarnation, où le contenu d'une foi n'a plus que l'aridité d'un savoir qui nous absente du réel; en ces textes et, tout aussitôt, ailleurs qu'en eux, ne reste que de la douleur et de l'angoisse, et la justesse, cette marque nostalgique de la continuité, ne s'y applique plus qu'à de l'épars.

«Sonner juste»: oui, avec une ferveur inexplicable, un son parfois s'installe pleinement au milieu des choses et les remplit de repos. L'œuvre est ailleurs, comme un souvenir. L'on se dit parfois qu'il suffit de cette note, celle-là seulement, on se chante l'ensemble de la phrase, mais l'archet ne se pose qu'à l'instant d'un seul son débordant de l'attente et parfaitement lui-même (et le reste est en nous, autour de nous; que l'on dise au musicien qui rêve que rien ne s'est fait entendre, c'est que l'on ne croit pas encore assez à la présence soudaine qui résume en elle tout ce que

l'on saura jamais); quelques images — à peine des images — remontent alors, plus personnelles, issues de ces moments à la fois les plus riches et les plus insignifiants, les plus enfouis, mais qu'il faut bien dire sans à mon tour savoir rien de plus que leur présence: c'était dans le salon sombre, il me semblait qu'un mot, ou bien seulement un bruit (le tintement des tasses déposées sur la table), parfois sur des lèvres silencieuses un sourire amusé devant trop d'enthousiasme, — quelque chose était là, et bien sûr ce n'était rien, presque rien, mais cela se retrouve et résonne encore, puis se retire, comme en une fugue. Et sera là à nouveau. Sans doute appelle-t-on cela l'ordre de l'existence, qui suffit, mais sans durée, bien en-deçà des formes qui le cherchent — d'où cette menace, pour Jean Mouton, qu'elles n'existent, elles, jamais, qu'à proprement parler elles ne soient jamais là. D'autres menaces aussi semblent veiller, issues de tout autres horizons que de celui de la tradition des œuvres ou de l'attention du regard, par quoi se donnent brutalement à saisir l'incomposable, la séparation, le souffle d'une parole qui va manquer — tout ce qui fait que la fidélité ne sait même plus si elle a quoi que ce soit à transmettre. Et il faut alors interroger les textes que j'ai cités d'une tout autre façon.

Je parlais de transmission, de tradition et de fidélité; c'est là peut-être que les choses s'inversent, ou du moins révèlent leur versant d'ombre, et qu'il est possible d'ouvrir une carrière discrète à la conjecture. Car pour une part, lisant les textes de Jean Mouton, il me semble aussi qu'il y est presque à chaque instant dépossédé de sa voix propre, par trop de «secondarité» peut-être, de respect, et même si cette voix, il peut finalement la trouver et l'entendre se

placer dans l'acte de la soumettre à toutes ces autres qui la précèdent. (Mais, dira-t-on, que vaut l'hypothèse d'une voix qui précisément ne s'est jamais fait entendre, et que l'on veut croire plus intime, plus véritable que celle que l'on perçoit ? Les paroles prononcées, les écrits qui se tiennent entre les bornes des livres, cela ne suffit-il pas à la définir, et en supposer une autre qu'elle recouvrirait, n'est-ce pas s'opposer à l'état du temps ? — Reste que pour peu d'entre nous le fait achevé de l'écrit correspond au maximum d'amplitude de l'expérience, et que pour un nombre plus restreint encore, cette expérience trouve sa plénitude et jusqu'à sa disproportion dans l'écrit qui la fixe et l'invente ; à quoi il faut ajouter, c'est l'évidence, que même dans ce dernier cas la voix qui s'élève n'offre aucun des caractères d'une monodie, et qu'elle compose avec des données multiples dont le précipité formel n'entame pas la part d'obscurité.) Ce lissage de la fidélité, fait-il autre chose que révéler l'utopie dont on a besoin, comme serait une médecine apaisante à laquelle on s'accoutume, et que l'on prend pour la nature même ? Il semble que la justesse ne reconnaisse jamais vraiment l'état lapsaire de la vérité, et préfère en oublier la part sombre et résiduelle ; qu'elle recule devant lui pour des raisons qu'il faut garder invouées, parce qu'elles aggraveraient la fidélité du poids le plus personnel, le plus aveuglément déterminé.

Peut-on soupçonner dans le respect et la fidélité une sorte de manie qui étend sur les choses un rêve d'unité et d'apaisement, et veut y faire ressembler le temps ? — Que l'on préfère un rêve à un autre, celui de la douceur au cauchemar du chaos, comme Mallarmé la perle à l'ordure que Zola lui semblait épandre généreusement dans ses

écrits, voilà qui ne ferait que consommer la séparation des rêves, et avec eux des êtres qui s'y accrochent, et voilà aussi qui serait sans aucun doute rendre artificiellement incompatibles les données du problème. Mieux vaut se demander si l'héritage qui murmure notre identité n'entrave pas notre développement, et insidieusement lui persuade de s'en tenir à un degré excessif d'effacement; si la fidélité n'est pas cette construction qui masque de plus secrets refus et couvre la violence du théâtre intérieur où les figures aimées offrent un tout autre visage. Et ici, il ne s'agit plus de la douceur des apparences ou de la beauté des œuvres; mais de la pesanteur des déterminations où l'existence se prend.

On sait toute l'importance qu'a eue Charles Du Bos pour Jean Mouton, la patience et le soin avec lesquels celui-ci a veillé sur la mémoire du grand critique, l'attention qu'il a accordée à l'homme tout autant qu'à l'écrivain, recueillant ses papiers épars, publiant sur lui un livre dont le titre — étrange — reprend cette postulation d'une union intime entre les termes de tout écrit et ceux de l'existence: *Charles Du Bos, sa relation avec la vie et avec la mort*. Il s'agissait d'abord de transmettre un précieux héritage, qui d'emblée dépassait tout souci critique ou esthétique. En lui, voilà l'écrit si intimement mêlé au temps personnel qu'il ne s'en distingue plus: la rencontre à Davos, autour de Marcelle Sauvageot, pour les derniers jours qui lui restaient à vivre, placée à la fois sous le signe d'un livre et celui de la mort que pour elle il indique à l'excès (car *Commentaire* est là parce que d'abord quelque chose a pris fin, où gagne la présence de la mort; malgré le remède que cet acte peut momentanément offrir, écrire ressemble à une condamnation à laquelle l'existence répugne, et toujours ce serait cette

dangereuse concurrence entre les deux ordres, qui ne se résout pas : « Écrire... », notait Marcelle Sauvageot en 1929, au début de sa maladie, « ce n'est pas vivre ; et moi, j'aurais aimé vivre ; écrire c'est une renonciation ») ; la rencontre de Madge, qui était la secrétaire de Du Bos, notant quotidiennement les pensées de celui qui n'écrivait plus, mais dictait — la forme du journal, et plus encore ce qui en elle est lié au souffle, à la voix, à l'état de l'instant soumis au cours le plus biologique, étant, disait-il, bien plus que ses livres, sa « forme propre », — par quoi le seul fait de transmettre, de Du Bos à ceux qui l'écoutent, puis de ceux-ci à l'écrit posthume, installe les mots dans une naturalité qu'ils ne semblent à vrai dire ne jamais vouloir quitter (est-ce peur de l'objet, de ce qui naît et se sépare ?). Le truchement de l'existence réellement vécue ne s'oublie à aucun moment ; il s'accroît même de la fidélité avec laquelle assurer l'image posthume dont un témoin a la charge. En un sens, manquer à Du Bos, qui fut lié aux situations les plus décisives, c'est manquer à soi-même. De ces situations, Du Bos fournit toujours les premiers termes, étendant sur les choses et les sensations le réseau de sa parole indéfinie ; si les journées cruciales de Davos, par exemple, furent de celles dont la formule et le secret échappent avec le mouvement même du temps, le livre de Marcelle Sauvageot, *Commentaire*, paraît désormais précédé d'une préface de Du Bos, d'ailleurs admirable, qui s'approprie le texte tout autant qu'elle le présente, comme si Jean Mouton avait pour parler de ce qui le touchait le plus profondément délégué sa parole à autrui, et qu'il l'avait fait au point de ne plus rien écrire par la suite qui ne dépendît de cette première autorité (peut-être aussi parce que cette voix-là manquait le plus intime et le

plus vrai, et si elle l'approchait, elle le faisait en des mots qui n'étaient après tout que ceux d'un autre). Si l'œuvre de Jean Mouton semble bien naître de ce moment de Davos, elle accède à elle-même médiatisée par la voix extérieure qui ne peut être qu'une part de la sienne; cette voix, pour lui donner le plus possible de la vérité la plus intimement vécue, il faut alors la rendre intime à soi-même, patiemment en reprendre les termes pour leur donner l'inflexion qui convient seule (combien de textes de Jean Mouton s'ouvrent-ils sur une citation, qui permet de n'accéder à soi qu'après avoir cédé à autrui, et donc de refuser l'image de soi-même dont on appréhenderait peut-être la violence et la force de rejet; et c'est encore ce mouvement que l'on retrouve dans le liminaire du *Journal de Roumanie*: «À côté de mentions purement personnelles, j'ai simplement enregistré les faits dont j'ai été témoin, les paroles que j'ai entendues...»; pensons aussi au titre du recueil pourtant le plus personnel de Jean Mouton, *Nouvelles nouvelles exemplaires*). La fidélité postule un refus qui lui est proportionnel, elle met d'emblée une sorte d'ambivalence à son fondement; elle découvre mais aussi relègue la voix véritable — celle qu'il semble qu'on entende davantage dans *Beryl*, dont la teneur autobiographique, exigeante et douloureuse, transparait sous la douceur du récit: une voix *contenue*, et qui rejoint l'existence en un sens qui n'a plus rien de théorique, qui n'a plus rien de ce que Du Bos entendait par union de la littérature et de la vie. *Beryl* est comme serait Davos revéçu sans que Du Bos fût là; sans presque aucun des termes qui furent ceux de l'événement lui-même, puisque Du Bos s'était chargé de les dire (lui qui servait aussi à signifier à Marcelle Sauvageot ce que sans

sa persuasive autorité elle n'eût pu véritablement croire, à garantir ainsi ce qui ne parvenait pas à s'exprimer dans le dialogue où s'opposaient parfois Jean Mouton et l'auteur de *Commentaire*), mais avec la vérité à mi-voix qui ne pouvait s'énoncer qu'en une demi-fiction. Et cette nouvelle dis-sémine sa signification dans l'ensemble du recueil, elle signale une zone d'attention, une aire aussi de hantises et d'angoisses à laquelle Du Bos est absolument étranger. L'œuvre de Jean Mouton, je crois donc qu'il est possible de la voir s'orienter selon l'axe qui va des notices présentant les textes de Marcelle Sauvageot dans l'édition de *Commentaire*, en 1936, au récit central des *Nouvelles nouvelles exemplaires*. Tout un faisceau de significations se rattache à ces journées de décembre passées à Davos, et avec lui les acteurs les plus dissemblables (songeons à la présence de Crevel pour répondre à celle de Du Bos); et, les moments demeurant tels, dans le plus profond silence désormais, l'on voit comme en une scène immuable que rejouerait sous d'autres formes le temps qui suivra, de grandes figures trop nettes et d'autant plus pesantes, celles que consacrent d'ordinaire nos rêves, l'auto-réflexivité paralysante et la lucidité sans acte dénoncées par le forcènement le plus destructeur et l'acte sans lucidité, l'apaisement mais aussi la perte, la foi qui pour un temps emprunte à l'agonie son intensité, l'incroyance brandie comme la raison même de vivre, l'attirance et le dégoût de l'écriture; et devant ces écrivains l'existence en surcroît, le temps indifférent aux suggestions du sens, la maladie qui l'emporte en présence sur le moindre des mots, et puis le discontinu absurde de la mort. L'on pourrait décliner ces termes en d'autres lieux, retrouver ailleurs les mêmes configurations. Qu'il suffise de suggérer

une direction, et, plus qu'un ensemble de causes qui ruindraient la parole volontaire, un ensemble de motifs qui se répondent l'un à l'autre.

Du Bos, lorsqu'il évoque les journées de Davos, les associe toujours aux livres; son *Journal* de 1934 relie le nom de Marcelle Sauvageot à l'exemplaire du Nouveau Testament qu'il lui avait donné, et qui lui revient après la mort de celle-ci. Ailleurs, comme en ce qu'il dicte à la date du 9 mai 1934, un piètre compte rendu de *Commentaire* dû à Ramon Fernandez lui inspire des lignes peu amènes (celles-là mêmes que dans son livre sur Du Bos Jean Mouton prend la peine d'excuser de la façon la plus significative), et il s'étonne surtout, avec assurément la plus grande sincérité, de ce qu'« aucune mention n('y) soit faite de (s)on nom ni de l'existence d'un Avant-Propos ». Il s'agit toujours pour lui de ne rien perdre, de rappeler à lui ce qui risque de s'égarer — le *Journal* semblant permettre à Du Bos ne jamais finir de rassembler ses esprits, de s'opposer à l'éparpillement sur lequel il fait s'écouler le flux de la réflexivité; ainsi des dernières pages dictées en 1939, où la sensation trop vive de la déperdition met aussitôt en marche le travail de réappropriation qui convoque à cette fin le répertoire des textes; car on peut toujours faire appel à eux quand le reste fait défaut. Si je fais mention de cet élément, c'est aussi que l'œuvre de Jean Mouton se définit par rapport à lui, rapport tout conflictuel d'une parole comme confisquée au besoin d'unité que par suite les deux écrivains, qui le sont si différemment, manifestent en des sens opposés. Le *Style de Marcel Proust* se place d'emblée sous le signe de Du Bos, ce qui ne témoigne pas seulement d'une filiation consciente et d'un hommage à l'autorité qui la

précède, mais il est aussi dubosien de part en part : l'unité et la continuité sont à chaque instant protégées, les défaillances de Proust aussitôt excusées, comme le seront plus tard celles de Du Bos en un livre qui éprouve parfois beaucoup de difficultés à justifier la part refusée de l'évidence, — ce qui ne manque pas du même coup de la souligner, en une sorte de jeu étonnamment ambigu. Le poids de l'existence est si important que son lien à l'œuvre deviendra le seul sujet des livres, indéfiniment repris malgré tout ce que l'on sait de la distance qui parfois les sépare, et comme s'il fallait ne jamais cesser de s'interroger sur elle. Si cette distance, que l'on constate, reste cependant impensable et inacceptable, c'est aussi qu'elle mettrait en cause celui-là même qui invite à ne jamais vraiment l'envisager, — et qu'elle le ferait en raison d'un événement central auquel sa propre voix n'eut par suite que des accès dérobés (et sans doute pourrait-on soutenir qu'on entend la part la plus substantielle de la voix de Jean Mouton lorsque le souvenir de Du Bos est au plus loin). Le « moins dire » est en cet endroit l'équivalent d'un refus ; la litote, la discipline nécessaire que l'on s'inflige pour s'opposer à une violence inavouée. L'admirable *Journal de Roumanie*, les notes qui suivent et dont on espère la publication, se situent formellement à l'opposé du *Journal* de Du Bos, mais en même temps ils en rejoignent la posture fondamentale : les faits y parlent seuls, celui qui les énonce se retire de leur explication, — reste que c'est se protéger de ce que cette explication eût sans doute requis. Au « courage de l'esprit », Du Bos est sensible chez Proust parce que, solidifiant patiemment les pages de *La Recherche*, il lui fournit la traduction esthétique de son propre souci, une traduction devenue œuvre, à la

fois séparée de soi et intime à soi-même, non journal. L'approximation perpétuelle apprivoise la distance, en rend progressivement sien chaque degré, mais aussi se protège du contact trop étroit avec l'objet ; et cet objet dont on refuse le contact, s'il peut être la vie dépourvue de mots et de chefs-d'œuvre, désigne aussi l'exigence de solitude et de séparation que fait valoir tout travail de l'œuvre. La volonté de « ne jamais perdre contact avec la réalité » prend alors un tout autre sens, qui n'est pas celui d'une rencontre, avec ce que cette rencontre suppose parfois de brutalité, mais celui d'une crainte devant ce qui se mettrait à exister d'une façon tout autre, forme qui ne peut plus s'assurer de la présence et de la maîtrise de ce qu'elle cherche, et par le fait même reprend en elle la plénitude et l'errance du réel. L'œuvre se détache, elle accède à l'ordre de l'existence à la condition d'avoir rompu avec lui et de s'être désirée elle-même ; l'œuvre touche à l'état du réel si elle accepte d'être sans père, sans ce soutien de la personne vivante faite de laquelle Socrate dans le *Phèdre* ne voyait que néant de paroles, fantômes absurdes que rien de vrai ne leste plus — et du moins le fait-elle si elle consent à courir ce risque de l'étrangeté des ordres. Certaines des formes qu'adopte l'écriture de Jean Mouton vont donc à l'opposé de celles que Du Bos gardait auprès de soi, mais ne peuvent dépasser la limite à partir de laquelle c'est à l'ensemble de l'héritage dubosien qu'il faudrait renoncer.

Mais ici il faut retrouver, en sa substance même, le moment de Davos. Car la mort qui y accomplit son œuvre ne cesse de se faire entendre à l'arrière-plan de tous les textes de Jean Mouton, et c'est pourquoi, à un autre niveau, il faut lui opposer le travail de la continuité. « Perdre contact

avec la réalité», n'est-ce pas aussi la plus évidente définition de la mort, ou de cette soudaine inconscience où tombent parfois les malades? — Cette mort dont de très inquiétants mystiques parlent comme d'une condition nécessaire de l'abouchement à la divinité, laissant décidément le corps se débrouiller avec sa dissolution dans la terre? À cette coupure l'on doit répondre en refusant de trancher le lien qui d'abord nous unit à ce que nous faisons, en ne laissant pas se détacher ce fruit de l'œuvre qui tombe de soi et commence de mener une vie autre. Si Proust présente à la lecture de Jean Mouton le merveilleux kaléidoscope des apparences, chaque configuration n'étant pas la fin de quelque chose mais le début d'une autre, et la matière perpétuellement caressée dans son changement même, c'est qu'il a dû construire son œuvre à partir du constat qu'en effet le contact ne cesse de se perdre, que le monde s'occupe patiemment d'accroître les distances, n'offrant plus qu'une part réduite de la première totalité, la voix lointaine au téléphone, ou le visage rougi, vieilli de la grand-mère quand la cruauté de l'instant ne l'habille plus de mémoire. Détacher l'œuvre, voilà qui serait pour Jean Mouton renchérir sur le travail du temps, dont la force fut suffisamment éprouvée dans l'existence réelle. D'où suit qu'écrire soit essentiellement transmettre, comme pour s'excuser, face à la trop grande brutalité de l'instant, de survivre à l'événement déchirant; songeons aux phrases de Marcelle Sauvageot: si «écrire est une renonciation», ce ne peut être qu'à la vie réelle et désormais au déploiement de son souvenir. Sans doute la litote est-elle le seul art d'apprivoiser la séparation, celui surtout qui permet de ne pas la couvrir d'illusions ou du flux autoritaire de trop de paroles; mais c'est aussi, dans

un texte, la trace et comme l'effort de compensation de la mort. Les *Nouvelles nouvelles exemplaires* sont un texte du «blanc», ce «blanc» dont Proust parlait à propos de Flaubert, et la vie espérée ruisselle dans ces interstices. Là résident aussi l'opposition à Du Bos, et ce mode discret d'une toute-puissance de l'obsession de la mort.

«Existe-t-il un art de mourir comme le croyaient, au XVII^e siècle, les auteurs des *Manières de se bien préparer à la mort?*», se demande Jean Mouton dans son livre sur Du Bos. «Dans aucun acte de notre vie, autant que dans le dernier, l'art suprême se doit d'ignorer l'art»: phrase étonnante où convergent nombre des configurations que j'ai voulu décrire. Par deux fois, Jean Mouton publiera la relation de la mort de Du Bos, et il est difficile de ne pas songer, là encore, à l'ambivalence d'un tel geste. Une mort suave, à peine distincte de la vie, et qui s'associe naturellement, malgré cette première phrase qui en ouvre le récit, à l'art le plus accompli: la mort de Charles Du Bos fait voir le paysage, «à la campagne, il s'installa dans sa chambre habituelle; ... si l'on se met à la fenêtre, l'on aperçoit une vue magnifique... c'est un véritable paysage de Poussin, où l'équilibre de toutes les parties, la parfaite clarté de la composition n'empêche pas un profond mystère de sourdre.» (Mort comme apprivoisée à proportion de son étrangeté, intégrée à une vision plus vaste et fidèle de l'existence, tissée à même ce bonheur indéchirable sur lequel se referme le livre - mais c'est alors la voix de Du Bos que l'on entend, son texte que l'on cite, comme si la liberté qu'autorisait cette mort, ce paysage apaisé, étaient aussitôt censurés.) Ce «profond mystère» qui ouvre au monde, l'œuvre de Jean Mouton veut le décliner en sa plus grande amplitude: à

partir de lui, nommer les apparences, les faits, les œuvres ; c'est lui qui traverse chacun de ses textes, c'est avec lui que l'auteur dialogue sans cesse, dans l'ensemble des récits qui composent les *Nouvelles nouvelles exemplaires*, mais aussi bien dans *Littérature et sang-froid* ou *Du silence au mutisme dans la peinture* (où le mutisme des tendances picturales contemporaines figure la mort que précisément l'on refuse, l'absence de voix, tout ce réseau de la dureté qui sert à évoquer le fait brutal de la disparition et que l'on retrouve ailleurs, le fer, l'acier, le verre, l'étouffante et absurde propreté des espaces du Nouveau-Monde qui dans la fadeur de l'instant perpétuellement inaccompli se veut sans passé). Cela atteint parfois à la plus profonde fascination ; ainsi de telles scènes relatées par le *Journal de Roumanie*, ainsi de ces phrases du 26 août 1939 qui en donnent l'ouverture (Charles Du Bos était mort le 5 août), et dont la beauté est pour moi celle d'une sorte de baptême, d'immersion dans ce monde étrange et inquiétant où il se peut que l'on n'existe plus, — beauté qui associe l'appréhension de l'avenir au souvenir d'une profondeur séculaire : « Je me promène dans les charrois des vignes, qui sont arpentés depuis des siècles. Est-ce la dernière fois que je les sillonne ?... J'ai comme le sentiment que tout va être fini... Je m'étends quelques instants sur mon lit (celui de la chambre bleue), et il me semble que je descends peu à peu dans le vide, très doucement, mais comme si je ne devais plus jamais remonter. » (Et cette « chambre bleue » devient pour moi parente de la chambre bleue que décrit Proust, de la chambre bleue dont l'inventaire ouvre, chez Jouve, *Paulina 1880* ; parente mais restant devinée dans la pénombre, non dite, au seuil

d'une œuvre qui se trouve ailleurs, dans une sorte de silence.)

À un certain degré de proximité avec la région la plus inconnue qui s'ouvre au-dessous de soi, c'est à l'absence d'œuvre que Jean Mouton demande une réponse. S'il s'interroge longuement sur le livre de Truman Capote, la nécessité de trouver un peu de clarté à ce « profond mystère » l'y contraint, et requiert même que, délaissé pour un temps tout ce qui jusqu'alors affermissait l'union de l'éthique et de l'esthétique, ce dernier plan disparaisse le plus possible — le plus possible, non pas totalement, parce qu'il offre à cet instant la dernière protection contre l'invasion de l'inexpliqué. C'est un goût tout personnel, et issu assurément d'une histoire qui ne l'est pas moins, qui fait se fixer l'intérêt de Jean Mouton sur la part d'essentiel qui habite l'insignifiant, — avec l'autorité qu'atteint la massivité du fait. Le quadruple crime que décrit *De sang-froid*, l'étrangeté soudaine de soi-même à soi-même, l'abîme d'une fraction de seconde où l'irréparable s'accomplit, voilà les critères bien réels auxquels mesurer désormais la validité des constructions esthétiques ou leur part d'artifice. Une œuvre ne sera vraie qu'à la condition de passer par l'épreuve de l'insensé, qui fait s'effondrer les plans d'une quelconque conception de la beauté. Si le « contact avec la réalité » est toujours différé en même temps que désiré, s'il échappe avec la lente fabrication du continu, c'est qu'il recèle le point le plus aveugle où aboutit sa trop grande évidence : le fait divers montre la part cachée, inavouable ; « ce qui est caché », écrivait Merleau-Ponty, « c'est d'abord le sang, le corps, le linge, l'intérieur des maisons et des vies, la toile sous la peinture qui s'écaille, les matériaux sous ce qui avait

forme, la contingence et finalement la mort.» Cela, les textes de Jean Mouton les plus siens ne le fuient à aucun moment; l'anecdote y est la forme essentielle du vrai, la concision, celle d'une soudaine et excessive présence du réel, répondant à un mutisme qui cette fois demeure irréductible par la disparition progressive de tout commentaire, comme s'il fallait faire parler les choses précisément parce qu'elles ne disent rien et finalement l'emportent. «Je me rappelle avoir vu», raconte Merleau-Ponty, «dans l'Italie fasciste, en gare de Gênes, un homme se jeter sur la voie du haut d'un remblai. La foule accourait. Avant même de penser à secourir le blessé, les 'miliciens ferroviaires' la refoulèrent durement. Ce sang troublait l'ordre, il fallait bien vite l'effacer, et que le monde reprît son aspect rassurant d'un soir d'août à Gênes. Tous les vertiges sont parents. À voir mourir un inconnu, ces hommes auraient pu apprendre à juger leur vie.» Le regard protège, met à distance, sans doute, mais fait aussi retour sur soi lorsque c'est la vérité la plus tenace qu'il a fixée et qui vient de disparaître. L'existence, ce qu'elle offre en son état naturel, l'attention, le regard, a toujours raison des ordres qu'elle trouble en effet, et qui veulent la masquer. Du Bos fixait au «courage de l'esprit» le devoir de s'accomplir dans une «totalité de l'expérience» qui fût acceptable, celle de son expression esthétique; mais il semble qu'alors le réel le plus simple revienne en force, se densifie inexplicablement et s'aggrave de son insignifiance même, comme il le fit si souvent pour celui qui ne pouvait pas croire jusqu'au bout à la splendeur de l'impassible, et voyait dans la maladie autour de lui, la mort apparaissant, la vanité de tout écrit désespérément associée à sa nécessité. Nul tempérament entre ces deux

postulations de douceur et de véracité; et nulle autre solution que de croire, illusion peut-être, en un ordre tout autre où elles pourraient s'accorder. Et l'on se rappelle la prière de Baudelaire à la fin de *Mademoiselle Bistouri*: «Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? La vie fourmille de monstres innocents. (...) Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles! Ô Créateur! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu *ne pas se faire*?» Et c'est encore l'existence en sa totalité, l'existence seule, — par rapport à quoi le problème de l'œuvre n'apparaît plus que par défaut.

En sorte que l'ambiguïté que j'ai tâché de mesurer a quelque chose d'essentiel, de nécessaire et comme d'irrémissible. Et bien sûr on ne chercherait pas avec cette patience, cet acharnement, cette passion, le «repos dans la lumière», s'il ne fallait se détourner de l'envers dont la lumière, pour être, doit d'abord se servir; le «courage» dont parlait Du Bos à propos de Proust ne désigne pas seulement la lente persévérance du travail toujours orienté vers un «plus loin» dont il espère, sinon le salut, du moins une manière d'apaisement: il est aussi l'arrachement aux zones d'ombre qui terrifient et auxquelles il faut faire face, et c'est lui, non la «lumière» qui reste toujours plus ou moins voilée, comme d'ailleurs la vénusté, que l'on doit considérer comme l'antonyme du gouffre, de l'ombre et de la peur. L'ambiguïté est de fondement, c'est pourquoi il faut demeurer fidèle à la part en elle qui rassure, cela dût-il requérir l'invention de la douceur et du flux de la tradition. Du Bos construisait le mouvement perpétuel de la lucidité, le forçènement du continu, le souffle de la dictée, le

dialogue incessant de soi-même avec soi où s'engouffrent (comme des aliments pour éviter la perte, l'aridité et la cessation) les œuvres, les choses et les instants, — tout cela pour faire pièce au discontinu dont il avait à souffrir et que son *Journal* n'avoue que pour s'y opposer (et c'est un discontinu tout physique, tout corporel, qui assurément a valeur de symptôme): Jean Mouton ne construit rien de tel, non parce que Du Bos l'aurait fait avant lui ou mieux que lui, mais parce qu'il y a des choses qui ne *prennent pas place*, qui n'entrent en nul ordre dont nous aurions la clef, surtout pas celle des splendides formes-corps, ce qu'il vaut mieux reconnaître, des choses qui soudain s'absentent et tombent du temps comme des peaux mortes. L'œuvre de Jean Mouton désigne *aussi* tout ce qu'elle ne dit pas, celle de Du Bos, seulement ce qu'elle dit (qui est beaucoup, bien sûr, mais aussi très peu, on le comprend), d'où suit chez Du Bos un terrible travail d'oubli et, souvent, comme de mauvaise foi: au bord du vide, avec le corps attiré bientôt, le martèlement de l'esprit qui doit se persuader que tout est plein. Charles Du Bos n'a pas écrit de *Nouvelles nouvelles exemplaires*. (Et s'il fallait, dans l'œuvre de Jean Mouton, ne retenir qu'un texte, ce serait à celui-là que je songerais, parce qu'y apparaît, sous ce que l'on connaît trop bien, tout ce que l'on ignore, un escalier d'enfance, une tristesse sans bruit, l'abîme fade des vies réglées et la mort si proche, les rêves où la douleur de l'existence se réveille, l'obscurité du dedans sous la lumière inaltérable; et puis, comme s'ils en venaient de derrière ces vitres qui nous séparent le plus souvent des personnages de Hopper, une sorte de bruissement, quelque chose d'inarticulé, un sens qui peut-être n'existe pas et ressemble à l'étrange bourdonnement du silence.)

Ici à chaque instant on entend ce que les formes ne sont pas ; il ne s'agit pas de dire que Jean Mouton n'a pas pu écrire un livre de critique « véritable » (ce que lui reprochait absurdement Jean Laude dans une recension de *Suite à la peinture* qu'avait fait paraître la *Revue d'esthétique* en 1953), ni un livre de pure fiction, œuvre tenant seule dans l'espace de l'appréciation artistique : il ne l'a pas voulu, et cette négation volontaire a les racines les plus fortes, dont une part, bien sûr, ne sera pas remontée au jour, elle reste enfouie, insue de celui qui ne fait qu'en éprouver la densité. Bien en-deçà de ses qualités effectives, de son acuité ou de sa douceur, chacun des livres de Jean Mouton refuse l'autonomie, et de se tenir seul au-dessus du temps. Ce n'est pas le soutien de son existence que ces livres appellent, mais celui de l'existence singulière et renouvelée qu'aucune économie généralisée ne vient sauver : leur défaut, patiemment laissé à lui-même, c'est notre existence et l'informe de cette existence. La lumière reçue n'éclaire pas d'impeccables avenues, et la foi en un ordre final que professe Jean Mouton doit le plus souvent se retirer, malaisément concevoir le tourment ironique qui malmène les plans. S'il faut croire à l'unité (contre le refus, contre toute séparation des ordres miraculeusement rejointoyés par la charité et ne donnant naissance qu'à des œuvres, ou laissés à leur étrangeté par trop de fatigue), c'est que cette unité a la nature d'une disparition, elle n'est donnée qu'à la condition de n'être jamais tenue, absurdement belle et mortelle : sombrant dans le recommencement, avec l'au-delà comme la part d'elle-même la plus mouvante — la plus obscure.

Face à une vie et aux objets dont on veut croire tour à tour qu'ils témoignent de ce qu'elle fut ou bien l'accusent,

on dira qu'il n'y a après tout que façon d'être, soumise à la circonstance, à l'arbitraire d'un temps, à la pesanteur des déterminations; mais qu'avons-nous d'autre? Vivre, assurément, *n'échappe pas*. L'on a pu souligner des contradictions, du moins des ambiguïtés (qui sont l'évidence), les référer à un lieu dont on ignore s'il est celui de l'individualité ou d'une communauté de toute façon incomplète, incertaine, et qu'a-t-on fait, lesquelles parmi toutes ces ombres deviendront nôtres, façons d'être, de parler, de disparaître? On veut se dérober à cette question simple en produisant des objets, et jamais, sans doute, autant qu'aujourd'hui (où la critique elle aussi est devenue une industrie); à mesure que ces objets s'accumulent, nous perdons jusqu'au souvenir et au désir de l'unité qu'ils auraient dû manifester. Oui, tassés sous ce que nous faisons, il n'y a sans doute que de l'arbitraire et tout un répertoire de causes, toujours prêtes à enlever au geste le plus simple son immédiateté même et sa fraîcheur. L'espoir, c'est de croire que le plus vivant n'a jamais pris forme, ne s'est jamais figé: au-delà aminci d'une patiente et toujours présente altérité — non des œuvres sublimes, mais des riens, et les œuvres avec tout l'éclat du jour comme des riens, à tâtons dans de grands salons vides parce que la nuit va venir, des corps s'effaçant avec la discrète politesse des ombres. Il faut choisir cependant, et au milieu des artifices (car tout peut apparaître tel, il s'en faut d'un peu de temps, d'un accident stupide, c'est aussitôt la discrète mais irréductible distance de soi-même à soi-même, et avec les choses devant soi posées sans raison, on écoute de l'étrange qu'on ne comprend pas) prélever le plus patient, peut-être le plus beau, et l'appliquer sur ses propres manquements. Des modes, c'est-à-dire des formes par

lesquelles passe le temps, le sens ne tarde pas à disparaître; et à proportion de son effacement, il faut fournir l'effort en soi d'un sauvetage, transmettre un peu tout, dont l'essentiel que tente à chaque instant l'indéfini: ce n'est jamais vivre qu'on ne comprend pas, mais vivre *ainsi*, écrire *cela*; alors, oui, les œuvres de Jean Mouton, la douceur de sa voix peuvent bien apparaître comme une manière d'être parmi d'autres, celle d'un degré extrême de civilisation dont le calme et la caresse manquent à notre aridité, et cette politesse et cette fidélité, révéler une somme d'habitudes et comme le portrait d'une époque dont on peut épeler les causes en croyant les y réduire, — reste que tout cela, avec la fragilité de chaque geste n'existant bien sûr que dans le temps, dessine des figures plus souples et pour ainsi dire plus honnêtes, une vie, un effacement, et comme la passation de ce qui est à ce qui devient.

À la fin de son premier livre sur Proust, Jean Mouton dit que *La Recherche*, dont la lecture subit des éclipses, devait être méconnue en temps de guerre, où la destruction des choses appelle la compensation que l'on trouve dans les œuvres massives et pesantes; la légèreté du texte de Proust, son humour tout autant que sa délicate tristesse, n'avaient alors, croyait-on, aucun pouvoir sur les forces de disparition. Mais voilà qui désigne la tâche d'une époque: restaurer l'ensemble des expériences, retrouver les saveurs partout où elles furent perçues, non pas accuser l'une d'elles d'être seulement ce qu'elle est; ainsi Etty Hillesum, à la dernière page de son journal, remercie-t-elle Rilke, dont elle se remémore les poèmes, de lui donner ce qu'elle n'a pas connu, et de lui faire goûter un peu de ce luxe du temps qui résonne étrangement dans le baraquement d'Auschwitz

où elle va bientôt mourir. Si je mentionne ces années si violentes et si sombres, si je sens bien le bonheur de n'avoir pas eu à en éprouver le poids, c'est seulement pour souligner le curieux défaut de l'époque que nous connaissons, qui est comme une défiance qu'aucun élément extérieur ne vient expliquer, une sorte de guerre civile livrée en chacun qui l'empêche de goûter au calme apparent de son temps et de se plaire sans insatisfaction aux œuvres à mi-voix; la fidélité n'apparaît nécessaire qu'aux époques les plus troublées, elle y devient une sauvegarde, une puissance de restauration du visage humain — elle y est nécessaire parce qu'elle seule, dans la faillite de tout le reste, peut se tourner vers l'avenir; et si elle se plaît, alors, à inventer le passé, c'est seulement pour dire qu'il y eut des jours heureux et en rappeler le souvenir au temps défiguré. L'infailibilité des formes est l'accident des périodes les plus violentes, les plus avides de l'histoire; il transmue l'espoir en nécessité. Pour un temps, il fabrique l'informulable et lui donne l'urgence des remèdes. Puis l'infailibilité s'écroule, attendant la vie prochaine et la prochaine disparition.

Le devoir de fidélité n'a peut-être pas de contenu (ne possédant rien, ne sachant rien de lui-même que la distension du temps; devoir qui doit trouver sa substance, et l'illusion pourrait en être une au même titre que toute autre, étant même tour à tour le nom de toute autre): il suffit que ce devoir s'assure que *quelque chose* fut bien tenu, qui n'est qu'un rêve du vrai, — qu'il s'en assure sans aucune preuve et aucune certitude, comme un travail inutile qui rythme l'indifférence de la durée. Du moins n'aura-t-on pas renoncé à la parenté avec les choses, qui n'est qu'une pénombre.

CHOIX DE TEXTES INÉDITS
DE JEAN MOUTON
ET DE
MAURICE ZUNDEL



JEAN MOUTON

1. PRÉSENCE DE LA MORT

MA MÈRE

Elle s'appelait Henriette et ses parents l'appelaient Rirette. Son bonheur était toujours intérieur; quand il affleurait sur son visage, il restait silencieux: les yeux se fermaient, les paroles un peu assourdis s'échappaient de sa bouche comme des soupirs ou même de légers sanglots.

C'est elle qui prit toujours les grandes responsabilités de la famille; c'est à elle que je dois l'orientation de ma vie. J'avais dix ans, lorsqu'elle m'envoya avec mes frères pour nos études au collège des Jésuites de Jersey. Je passai six ans dans cette île entourée souvent de violentes tempêtes. Le vent d'hiver envoyait à l'assaut des falaises de la Côte Nord des vagues immenses qui s'avançaient dans la nuit comme de sombres forteresses.

Ainsi séparé de l'entourage de ma famille, j'ai échappé peut-être plus facilement aux contraintes et aux habitudes d'un milieu, affectueux certes, mais très sur ses gardes.

Plus tard, c'est elle qui détermina mon départ pour Paris, ce qui engendra une scission avec les miens. Lorsque je rencontrai Marcelle, elle fut compréhensive pour moi et m'aida fortement dans cette épreuve difficile.

Je la revis un an avant sa mort, car j'étais éloigné au Canada. Elle me dit : « Tu es celui de mes enfants qui m'a donné le plus de joie ». Au moment de sa mort, elle demanda à mes frères : « Où est Jean ? » Et je ne pus l'assister comme j'aurais voulu... Quand la nouvelle me fut confirmée, j'allai à Christ Church, ma paroisse voisine (à Ottawa). À cette heure de fin de journée, il n'y avait personne dans la nef. J'appelai de toutes mes forces ma mère.

MARCELLE

Je la connaissais comme une camarade d'études. Un soir, je la rencontrai à la Comédie des Champs-Élysées où l'on jouait *La Puissance des Ténèbres* de Tolstoï; pendant un entracte, elle m'apparut émergeant du fond sombre d'un des couloirs; elle était revêtue d'une robe brune. Elle émergea de l'obscurité, s'en détachant à peine, ainsi que certains personnages de Rembrandt s'avancent peu à peu hors du tableau. Plus tard, dans la première lettre qu'elle m'écrivit, alors que, loin d'elle, j'avais été éprouvé dans mon équilibre nerveux, elle me dit: «Je suis près de vous ce soir; j'étends mes mains froides sur votre front. Endormez-vous». Une magicienne m'avait ensorcelé.

Pendant dix ans, je l'ai aimée; de son côté, elle n'a jamais montré pour moi une approche de ce sentiment; mais son amitié, dure et incertaine, a été pour moi d'un grand prix.

Je vécus avec intensité les derniers jours de sa vie dans un sanatorium de Davos: Charles Du Bos l'y assista comme un père. Celui-ci lui ayant rappelé la parole du Christ dans l'Évangile de Saint Jean: «Moi, je suis venu pour que mes brebis aient la vie et qu'elles l'aient en abondance», elle répondit: «Oui, je sais; pour moi, c'est maintenant qu'il faut vivre». Elle s'endormit dans la paix du Seigneur, le jour de la fête de l'Épiphanie, au son des cloches qui appelaient les fidèles.

MADGE

Je l'ai rencontrée sur la tombe de Marcelle, près de Verdun, au moment de son inhumation. Lentement, pendant plusieurs années, j'ai senti la convergence de nos identités.

Née à Sainte Rose du Lac, dans le Manitoba, le pays des pionniers, elle conserva dans son tempérament un rien de sauvage. Par contraste, pendant dix ans, elle fut la secrétaire de Charles Du Bos, où elle se pénétra du raffinement européen le plus extrême. Pendant les trois dernières années de sa vie, elle lutta contre une maladie, dont la force de son tempérament était en partie responsable. Trois jours avant son décès, que personne ne pouvait prévoir, elle eut la visite d'un frère capucin, une âme lumineuse. Après cet entretien, le visage de Madge rayonna de bonheur comme je ne l'avais jamais vu; elle avait rencontré un ami sur le chemin d'Emmaüs.

La veille de sa mort, elle me dit en se couchant: «Cette nuit, il ne faudra pas nous réveiller». En fait, elle se réveilla pour entrer dans un état semi-conscient, état qui ne l'empêcha pas de nous faire, à Lucie et à moi, le plus tendre des sourires. Elle s'en alla à la fin de l'après-midi du 14 septembre (1987).

Dans la dernière dédicace que je lui avais adressée, j'avais écrit: «À Madge, mon amie, mon tout, mon amour».

PREMIÈRE RENCONTRE

La première fois que je vis Madge ne pouvait être assimilée à une apparition: ce que croient volontiers les êtres qui ont aimé (ainsi le Flaubert de Madame Arnoux).

J'avais un rendez-vous avec Charles Du Bos qui devait déterminer toute ma vie. Sa secrétaire m'attendait dans son bureau de travail que les initiés appelaient le «cabinet Holbein». J'eus le sentiment que Madge remplissait toute la pièce et qu'il n'était pas possible qu'elle ne fût pas là.

Sa douceur était immédiatement perceptible. Elle irradiait sur ce qui l'entourait. Ainsi caressait-elle les fleurs: je la vis un jour effleurant avec tendresse un bouquet de delphiniums, geste que l'esprit français trouverait peu convaincant, plus en rapport avec le préraphaélisme! Mais ce même esprit participe mal avec un romantisme intérieur.

Madge avait besoin de communion; et d'abord avec l'écrivain dont elle partageait le travail: celui-ci avait mis au centre de sa recherche la «rencontre de deux âmes». Il avait dédié à sa secrétaire son étude sur **Fontaine** de Charles Morgan: «Pour Madge qui, depuis cinq ans, s'associe de telle sorte à mon travail qu'il est devenu notre travail, et sans l'aide constante de laquelle jamais ce texte n'eût été écrit en cinq jours. Avec une gratitude qui n'est dépassée que par l'affection de son ami». C.D.B.

La force de cette communion se traduisait chez Madge par des paroles brèves, les seules qui puissent garder la force de l'émotion: leur éclosion était à la fois silencieuse et spontanée.

Je savais qu'un jour elle remplirait ma vie; qu'elle m'attendait et qu'elle me protégerait.

Première Rencontre

La première fois que je vis Madge me
pouvait être assimilée à un appartement :
ce qui avait mentionné les états qui ont ainsi
(ainsi le Flamant de madame Arroux).

J'avais un rendez-vous avec Charles De Bore
qui devait absolument toute ma vie. -
Sa secrétaire me attendait dans son bureau
de travail qui la cristallise appelait le "cabinet
Holbein". - J'eus le sentiment que Madge
remplissait toute la pièce et que il ne était
pas possible sur elle un fut pas là.

Je donne était immédiatement percep-
tible. - Elle irradiait sur ce qui l'entourait. Ainsi
coursait-elle les fleurs : je la vis un jour
effleurant avec tendresse un bouquet de
"H. (diphysium)". Juste que l'esprit Jean-
Garis trouverait peu convenablement plus
en rapport avec le ^{néo-philisme} néo-philisme ! - Mais
à même esprit partage mal avec un re-
manière intérieure

Madge avait besoin de communion ;
et d'abord avec l'ouvrier dont elle partageait
le travail ; elle en avait mis au centre de
sa recherche la "rencontre de deux âmes"

Il avait dédié à sa secrétaire son itinéraire
 Fountain ^{de} Charles Pagan : Le Pour Madge qui depuis
 avec cinq ans d'absence de tout sorte de travail qu'
 il est devenu notre travail, et sans l'aide
 constante de laquelle jamais à telle n'ent
 c'est en cinq jours - avec une gentillesse qui
 n'est d'habitude que par l'affection de son ami?
 C.D.B.

La joie de cette communion se
 traduisait chez Madge par des paroles
 brèves, les seules qui puissent garder la forme
 de l'émotion : leur décision était à la fois
 solennelle et spontanée.

Te savais-tu un jour elle remplissait
 que vie ; qu'elle me attendait et que elle me
 protégerait.

MADGE

Sa chevelure est comme une eau qui s'écoule, aussi lentement que les gouttes attardées de la pluie, lorsque, après l'orage, elles tombent des branches gonflées de soleil.

Elle ne renferme pas les vagues de la mer ou les ombres des forêts. Elle n'évoque aucune contrée lointaine; mais elle est reliée en un lieu au plus profond de la terre.

Comme les ailes de la nuit, elle protège, elle accueille pour un immense sommeil. Les larmes sont proches des yeux, mais n'en jaillissent pas; elles affleurent légèrement sous les paupières, comme une rosée dont on n'a pas vu le moment où elle se posait sur l'herbe. Simple trop-plein, qui permet à la surabondance de ne pas rompre ce qui la contient.

Les narines frémissent, mais dans une inconscience qui n'ignore pas son origine, et en qui l'être trouve les raisons, non pas de se perdre, mais d'exister plus fortement. Le fond de l'âme écoute les feuillages qui, au sommet d'un arbre, achèvent d'être remués par une brise en train de mourir.

Les lèvres appellent et attendent; mais elles sont trop réfléchies, trop déterminées au silence pour laisser passer le moindre murmure.

Les sourcils se rejoignent en un bel arc sombre; arc qui n'impose aucun triomphe, mais qui affirme la fidélité.

Ce visage est essentiellement un; il n'y a pas de différence entre sa tristesse et sa joie; tant il vit l'une l'autre avec une intensité voilée. Il est conduit par un total abandon à ce qu'il ressent. Ni la joie ne l'emporte, ni la tristesse ne

l'assombrit; il s'éloigne seulement de la source de ses émotions. Non pas l'émoi d'une héroïne de théâtre romantique, mais une mélancolie active, qui se prépare à l'ardeur du travail de chaque jour. Les traits gardent toute leur netteté, adoucis par la tendresse.

« Tremblement et tranquillité », cette alternance évoque le « Fiat » de celles, non qui se soumettent, mais qui acceptent et qui donnent.

21 juillet 1973
veille de Sainte Madeleine

EN ROUTE VERS NEW YORK

À bord du Queen Elizabeth, en route vers New York.

Igor Stravinski était à bord; je me suis trouvé passant le contrôle douanier en même temps que lui, à l'arrivée à New York.

Madge s'est placée dans le vent au pied de la coupée, vent léger proche de cette brise qu'Élie perçoit à l'entrée de la caverne et vers laquelle il court pour la saisir.

Ici le vent s'est mis à l'unisson de la mer qui respire: une femme, pour un instant, vit à son rythme: mer et femme peuvent être alors à égalité. Une âme tient en balance tout l'univers. Pas trace dans le visage d'un alanguissement qui retirerait l'être du monde, mais une plénitude qui le fait communier avec ce qui l'entoure.

Nul soupçon de désir, peut-être même plus de désir. Elle ne regarde pas l'avenir, uniquement le présent: cette grâce du moment présent à laquelle elle aspirait tant. Elle ne ressent plus aucune crainte: elle est prête pour tout ce qui peut arriver.

Ainsi chez le jeune homme de Giorgione à Budapest (Antonio Broccardo), le souffle affleure aux lèvres, le silence s'approfondit et le geste de la main étendue sur la poitrine prélude à l'offrande.

Début janvier 1954

LE PAYS DE MADGE

Je viens d'aller visiter le pays de Madge. Elle est née à Sainte Rose du Lac. Ce sont de belles terres noires, entrecoupées de forêts très serrées de petits arbres. La dureté et la longueur de l'hiver ne leur permet pas de prendre de grandes dimensions.

Une lumière merveilleuse, comme une eau claire, fait rougeoyer l'extrémité des branches dénudées.

Je suis allé jusqu'à l'emplacement de la maison où Madge est née. Celle-ci a été incendiée, et à la place, une petite maison a été construite. Lieu solitaire, distant du village et de toute autre habitation. Il n'y a tout autour que des bois et des prairies; et une immense surface du ciel. C'est le lieu de naissance pour une fée.

Le soir du départ, une cousine, Sylvia, fort belle femme, nous a ramenés à Dauphin. Dans le ciel froid, une immense aurore boréale se déploie; c'est une lueur qui forme les spirales d'une gigantesque chevelure. Elle part d'un bout de l'horizon, se déploie en vastes volutes au zénith, et va se perdre en s'amincissant aux bords de l'horizon opposé. Puis elle se met à s'agiter comme une écharpe avec des franges violettes et roses. Nous percevons le tintement des cristaux.

POUR MADGE

Une fin d'après-midi de février 1969 à Londres

Madge est assise dans notre chambre sur un lit replié. Elle a tout préparé pour le déménagement qui doit nous suivre de Londres à Paris.

*

Les murs rentrent en eux-mêmes ;
Ils se sont abolis, ils ne se parlent plus.
Ceux qui ont passé dans cette chambre ont vécu le même instant
Ils se sont nourris de la part d'âme que chacun a déposée
Les traces de cadres décrochés marquent les points d'absence
Une légère épaisseur de fumée s'éloigne sur la tapisserie.
Il nous est difficile de nous retrouver
Suivre une crête n'est pas de tout repos
Marquons un temps d'arrêt avant que des choses n'arrivent.
Je regarde le ciel de Londres, en cet après-midi de février
Je le regarde et je ne sais s'il est là.
Il ne forme pas une voûte, comme le fait le bleu d'ailleurs,
pour nous protéger ;
Surface plane, dressée verticalement, ainsi qu'un décor de fond.
Tendresse de la lumière qui rend possible tout accueil
La ligne des toits dessine des quais immenses
Dont les longs bras de pierre n'incitent pas au départ
On veut rester près de ce ciel qui ne bouge pas.

Rien n'accoste le long de ces môles
Seul, de temps en temps, aborde un de ces vaisseaux de gloire
Tout saupoudré d'or
C'est le moment présent qui se révèle,
Moment d'immobilité
Plus rien en arrière
On ne craint plus ce qui nous a menacés ;
On ne craint pas encore ce qui est en avant,
On est là, seul avec soi-même, dans la confiance
Le vaisseau maintient sa distance avec le quai,
Source fréquente de tous les périls
Pas de nuage : l'être respire tout entier,
Devant ces pâturages du ciel
Que craindrais-je ?

JE PENSE AU CHANT

Je pense au chant du moteur qui était produit dans ma vieille Peugeot 403. Chant, c'est bien le mot qui convient (lorsque le moteur était en quatrième vitesse), chant très doux, continu, et confiant. Lorsqu'avec Madge, nous rentrions ensemble à La Plaigne, le soir, en été, ce chant nous paraissait l'annonce du havre, du bon accueil, de la paix, du bonheur. Ce chant signifiait l'«au-delà» que je pressentais, lorsqu'encore jeune je marchais sur une route en légère montée: qu'y avait-il «au-delà» de cette ligne qui, au faite, terminait le chemin?

Aujourd'hui que Madge m'a quitté, je ne perçois plus aucun «au-delà», ni d'un son, ni d'une rencontre, ni d'aucun événement susceptible d'engendrer une joie. Car il ne peut y avoir de joie sans la proximité de cet «au-delà».

LE BAVARD ET LA MORT

Bien plus tard, dans un pays qui fut charmant, dans une société brillante, où le nom des choses comptait alors plus que les choses elles-mêmes, un esprit brillant entre les brillants captait avec avidité ses propres paroles. Ses yeux se tendaient avec force, mais ils ne semblaient atteindre que le vide toujours renouvelé. Tout à coup, ses yeux se plissèrent, et sa bouche lança comme une balle : « Voilà pourquoi la mort n'existe pas ». Je n'avais jamais rien entendu d'aussi bête. J'avais mal suivi les développements du protagoniste ; mais la démonstration devait encore être moins nette que celle du *Médecin malgré lui* : « Voilà pourquoi votre fille est muette ».

« La mort n'existe pas » : qu'aura pensé le diseur, s'il a pu penser quelque chose au moment de la sienne ?

Mes rencontres avec la mort furent vite très nombreuses. Mais en fait nous ne rencontrons pas la mort, c'est elle qui ne cesse de nous regarder, c'est nous qui la rencontrons quand nous nous apercevons qu'elle est présente : bienfaisante ou redoutable ?

Dès l'enfance, nous ne cessons de la sentir : oncles, tantes, cousins, amis, camarades de collège. Chaque fois, nous entrevoyons un monde inconnu, dont le mystère nous accable ; le défunt n'emporte rien de nous. Mais trois morts m'ont enlevé une partie de plus en plus importante de moi-même : celle de ma mère, de Marcelle, de Madge. Pour que l'événement soit total, il faut être là ; il faut mourir avec la morte.

Le bavard et la mort

Bien plus tard, dans un pays qui fut
 charmant, dans une société brillante, où
 le non des choses s'exprimait plus que les
 choses elles-mêmes, un esprit bavant entre la
 brillante capitait aux crédits ses propres
 paroles. — Ses yeux se tendaient avec force, mais
 (ils ne réussissaient à atteindre que le vide toujours
 renoué). Tout à coup ses yeux se plébiscèrent
 et sa bouche lança comme une balle
 « Voilà pourquoi la mort n'existe pas » — Et

si j'avais jamais rien entendu d'aussi bête.
 J'avais mal suivi les développements du
 protagoniste; mais la démonstration devrait
 en être moins bête que celle de
Haldem malgré lui; « Voilà pourquoi votre
 fille est morte ». — « La mort n'existe pas? »
 qu'avez-vous pensé la dernière (s'il a pu penser
 quelque chose au moment de la fin?)

Mes rencontres avec la mort furent
 vite très nombreuses, et dans un fait nous ne
 rencontrons pas la mort, c'est elle qui ne
 cesse de nous regarder, c'est nous qui la rencon-
 trons, quand nous nous apercevons qu'elle est

présente : l'infamante ou redoutable?

Des l'enfance, nous ne cessons de la
sentir : oncles, tante, cousins, amis, camarade
de collège. Chaque fois, nous entrevoyons un
Monde inconnu, dont le mystère nous ac-
cable ; comme le défunt n'emporte rien de nous. —
Mais trois morts ont eu une part de plus
en plus importante de moi-même : celle de ma
mère, de Marcelle, de Nealge. — Pour que l'Événement
soit total, il faut être là ; il faut mourir avec
la mort. —

2. PORTRAITS ILLUMINÉS

TOMBEAU POUR CISSIE
(Cecily Vaison de Fontaube)

Le voile d'opale qui t'enveloppe
T'illumine comme une source blanche
Fontaube
Lys droit, transparent
Ton corps léger refusa le désir
Noli me tangere
Tes lèvres ne sont plus entrouvertes
Elles retiennent leur souffle
Fleur devenue
Tu épanouis ses corolles
Tu es toi-même un souffle
absolument imperceptible
Silencieux
L'immensité de tes paupières closes
légèrement gonflées de chagrins refoulés
à l'abri de tes cils
qui les recouvrent de tendres vibrations
La mort te rassemble
Tu es enclose dans ta suprême détermination
Tu n'as rien dit, tu as tout dit
Comme la servante égyptienne qui offre le lotus
Au bout de ses bras amincis
Tes mains fragiles présentent un parfum

Sensible à ceux-là seuls qui t'ont regardée
Cécile, quelle musique écoutes-tu ?
Le chant sec des cigales ne t'a pas immobilisée
Tu es gisante, mais plus debout que tu ne l'as jamais été
Au moment où tu deviens toi-même
Tu n'es plus là

Régnié
13 - 15 Août 1985

HENDRICKJE

Un astre qui sort d'un épais nuage, nuage bienfaisant qui nourrit un sol déjà fécondé. Ainsi Hendrickje Stoffels, qui a remplacé Saskia mais n'a pas hérité de la beauté de son nom, émerge de l'obscurité d'un mur pour venir dans le jour. Ses bras ont écarté les tentures, les rideaux, les couvertures : qui regarde-t-elle qui s'avance vers elle ?

Le visage est lourd, les épaules fortes ; mais il respire la bonté : appel maternel plus qu'invitation à la volupté. L'immense profondeur de l'oreiller accroît la douceur de l'accueil.

Ce visage est circulaire comme celui d'une pleine lune, à la façon d'un tableau de Braque, représentant une même face, mais dédoublée. D'un côté le profil aigu d'une femme s'insère dans la figure arrondie de l'autre : les lèvres, le nez, le menton, l'emboîtement est parfait entre les parties de ces organes. Grâce au noir absolu qui le compose, le profil porte en lui les profondeurs, la dureté implacable d'un néant.

La transparence de la figure est écrasée par la plaque d'obscurité ; son éclipse n'est encore que partielle ; mais on la pressent totale. Méthode saisissante pour symboliser l'écroulement de la chair sous la violence des sens, qui recherchent leur seul assouvissement. Chez Rembrandt, rien de tel : Hendrickje s'éloigne de l'ombre, et elle devient protectrice. Tout le corps est composé d'imperceptibles gradations, qui se divisent en de multiples taches ocellées. Nous sommes loin du schématisme savant, mais quelquefois un peu trop coupant de Braque.

Hendrickje représente la fusion parfaite du désir et de la tendresse sans laquelle il n'y a pas d'amour. Ses bras s'ouvrent pour celui qu'elle voit venir, mais ils s'ouvrent aussi pour nous. La face claire se recouvre de nuages qui, comme la figure sous-marine de Braque, assimilent tout le mouvement de cette scène à celui d'une vague profonde qui nous berce.

L'OISEAU DE FEU

Les feuilles du bosquet, gonflées de lumière
projettent leur tremblement
dans un va et vient de clarté.
Ainsi dans une tapisserie le vent fait onduler les branches
Les espaces de l'infini ne me permettent plus de m'arrêter
À chaque instant toutes les plumes de mon corps se dilatent
Je suis heureuse, mais je ne sais plus qui je suis.
Posée sur le sol, je vais danser
Seul moyen pour moi de me sentir au plus profond
Je tourne sur moi-même, lentement,
Je regarde la floraison des arbres, comme si elle me servait
de miroir
Doucement je me retourne en arrière
Une mélodie intérieure accompagne
tous mes mouvements
Je ne suis pas contente d'être moi,
Je suis contente d'être.
Je suis là pour réchauffer, non pas pour brûler
Mon plumage rouge ne se confond pas avec une flaque de
sang,
il signifie le retour à la vie, il embrase l'horizon
Mes battements d'aile accroissent la lumière
Je ne suis pas destinée à séduire, mais à guérir.
Je frissonne, je ne tremble pas.
Mon aigrette d'or traverse les plus intenses rayons du soleil.
Mon vol se reflète dans le ciel,
qui s'agite comme le clapotis de l'eau à la surface d'un bassin
Chaque départ est un moment de gloire

L'ANGE DU ROCHER
(LOUVRE)

L'ange du rocher n'apporte aucun message ; à l'opposé, l'ange de l'Annonciation transmet la nouvelle d'un événement qui surprendra, tout en demeurant impassible.

Lui, l'ange du rocher sourit ; avant tout il sourit. Sourire précis, et cependant sans limite : il est animé par l'amour. Ses lèvres laissent entendre qu'elles savent ; averties, elles ne veulent pas qu'on l'ignore. Toutefois, à notre surprise, cet avertissement s'accompagne d'une profonde douceur.

Que disent ces lèvres ? Elles disent : « Je suis belle » (car cet ange est bien une femme). « Je suis belle, mais qu'importe ? Ma beauté n'est qu'un signe ; elle montre le chemin ». Regardons où sa main se dirige, ce que son index tendu nous révèle : ce milieu divin que fait surgir le geste de prière de Jean-Baptiste, les doigts de l'Enfant Jésus qui se resserrent pour bénir, la main de la Vierge qui s'étend pour protéger.

Son frère de Londres (National Gallery) ne tient pas compte des regards qui se tournent vers lui ; aussi son sourire qu'il réserve pour lui-même, comme le font les jeunes filles sculptées d'Égine, est-il moins convaincant. Sa beauté se contente de marquer un degré dans l'ascension de la grâce.

L'ange du rocher ne se confond pas avec les éléments de la création, dont le sourire, comme celui des flots de la mer, n'a pas de visage; son sourire a un visage, il est même tout son visage. Son corps pense: il sait que sa beauté ne lui appartient pas. Alors que les vendeurs contemporains d'images recherchent avant tout chez les humains des regards de fauves, le regard de l'ange au doigt tendu présente le même accueil que les iris tapissant le fond de la grotte.

Son visage effilé rayonne de tendresse, — effilé comme l'épée toute parfumée d'avoir coupé des fleurs que tient l'héroïne. Pour lui, comme pour le démiurge qui l'a engendré, «plus on se connaît, plus on aime». Aussi, son sourire s'affirme-t-il comme une protection: «Je suis là». Il va plus loin que celui de l'ange de Reims, qui semble inviter les oiseaux à se rapprocher pour prendre le grain.

«Ignis ardens», feu ardent qui remplit, mais ne brûle pas; il donne à la chevelure de l'ange une ondulation de fête: de légers copeaux d'or s'enroulent et s'écartent sur le front pour en dégager une source d'espérance. Au milieu du clair-obscur qui les enveloppe, ils brillent par intervalles, faisant sourdre une mélodie à la fois vibrante et apaisée: tel le tintement d'un cristal indéfiniment prolongé

LE SOURIRE DE LA MATIÈRE

Madame Devauçay, telle la Vénus marine, émerge de la coquille entr'ouverte que forment la ligne concentrique de son siège et celle d'un vaste châle d'or pâle; coquille où elle est revenue s'abriter. Tout est confortable, capitonné. Aussi son visage ne révèle aucun souci, aucun désir, aucune jalousie.

Affirmation totale de l'avant-marxisme. Le trait bourgeois, si copieusement injurié (et si souvent à bon droit), montre la beauté de la femme dans un état total de gratuité. Beauté pure qui se passe des adjouvants qui l'entourent: éventail, bague, collier: on les croirait sortis d'une vitrine, destinés à mettre en évidence le rang social du modèle. En fait, ces «vies silencieuses» accompagneront le modèle dans sa tombe, donnant à celui-ci une apparence de pérennité: la peinture qui les reproduit atteindra la solidité des éléments qui les composent. Ils reprennent en écho les couleurs dominantes de l'œuvre: noir, jaune et rouge. L'éventail joue spécialement le rôle de leur table des matières.

Baudelaire rappelle qu'aux yeux de beaucoup, la femme est une «idole, stupide peut-être», qui serait invitée à se taire. Quelques femmes d'Ingres ont cédé à cette invitation, et leurs yeux se sont d'autant plus alanguis. Madame Devauçay, elle, a assimilé la nourriture du silence: elle ne s'est pas abandonnée.

Les deux mains se sont rejointes, la droite recouvrant la gauche, à la manière de Mona Lisa, geste qui prélude à la pensée; elles ne sont donc plus de simples plantes grasses, destinées par leur inflexion à donner des

ondulations apaisantes, en opposition à la torsion torrentielle du châle.

Le visage, ainsi que celui d'Albertine à son amant, apparaît comme une sphère céleste, immobilisée un moment dans son parcours ; il est au centre d'un réseau astronomique que délimitent la courbe d'un fauteuil, ainsi que le tissu d'indienne enveloppant l'épaule et le bras gauche. Cet arrêt cosmique permet de mieux appréhender la matière dont est formée toute la composition : elle a la profondeur, le lisse, le miroitement de la laque chinoise.

Le noir intense du velours de la robe invite plus à la douceur qu'elle ne marque une trop rigoureuse distance. Ainsi la haute densité de cette matière permet à une bouche hésitante d'esquisser un sourire.

UN EN-CAS POUR UN ANGE

Dessert pour l'esprit. La transparence du cristal et la transparence du vin se confondent : liquide qu'un pressoir aurait extrait de feuilles de rose accumulées.

Le verre de vin, la fiasque qui l'a contenu, les gaufrettes disposées sur une assiette mordorée, rien n'existe en dehors d'eux dans tout l'univers : entre eux-mêmes ne se révèle aucune communication. Cependant le vin, sorti de la bouteille, sera absorbé après le craquement du biscuit sous la dent.

Aucune grosse pièce comme un rosbif ou un chou pour un robuste dîneur.

Aucune fleur sollicitant l'odorat de la plus diaphane des femmes.

L'assiette repose sur la table couverte d'un tapis au bleu changeant, qui nous plonge dans l'immensité de l'Empyrée ; et lui-même émerge de la vastitude du néant noir. Elle nous fascine comme un cercle astronomique. Sa solidité concentrée apporte sa protection à la suprême légèreté des petits cylindres en pâte séchée.

La fiasque, enfermée dans un corset d'osier, voudrait empêcher le contenant du précieux liquide d'éclater.

Aucun objet n'est une abstraction : notre toucher réagit aux moulures florales sur le cristal, aux reliefs dessinés sur les volutes des gaufrettes.

Notre oreille est charmée par les points lumineux qui accompagnent les bords du verre, comme autant de repères d'une portée musicale : on nous a appris que « l'œil écoute ».

Tout cet ensemble prend ses distances; il n'existe pas pour tout le monde. «Ce n'est pas pour ton fichu nez», dirait l'amateur de bon tabac.

C'est un en-cas pour un ange.

2 novembre 1989

Lyon

POLYPTIQUE DE BEAUNE
(Roger Van der Weyden)

Elle n'est pas née de la mer comme Vénus, dont le front dès l'origine se limite aux pensées qui s'arrêtent sur elle seule. L'élue, elle, renaît de la terre, que son sursaut a transpercé d'une violente déchirure. Son visage hésite à exprimer ce qu'elle sent; comme si un bonheur éternel ne devait pas se manifester trop vite afin d'être plus sûr de sa durée. Elle ne réalise pas encore très bien ce qui lui arrive; mais son espérance est déjà dépassée.

Tout le haut de son corps est tourné vers le manteau de la Vierge, tandis qu'en une gracieuse torsion au niveau des hanches la femme se tend vers l'homme qui va l'em-mener au séjour bienheureux.

Un critique freudien dira qu'elle est naturellement entraînée vers le mâle, alors qu'au même moment son regard se retourne en arrière du côté du ciel, comme mû par un dernier refoulement. À propos des tombes entr'ouvertes au milieu du sol craquelé, il parlera volontiers d'hymens transpercés.

Un marxiste sera tenté de voir ici le symbole de la lutte des classes, le bonheur final étant réservé à ceux-là seuls qui ont eu dans leur vie sociale une marge de sécurité suffisante pour s'y préparer.

Cette petite statue, d'un grain si serré, affirme dans toutes ses formes nervosité et élégance. Les bras recourbés et les mains jointes qui marquent la route du ciel proposent des correspondances avec les mouvements des jambes, créant ainsi une suite de lignes parallèles ou entrecroisées.

Dès qu'elle s'éveille au contact de l'air retrouvé, la ressuscitée fait répandre autour d'elle une large respiration; de quelque côté qu'elle regarde, elle ne rencontrera que des espaces de joie. Les genoux pèsent à peine sur la prairie, l'instant d'un remerciement. Le corps tout entier sait où il va; il s'est confondu avec l'âme.

Mars 1974

LA DERELITTA

La Derelitta, qui fut quelquefois attribuée à Botticelli, et qui en fait est l'œuvre de Fra Filippo Lippi, est un panneau qui faisait partie avec cinq autres d'un coffret de mariage.

Les historiens ont identifié le sujet, comme correspondant à l'attente de Mardochée, oncle d'Esther, devant la porte du palais du roi Assuérus qu'il n'a pu franchir; de désespoir, il a jeté par terre ses vêtements. Mais le génie du peintre est allé bien au-delà de son sujet qui peut subir une métamorphose: d'abord, au premier regard, nous retrouvons dans le personnage assis les lignes d'une jeune femme plutôt que d'un homme; d'autre part, nous avons le sentiment que, plus qu'empêché, il est anéanti intérieurement. Alors, oublions l'histoire; et nous pensons à l'accablement d'une détresse qui avait mis un immense espoir dans cette entrée.

Je voudrais traduire cette détresse absolue.

* * *

«Moi, la Derelitta, je ne suis pas devenue la terre». La pierre est là, mais pas à l'état de nature. Elle a été découpée en cubes; ceux-ci ont été ajustés pour marquer définitivement le terme du monde. Une courte entrée a bien été ouverte au milieu de ce mur si rigoureusement appareillé; mais elle aboutit vite à une porte de métal (le métal encore plus dur que la pierre), couronnée de piques à son sommet.

Tout est imperméable, infranchissable : aucun interstice qui puisse permettre à l'air le plus subtil de passer. Le bloc impénétrable a été construit par des hommes pour isoler la Derelitta, pour la laisser encore plus seule. Les plis de sa tunique assurent à leurs sinuosités la solidité et la pérennité des cannelures d'une colonne de marbre. La jeune femme cache son visage dans ses mains ; seule la chevelure, située au milieu du panneau, laisse s'épandre sa souplesse. Imprégnée de douceur, elle prolonge son ondulation dans le corps de celle qui n'attend plus ; elle affirme la tendresse dans ce lieu dur et vide. Mais celle-ci reste impuissante : la surface sèche ne s'assouplit pas le plus bref instant. Le désert refuse toute concession.

Comme le Christ, dans les Improprès, demande à son peuple pourquoi il l'a tué, la Derelitta pourrait dire : « Que t'ai-je fait ? » Pourquoi m'avoir empêchée de franchir la porte ? Personne ne pourra plus savoir que j'existe.

Les vêtements jetés sur le sol ne sont-ils pas des vêtements de noces ? En tombant, ils ont pris des formes géométriques, comme s'ils s'étaient de suite adaptés à la rigueur du lieu.

La Derelitta est arrivée trop tard. Elle est restée à l'extérieur, là où il n'y a personne.

Tout ce qui est vivant, et d'abord l'époux, est de l'autre côté de la porte.

« Je ne suis plus la même, dit-elle,
« Suis-je encore quelque chose ?
« On a refusé le repas que j'aurais préparé.

3. ADÈLE MOUTON

AVANT TERME MEMENTO

Sur le portrait d'Adèle Mouton (1832 - 1858)
épouse du peintre Paul Borel

Suis-je déjà ce que je serai ?
je suis promise à la mort : cette promesse n'est-elle pas déjà
tenue ?

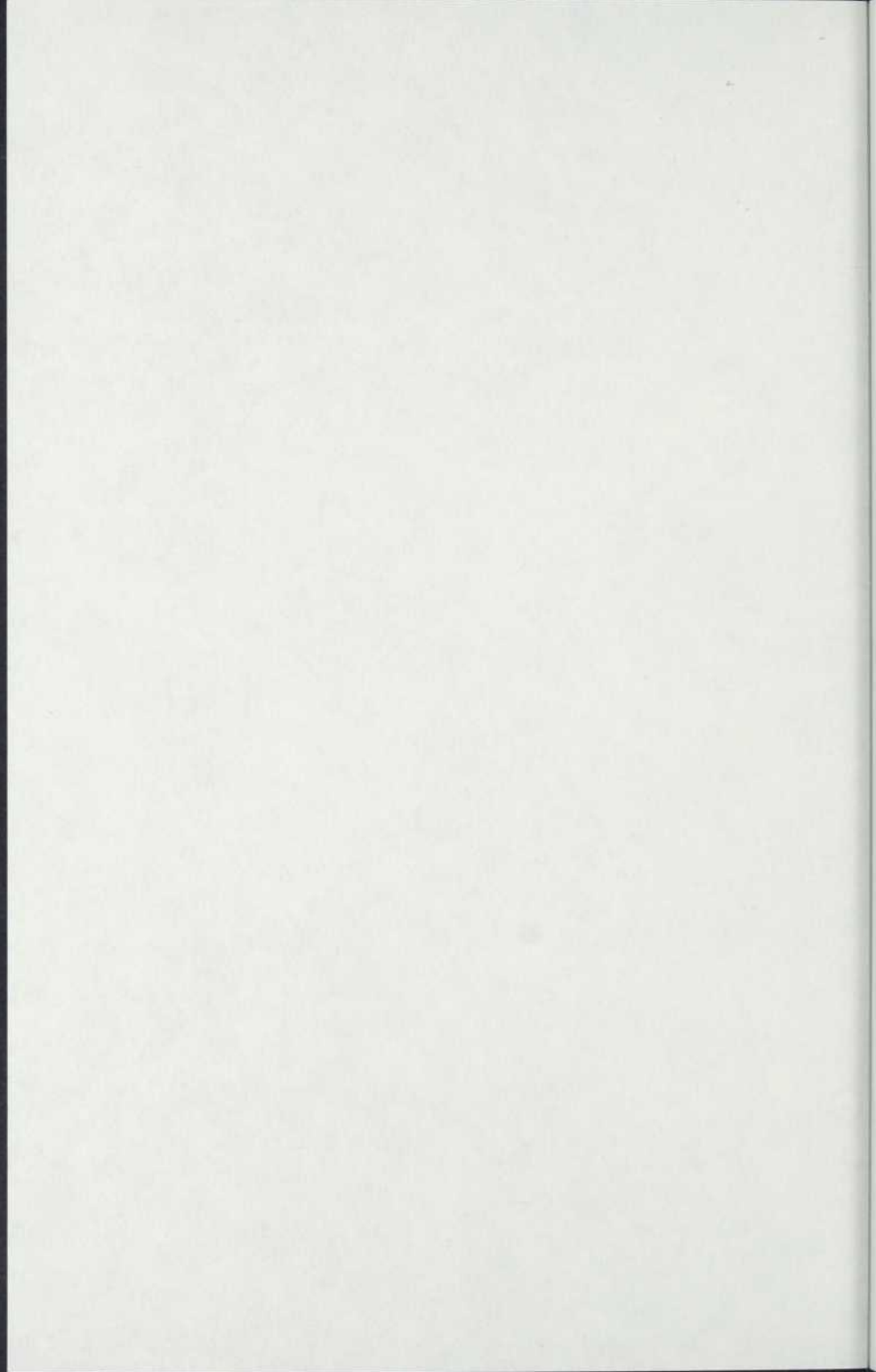
l'or de mes bijoux traduisait la demeure où j'habitais
maintenant il ne pèse plus, ni à mon cou, ni à mon bras
cet or ne me retient plus
son reflet me conduit vers une lueur lentement surgie
sa pureté stimule et fortifie ma réserve

je suis encore assise
je ne peux déjà avancer
je ne vois plus le monde que j'ai quitté pour qui reluisait
le faste
je n'ai pas encore atteint le monde où tout ce qui est éclat
s'efface immédiatement
je bénéficie d'une pause
entre ce lieu où depuis toujours
je respirais difficilement
et cette vastitude remplie de flots d'air qui m'entoureront
ils plongeront dans ma poitrine

je n'ai pas peur
jusqu'ici j'ai toujours dû marcher avec lenteur
ma robe m'enveloppe comme une vague de ciel bleu
sa mouvance donne de l'ampleur à mon être
elle m'élève au rang d'une élue
tel un vêtement sacerdotal qui me place à distance et m'isole

avec la souplesse des pétales de lys
mes mains se recouvrent l'une l'autre
elles ne sont plus assez fortes pour frémir de ferveur
il faut que mes bras s'appuient sur le fauteuil
mes mains n'ont pas encore retrouvé la prière
elles hésitent, elles essaient de mesurer l'ampleur de l'espace
où je suis entraînée
j'attendrai celui que j'aime; l'arc en ciel de ses couleurs
m'a recréée





VISITE À LYON

30 juin

Visite à Lyon pour voir le portrait d'Adèle Mouton, épouse de Paul Borel, dans l'exposition des portraitistes lyonnais du XIX^e siècle. Nous nous y sommes retrouvés, plusieurs membres de la famille; et c'est elle qui avait l'air de nous recevoir.

Elle est assise sur son fauteuil Voltaire, les coudes appuyés sur les bras du fauteuil, les mains jointes, comme pour aider à tenir la pose. Mais en fait, ces mains jointes sont celles des martyrs en prière que Borel nous montre dans ses fresques d'Ars. Le visage est dirigé vers quelqu'un qui doit entrer en ce moment dans la pièce. Mais le regard est sans insistance. Le visage d'une grande noblesse atteint une haute pureté... Une splendide robe bleue s'évase vers le bas, et donne à tout ce portrait une haute tenue monumentale. Elle porte sur cette robe, à la pointe du décolleté un bijou en forme de trèfles à quatre feuilles, et un bracelet d'or qui épouse avec souplesse le poignet.

Mais, naturellement, il n'y a rien d'étalé dans le portrait d'Adèle, comme on peut le sentir dans certains portraits d'Ingres (composés à la même époque), où les doigts étalés des femmes (voir Madame Moitessier, Madame de Senonnes) qui, cerclés de bagues, évoquent la forme de plantes grasses. On comprend mieux cette discrétion de Borel si l'on sait que ce tableau est une sorte d'hommage à la belle-famille où il vient d'entrer. Il s'agit d'une bourgeoisie aisée, mais d'une bourgeoisie bien élevée. Un

critique marxiste, voulant étudier la toile, dirait qu'il s'agit là d'une bourgeoise bien «établie», et que nous nous trouvons devant une peinture bourgeoise, soucieuse de l'exactitude des détails, surtout lorsqu'il s'agit de montrer la situation sociale des sujets.

Mais il est une chose que le critique marxiste ne saisira pas, c'est le caractère tragique de cette toile: elle respire la mort: en fait Adèle M. devait mourir peu de temps après qu'elle eut servi de modèle à son mari. On pourra objecter que rien ne laisse transparaître la maladie; le visage n'est pas émacié, et la stature du corps est bien équilibrée. Mais le tragique est révélé par l'attitude elle-même: les coudes sont appuyés sur les bras du fauteuil et les mains jointes sont tournées vers le haut, comme pour une prière. Ces mains jointes ont la noblesse et la pureté de celles des vierges martyres; ces mains interrogent, elles s'interrogent et nous interrogent.

Elle pose une question à celui qui entre: «Suis-je prête? Suis-je digne?». «Digne de quoi?» Mais d'entrer dans la mort. Et quelle meilleure façon d'atteindre ce terme? Sinon de s'y préparer comme pour une cérémonie: robe somptueuse pour l'éternité, bijoux d'or, tout ce qui est requis pour entrer dans l'hypogée. Telle une princesse égyptienne, elle est prête pour un voyage sans retour. De toute évidence, c'est une femme qui n'appartient plus à notre monde. Le visage, au premier abord, est sévère; mais si on le regarde longtemps, plus que de réserve, de distance, il témoigne d'une acceptation intérieure, acceptation doucement, presque timidement exprimée.

J'ai toujours pensé que, lorsque Borel peignit sa femme, il avait oublié toutes ses préoccupations habituelles

en peinture; il se laissa aller à son amour. J'ai fait une expérience du même ordre, lorsque je me trouvais à Londres. Un ami canadien, Mac Inness (?), était représentant culturel au Haut Commissariat canadien en Grande-Bretagne. Il était le petit-fils de Burne-Jones, le grand préraphaélite qui voyait les femmes sous l'aspect de fleurs, belles, tendres, quelquefois vénéreuses. Il m'invita chez lui, et me mena dans un salon où se trouvait un magnifique portrait d'une toute jeune fille; je n'ai pas vu de portrait de jeune fille aussi beau. En fait, ce portrait était celui de la propre fille du peintre. Représenter celle-ci était un enveloppement dans l'amour.

Autre changement chez Borel: sa foi ardente a quelquefois des accents jansénistes. Ainsi, il ne s'intéresse pas aux natures mortes. «Pourquoi peindre des objets dont on n'admire pas les originaux», se demande Pascal qui dédaignait la reproduction d'ustensiles ordinaires. Borel, qui doit peindre l'étable où le jeune Vianey vient prier, ne s'intéresse aux mangeoires, à la paille, que parce que, selon la remarque de Focillon, ces objets sont là.

Mais, lorsqu'il s'agit de sa femme, Borel s'accorde toutes les permissions, ainsi agit-il avec la coupe de porcelaine faite d'un métal doré, placée sur une table (celle-ci recouverte d'un tapis étudié d'assez près), un livre aux tranches rouges avec couverture en cuir, un éventail à peine entrouvert.

Le Père Couturier, peintre de l'élan religieux (voir sa descente de la Pentecôte à Québec), avait vu les Borel d'Oullins, et aussi les fresques d'Ars. Il me disait: «J'admire Borel; il a du génie. Mais il est académique». J'aurais

pu lui répondre qu'il vaut mieux un académique qui a du génie qu'un non-académique qui n'en a pas.

Le Père Couturier a été un merveilleux animateur du mouvement des peintres contemporains (Braque, Matisse, Rouault) vers l'art religieux. Entraîné par sa passion, le Père Couturier se trouvait un peu gêné devant Borel qui avait suivi la tradition.

Madame Hardoin-Fugier, qui a organisé l'exposition, s'est demandé si le portrait d'Adèle M. n'était pas un portrait posthume (il n'est en effet ni daté, ni signé). Le portrait jouait plus que le rôle d'un memento, mais devenait l'équivalent d'une « montée en gloire ».

Visite à la suite de Huysmans: j'ai voulu revisiter la chapelle d'Oullins (St Thomas d'Aquin) où Paul Borel a peint dix grands panneaux, appliqués au mur comme des fresques. J'ai beaucoup regardé celui consacré à l'instant où le Christ, après avoir partagé le pain avec les deux disciples d'Emmaüs, échappe brusquement à leurs regards. Ils s'écroulent comme des masses devant le lieu où il se trouvait il y a quelques secondes, et où il n'y a plus rien: pas même un fragment de nuage attardé, ou même la marque d'un souffle. C'est la marque du *Christ-Instant*, de celui qui, selon Newmann, n'a pas *fondé* l'Église, mais l'a suscitée. Sa présence visible n'a été là que pendant un temps très bref; mais cette présence a été la source essentielle.

Toute cette série d'Emmaüs est d'ailleurs d'une grande force: d'abord le Christ qui s'avance avec les deux pèlerins à travers un paysage indéfini, qui paraît celui d'un autre monde. Leur vaste chapeau, ou leur voile, paraissent comme deux ailes qui sont prêtes à les emporter. Le panneau

consacré à la Cène est particulièrement saisissant; mais il pose une question au sujet du personnage (ils sont quatre) qui nous montre son visage de face. Sa participation au mystère de l'Eucharistie est tellement intense, elle révèle ce que J.K. Huysmans (qui admirait profondément cette œuvre peinte d'Oullins: *Cathédrale*, pp.307-309) appelait «cette sève impétueuse d'âme», que les traits du visage de l'apôtre sont tendus au maximum par la violence de l'émotion: les yeux paraissent exorbités, le visage tourmenté par une totale exaltation. Alors, que dire? Bernard Berenson disait de Velasquez: «Il peignait sans jamais trahir une émotion». Et Charles Du Bos, qui rappelle ce texte, peut ajouter qu'il en est de même chez Van Eyck, et ceci parce que «rendue, restituée de la sorte, la plénitude de l'être est un rite qui, portant en soi toute son émotion, ne laisse plus place pour aucune autre... Devant Van Eyck, nous éprouvons l'émotion de l'être à l'état pur».

Avec Paul Borel, nous sommes à l'opposé du fait de sentir l'émotion de l'être à l'état pur.

Et cependant, il ne tombe pas dans une rhétorique redondante: ce visage tourmenté de joie échappe aux artifices boursoufflés d'un art forain.

C'est que la foi de Paul Borel est immense. C'est ce que constate J.K. Huysmans: «Quel artiste éperdu de Dieu devait être l'homme qui avait peint une telle œuvre».

Le tableau où le Christ partage le pain avec quatre disciples, et celui où il disparaît, sont situés comme sur une large scène ouvrant sur l'infini, infini qui se confond avec un gouffre immense, sombre, mais qu'éclaire une petite veilleuse suspendue à une attache invisible. Les vastes

rideaux se sont écartés, laissant entrer l'obscurité à pleins bords.

Dans la scène de la soustraction du Christ aux regards des disciples, les rideaux n'ont pas changé de place, leurs plis se sont seulement amplifiés et ils sont animés d'un frémissement plus intense. Et ce frémissement a gagné les disciples: aucun n'a changé de place: de ceux qui étaient à genoux, l'un retombe au plus profond de lui-même; l'un de ceux qui étaient assis se retrouve prostré, les bras étendus sur la table; celui qui était tourné avec une fervente intensité s'est maintenant dressé, les plis de sa tunique emportés par une formidable bourrasque. C'est comme un tremblement de terre: rien ne peut résister aux vents violents qui accompagnent le départ du Christ, qui doit revenir: «Encore un peu de temps, et vous ne me verrez plus; encore un peu de temps, et vous me verrez».

Mais, en attendant qu'il revienne, la petite veilleuse est là, immuable; sa mince flamme n'a même pas vacillé un instant dans le souffle. Elle marque que l'amour du Christ est entré dans les Catacombes, que tous ceux qui ont soif de cet amour doivent s'engouffrer dans la nuit pour s'y cacher, pour s'en nourrir, pour se protéger; besoin que nous éprouvons aujourd'hui de ne plus sentir l'haleine de ceux qui ne vocifèrent plus (comme s'ils n'en avaient plus besoin, parce que la disparition du christianisme était consommée), mais qui, d'une lèvre pincée, laissent tomber les mots de «ringards» en parlant de notre foi, de nos sacrements, de tout ce qui fait notre vie.

PAUL BOREL
VU PAR
J.K. HUYSMANS

Presque au même temps que ces religieux, un artiste inconnu vivant en province et n'exposant jamais à Paris, Paul Borel, peignait des tableaux pour les églises et pour les cloîtres, travaillait pour la gloire de Dieu, ne voulant accepter, des prêtres et des moines, aucun salaire.

Au premier abord, ses panneaux n'étaient ni juvéniles, ni prévenants; les locutions dont il usait eussent fait quelquefois sourire les gens épris de modernisme; puis il convenait, pour bien juger son œuvre, d'en écarter résolument une partie et de ne conserver que celle qui s'exonérait des formules par trop éventées d'une onction connue, et alors quel souffle de mâle zèle, d'ardente dévotion, la soulevait, celle-là!

Son œuvre principale était enfouie dans la chapelle du collège des dominicains à Oullins, dans un coin perdu de la banlieue de Lyon. Parmi les dix tableaux qui paraient la nef, figuraient: *Moïse frappant le rocher*, *les Disciples d'Emmaüs*, *la Guérison d'un possédé*, *de l'aveugle-né*, *de Tobie*; mais, malgré la placide énergie de ces fresques, l'on était quand même déçu par la lourdeur de l'ensemble, par l'aspect soporeux et désuet des tons. Il fallait arriver au chœur et franchir la barre de communion pour admirer des œuvres d'un concept très différent, surtout des portraits magnifiques de saints de l'ordre des frères prêcheurs, étonnant par la force de prières, par la puissance de sainteté qui rayonnaient d'eux.

Là aussi, se trouvaient deux grandes compositions, une Vierge remettant le rosaire à saint Dominique et une autre effigiant saint Thomas d'Aquin, à genoux devant un autel, sur lequel un crucifix darde des lueurs; et jamais, depuis le Moyen Âge, l'on n'avait ainsi compris et peint des moines; jamais l'on n'avait montré, sous l'écorce rigide des traits, une sève plus impétueuse d'âme. Borel était le peintre des saints monastiques; son art, d'habitude un peu lent, s'essorait dès qu'il les approchait et planait avec eux.

Mieux encore, peut-être, que dans le pensionnat des élèves d'Oullins, l'on pouvait, à Versailles, se rendre compte de la peinture si probe, si foncièrement religieuse de ce Borel.

À l'entrée de la chapelle des augustines de cette ville, dont il avait décoré le vaisseau et le chœur, une abbesse du XIV^e siècle, sainte Claire de Montefalcone, se découpait, debout, vêtue du noir costume des augustines, sur les murs en pierre d'une cellule, entre un livre ouvert et une lampe de cuivre, placés derrière elle, sur une table.

Dans ce visage baissé sur le crucifix qu'elle porte à ses lèvres, dans cette physionomie tout à la fois douce et avide, dans le mouvement de ces bras ramenés sur la poitrine, remontés jusqu'à la bouche, dessinant eux-mêmes, par la position des mains, une sorte de croix, il y avait l'anéantissement ravi de l'épouse, l'allégresse absorbée de l'amour pur et aussi quelque chose de l'inquiète affection d'une mère dorlotant, comme un enfant qui souffre, ce Christ qu'elle baisait et semblait bercer sur son giron.

Et cela ordonné, sans attitude théâtrale, sans gestes efforcés, très simplement. Elle n'a point, de même que sainte Madeleine de Pazzi, des élans et des cris, elle ne

s'élève pas dans le vol de l'ébriété divine, cette sainte Claire! L'emprise céleste se manifeste chez elle à l'état muet; ses transports se contiennent et son ivresse est grave; elle ne s'épand pas au-dehors, mais se creuse, et Jésus qui descend en elle la marque à son coin, la poinçonne avec l'image de ce crucifix qu'elle tient et dont on aperçut l'empreinte gravée dans son cœur, lorsqu'on l'ouvrit après sa mort.

La peinture religieuse la plus surprenante de notre temps était là; et elle avait été obtenue sans pastiche des Primitifs, sans tricheries de corps gauches cernés par des fils de fer, sans apprêt et sans dols. Mais quel catholique pratiquant, quel artiste éperdu de Dieu devait être l'homme qui avait peint une telle œuvre!

Et après lui, tout se taisait.

(J.K. Huysmans, *La cathédrale*, pp.378-380)

MAURICE ZUNDEL

LETTRE À MADGE VAISON

12 septembre 1936

Ma Petite Madge si chère,

J'ai offert vos vingt-sept ans au Seigneur: tout l'amour qu'Il a pour vous et dont vous êtes née, tout l'amour que vous avez pour Lui et dont Il doit naître.

Je Le remercie de ce qu'Il a fait en vous, de ce qu'Il vous a donné par vous, de ce que vous êtes pour Charlie (Charles Du Bos) et tous ceux qui l'aiment.

J'espère que vos vacances vous ont détendue et que vous avez retrouvé l'Île en paix et notre Cher Ami mieux, toujours mieux. Embrassez-le pour moi.

Cette semaine vous avez sans doute participé de tout votre cœur à ces deux lumineuses fêtes de la Vierge: Nativité et Saint Nom de Marie.

St Bernard attribue au nom de Marie le sens d'Étoile de la Mer. Il se trompe, je crois, sur le nom, mais non sur la signification véritable. Et il ne cesse de parfumer ses lèvres du nom de Marie.

C'est vrai qu'un tel nom, comme celui de Jésus, est un Sacrement qui ressuscite en nous la Lumière et la Vie: *Light and Life in Love*. Marie n'est-elle pas la Mère et la Lumière: *Genitrix lucis*.

Au Revoir, Ma Petite Madge si chère, recevez toute ma tendresse paternelle en Jésus.

Pater

LETTRE À JEAN MOUTON

Samedi 5 juin 1937

Ami si Cher,

Merci pour le Message de vaincre.

Vous rappelez-vous que l'Église chante le *De Profundis* aux Vêpres de Noël et du Sacré Cœur.

La flèche ailée qui était l'attribut de l'amour païen a fait place à la Lance qui ouvre la divine blessure.

La Douleur comme l'Amour est à l'échelle de Dieu. Le *De Profundis* est le secret de la naissance, plus encore que celui de la mort parce que toute vie passe par Son Cœur: *Ignis Ardens*.

La seule espérance est que Sa Croix perd en pesanteur tout ce que la nôtre gagne en amertume. C'est là notre joie aux rares instants où le voile se déchire.

La résurrection est un mystère à vivre jusqu'à ce que soient tariées les sources de la mort.

Geneviève vous aura dit la joie qu'elle a eue de vous lire.

Je vous remercie pour tout le bien que vous nous faites, Ami si Cher, et je vous embrasse de tout mon cœur. En Lui.

M.Z.

HOMÉLIE

SAINT LOUIS EN L'ÎLE

Paris, 25 juillet 1938

Mariage de Jean Mouton et de Madge
Vaison (secrétaire de Charles Du Bos)

Mes Biens Chers Amis,

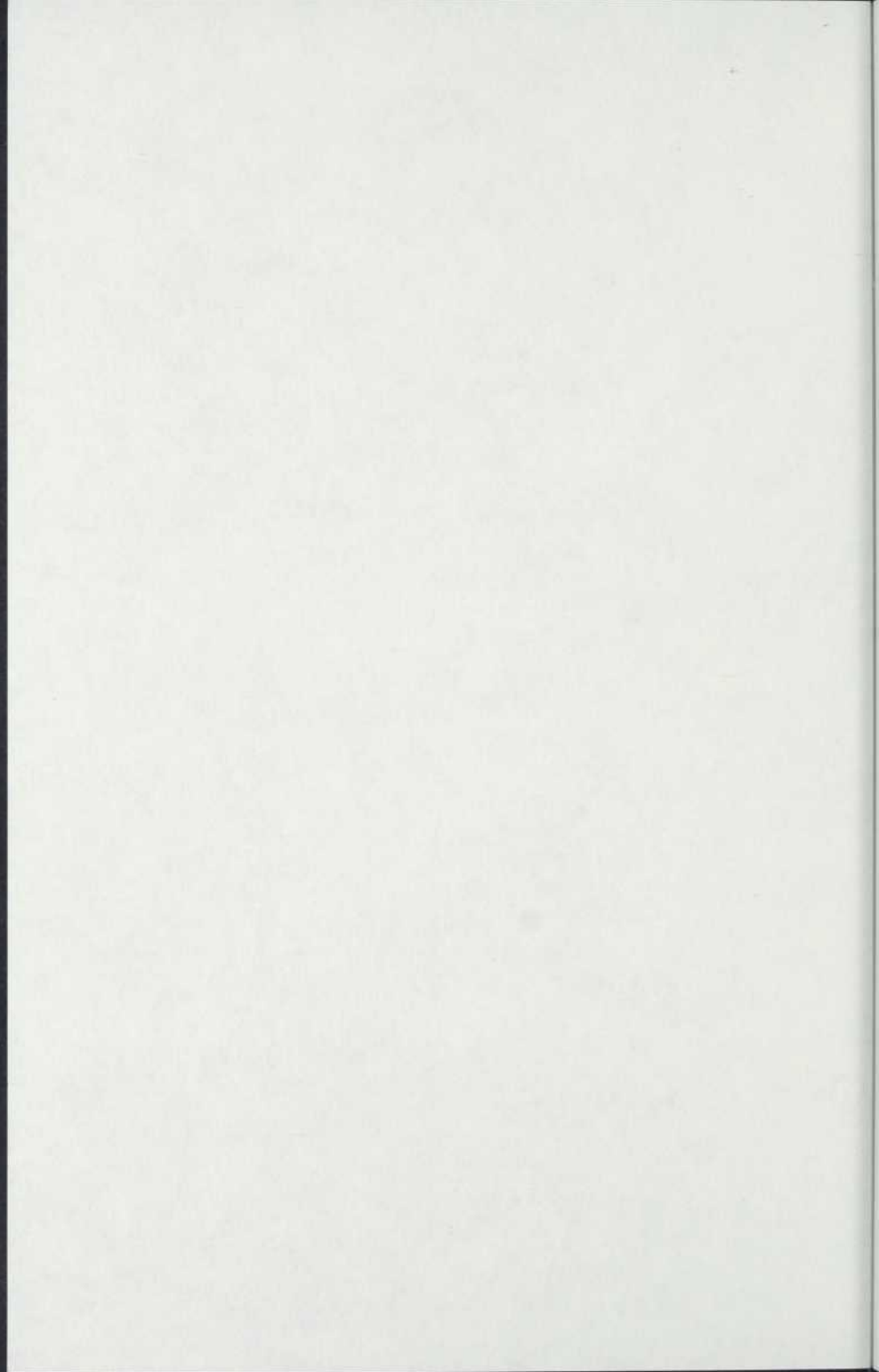
La logique humaine oscille entre un monothéisme abstrait et un panthéisme confus, entre un Infini qui a la frigidité d'un Principe et un Indéfini sans visage. Elle ne distingue que pour séparer, elle n'unit que pour confondre. Le Dieu auquel elle aboutit ou bien s'isole dans une sainteté sans contact avec notre expérience, ou bien se dissout dans une immensité océanique inférieure à l'esprit.

L'Évangile qui renouvelle toute chose, en prenant toute réalité du dedans, dépasse infiniment toute opposition conceptuelle et toute déduction abstraite, et réconcilie la stabilité de l'être avec le dynamisme de l'élan en nous révélant Dieu comme l'éternelle Charité.

Il nous délivre ainsi tout ensemble de la froide majesté d'une monade inféconde et solitaire et du vertige d'une impulsion titanesque où l'inconscience est l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin.

La personnalité divine s'y dévoile comme l'ouverture infinie de l'Infini sur l'Infini, en l'altruisme subsistant où le Moi est pur Don. La psychologie humaine s'en trouve immédiatement éclairée en ses ultimes profondeurs.





Charnels comme nous le sommes, incarnés dans l'univers et identiques à lui par toute une part de nous-mêmes, participant à son devenir et compris dans ses limites, nous sommes ouverts aussi sur un Tout mystérieux, qualitatif et intérieure, où l'immensité cosmique s'abîme comme un point.

Dépositaires d'une valeur ineffable, nous trouvons en nous une exigence de consécration qui ordonne toute notre vie à cette Présence qui est notre dignité et notre mystère: qui est ce que nous avons de plus intime et qui n'est pas nous.

Notre personnalité est l'ouverture de notre être à cet Autre qui remplit le silence de notre âme, l'élan infini de notre esprit vers l'Infini qui demeure en nous.

C'est là du moins la vocation de la personne humaine, et toute vertu réside en l'accomplissement de cet ordre essentiel où tout acte est rapporté à Dieu comme à notre vrai Moi.

L'amitié vraie est celle qui rend plus étroite cette coïncidence, et l'amour ne se connaît lui-même qu'au cœur de cette rencontre avec l'Hôte bien-aimé de l'âme.

Ici, s'ouvre le chapitre le plus merveilleux d'une métaphysique divine qui nous ramène au jardin d'amour où le Cantique des cantiques est éternellement chanté. « Il n'est pas bon que l'homme soit seul ».

Des milliers de commentaires n'ont point réussi à expliquer cette parole: il n'y en a qu'Un qui est la Trinité.

Entrons sans retard dans cette plénitude.

Suivant la force divine du vieux récit biblique, l'homme est le Principe «archê», la femme est Principe du

Principe «archê ex archês», l'enfant est la vivante respiration de leur tendresse: «pneûma».

Qu'est-ce à dire sinon que l'amour tient aux sources de la Personne et qu'il a pour fin primordiale cet achèvement suprême qui confère à tout l'être sa pleine subsistance.

L'homme est l'accomplissement de la femme en devenant en elle le point d'appui de cet élan qui la donne infiniment à l'Infini divin qu'elle atteint par lui, en devenant ce regard vivant qui identifie tout son être à l'époux de son choix; la femme est l'accomplissement de l'homme en donnant issue à cette fécondité ontologique qui l'apparente au Père engendrant le Fils, en l'altruisme absolu d'un Moi qui n'est plus que Don; et l'enfant est leur commun accomplissement, indivisiblement rapporté à l'un et à l'autre, comme il est indivisiblement de l'un et de l'autre: «ex utroque procedens» — lien subsistant de leur Moi relatifs, comme une troisième Personne issue de la fusion des deux autres dans la même ouverture au même Amour qui bat éternellement au cœur de Dieu.

Ô mes Amis, quel rêve, quelle découverte, quelle ineffable réalité: l'amour a ici son secret et sa joie, ses abîmes et son éternité, sa loi de suprême liberté dans la seule Charité qui est l'étreinte infinie du Père et du Fils dans le baiser de l'Esprit.

Et les stances du *Credo* qui chantent la lumière dans la Lumière et le règne silencieux de l'Esprit énoncent les rapports qui font de la famille humaine la famille même de Dieu.

Le sexe est dans l'esprit.

On a tout abîmé en cherchant dans la chair un mystère dont elle n'est que le signe; on a blessé l'amour au

cœur en méconnaissant dans la diversité des corps le sacrement de l'ordination réciproque des âmes, au lieu d'y contempler le sceau visible, « la sphragis » toute sainte du Père et du Fils qui fait de la chair même le vaisseau virginal de l'Esprit : comme une réalité elle-même toute intérieure à la Personne et qu'il est impossible de saisir sinon du dedans.

Car il en est bien ainsi : le corps même échappe à qui refuse de reconnaître la dignité inscrite en chacune de ses fibres comme une promesse d'éternité et comme une exigence de résurrection.

Combien d'être consommés dans l'union charnelle demeurent étrangers, combien se séparent hostiles ou indifférents pour ne s'être jamais rencontrés.

Le corps est l'ostensoir du Mystère, mais le Mystère lui-même demeure caché au cœur du premier Amour. Il faut pour y atteindre cette circumincession des Personnes où la vie divine obtient en nous son berceau dans la sainteté de l'Amour-sacrement.

Comment dire le respect et l'intimité, la réserve et la tendresse, l'humilité et la joie des époux vraiment intérieurs l'un à l'autre quand leur chair mystérieusement tendue vers l'enfant porte déjà l'empreinte et rayonne de toute l'innocence de cette personne inconnue que déjà leur cœur a nommée et vers laquelle leur esprit n'est qu'un élan diaphane ?

*Puer natus est nobis
Filius datus est nobis*

Un enfant nous est né
Un fils nous est donné.

Chant de Noël, Joie de Noël, Mystère du Verbe fait chair.

Car il ne s'agit point d'autre chose : ce petit enfant qui dort sous le regard émerveillé de ses parents, ah ! nous savons bien qu'il grandira, qu'il cessera d'être dans nos bras cette exquise fragilité tout abandonnée à notre tendresse, pour suivre le chemin inconnu de son propre destin ; et dans ce moment unique où nous retenons notre souffle suspendus d'admiration devant l'Infini qui respire dans son sommeil, nous sentons, confusément peut-être mais avec une intensité inoubliable que l'adoration au cœur de notre joie atteste la Présence de l'Unique Enfant, de l'unique et éternelle Enfance, de Celui qui est au sein du Père l'éternel nouveau-né.

C'est Lui, en effet, la fécondité de l'amour, Lui qui renaît dès que l'homme et la femme se rencontrent pour de vrai, dût même leur chair ne jamais fleurir en une génération terrestre, Lui qui s'incarne de nouveau pour renouveler toute vie en ramenant l'Univers à son premier jour.

C'est tout cela qui vous est donné, Mes Amis, cette liturgie des Trois qui est le chant de l'éternel Amour et tout le Mystère de votre cher mariage : comme une ordination par laquelle tout le Corps mystique se trouve enrichi.

Le OUI que vous allez dire, c'est Jésus.

«Car en Jésus, il n'y a pas le oui et le non : en Jésus, il n'y a que le OUI.»

Votre force c'est Lui. Lui votre pureté. Lui votre grâce et votre jeunesse, votre joie et votre fécondité. Lui votre union et votre éternité. Lui le Prêtre et l'Hostie en

vous qui êtes les ministres du sacrement qui fait de l'un en l'autre, de l'un par l'autre : Son corps et Son sang.

Ceci est Mon Corps
Ceci est Mon Sang.

Le Don qu'il vous fait et celui que vous lui faites, et c'est le même, est compris tout entier dans ces paroles.

Votre vie sera désormais toute entière sacramentelle et sacerdotale, comme l'accomplissement même du Mystère de l'Église.

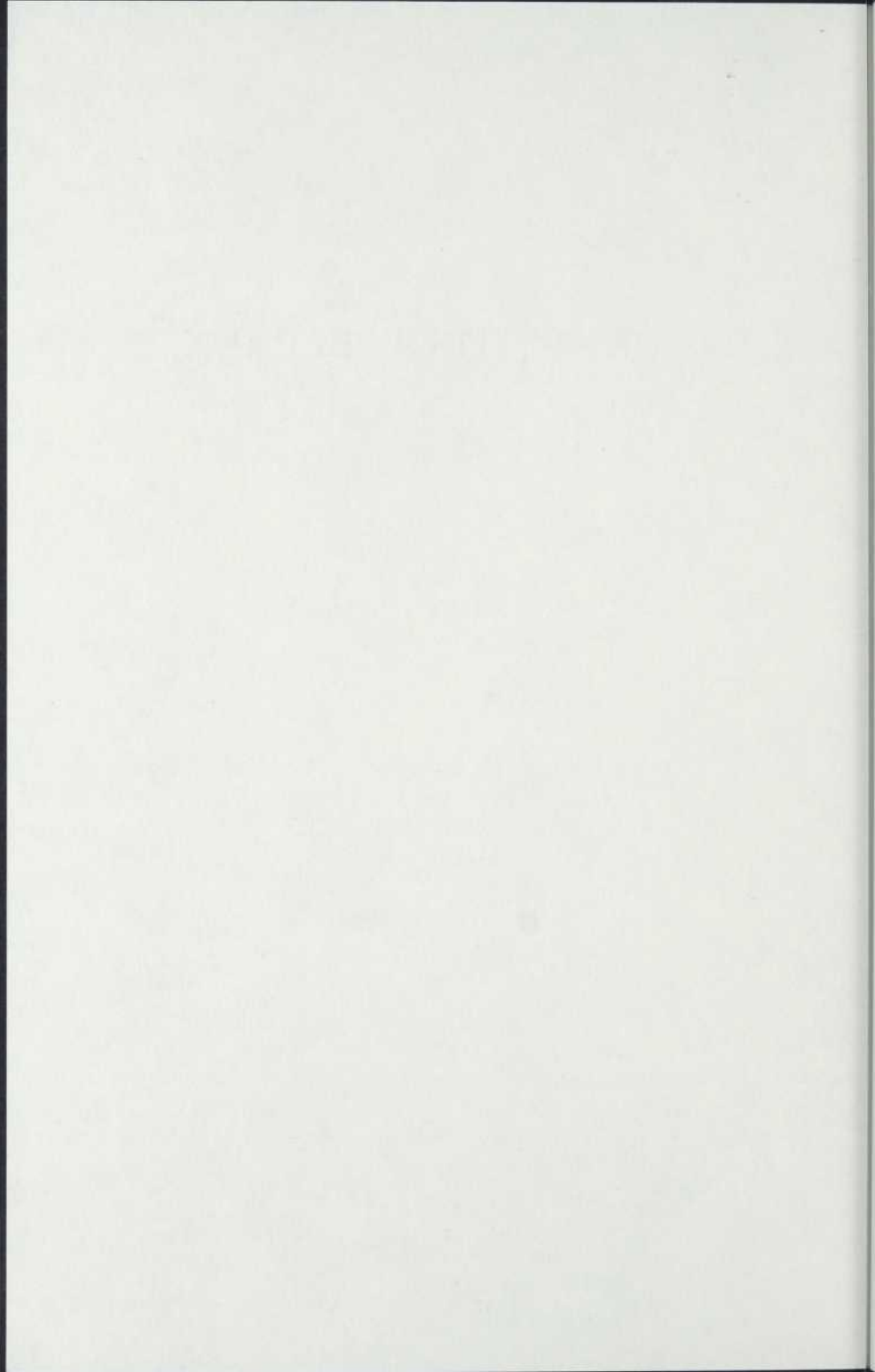
Vos amis s'agenouillent avec vous devant cette grâce pour recevoir avec vous cette mission où nous sommes tous engagés. Vos amis vous remettent à Celui qui vous appelle, vous confient à sa tendresse, vous donnent à cet Amour après lequel soupire toute la terre.

Depuis la naissance au Ciel de Marcelle Sauvageot, dont la prière est sans doute après Dieu et la Vierge Mère le premier principe de votre union, les liens les plus doux se sont tissés entre eux et vous, autour de l'Ami dont l'exquise tendresse rend amis tous ceux qui ont le privilège de son amitié, tellement qu'aujourd'hui tous vous entourent comme une seule famille née de son cœur pour accomplir avec vous ce don qui vous unit encore plus intimement à Lui et à eux dans l'intimité suprême où vous entrez avec le Christ.

Ce sera la plus douce consolation de vos chers parents, au-delà de l'océan, de savoir que leur immense tendresse vous est rendue sensible par toute la nôtre, comme cela doit ajouter, s'il se peut, au bonheur de vos chers parents de France, d'être témoins de cette unique fraternité.

Et maintenant, que reste-t-il, sinon de nous cacher dans le silence de Son cœur pour écouter Sa voix, pour nous remettre entre Ses mains — de manière à être consommés dans le Oui afin de vivre comme le Père dans le Fils en la commune respiration du Saint-Esprit.

ESSAIS / PETITS TABLEAUX



CONVERGENCES 30 ANS APRÈS

Mario Pelletier

Les vérités mal assimilées finissent toujours par remonter. Ou plutôt, à la faveur des vents changeants de l'histoire, elles reviennent en force comme des boomerangs au front des générations oublieuses. Ainsi en est-il des essais de Jean Le Moyne, *Convergences*. Le livre paru il y a plus de trente ans chez HMH vient de reparaître chez Fides*.

Avec le recul du temps, je ne suis pas sûr que *Convergences* ait jamais été bien compris. Ni les acclamations des uns ni les vitupérations des autres ne me semblent lui avoir rendu pleine justice. Ce recueil d'essais, qui constitue probablement le livre le plus dense, le plus profond, qui ait jamais paru au Québec, en était aussi le plus redoutable, à bien des égards. Il remuait des questions troublantes, il soulevait des pauvretés honteuses, il dérangeait, et souvent violemment. On s'est donc empressé de l'enterrer, plus ou

* *Convergences* a été réédité l'automne dernier chez Fides, dans la collection du Nénuphar.

moins consciemment, sous la louange ou l'abomination, avec le même regard qui se détourne.

En 1961, le livre paru chez HMH tombait en pleine atmosphère de libération au Québec, au milieu d'une sorte d'ivresse générale. On se saoulait au gros rouge de la Révolution tranquille, qui jaillissait d'abondance dans tous les coins et recoins d'une société en dégel accéléré. Il n'y avait pas assez de ministres, sous-ministres et sous-n'importe-quoi à Québec pour tourner les pages de l'avenir radieux qui s'annonçait. Des deux côtés du fleuve géant, ça *pétait* de paroles dégelées comme celles que Pantagruel avait ouïes et recueillies au confin de la mer de Glace. Dans ce contexte, les essais de Jean Le Moyne passèrent pour de telles «paroles dégelées»: on applaudit de les voir, de les entendre éclater dans l'air du temps, et on s'empressa de penser, de laisser entendre, de dire que Le Moyne voyait juste mais qu'il parlait le langage d'une époque à jamais révolue. Le verbe implacable de l'essayiste fut loué en ce qu'il achevait de clouer le cercueil de Duplessis (symbole ultime de notre *grande noirceur*) et le bec de toute une armée de prédicateurs de l'enfer! Pour le reste, qui était l'essentiel, on était passé complètement à côté.

De ces textes écrits pour la plupart dans les années 50 et au début des années 60 (parus dans *Cité Libre*, dans la *Revue dominicaine*, dans le *Journal musical canadien* et ailleurs), on retint surtout la dénonciation de l'atmosphère religieuse au Canada français et l'indignation au sujet du sort fait au poète Saint-Denis Garneau. *Le J'accuse* vibrant d'un homme scandalisé («Je ne peux pas parler de Saint-Denis Garneau sans colère. Car on l'a tué...»). Mais s'ils ajoutaient de l'eau au moulin des révolutionnaires

tranquilles, les écrits de Le Moyne avaient aussi un côté gênant pour bien du monde, à cause du violent éclairage qu'ils projetaient sur la vicieuse pauvreté du Canada français et du mépris profond qu'ils exhalaient pour une certaine mentalité, qualifiée de « névrose » collective.

On vit même un Jean Marcel (tout jeune à l'époque, il est vrai !) réclamer que le gouvernement québécois interdise la traduction du livre au Canada anglais, sous prétexte que les jugements sévères de Le Moyne sur son peuple ne feraient que conforter les Anglo-Canadiens dans leurs préjugés et leurs sentiments anti-français*.

Puis la grande querelle Québec-Canada emporta le reste d'attention que l'essayiste pouvait espérer au Québec. Parce qu'il dénonçait des consciences sclérosées, des étroitesse et surtout le nationalisme (qui avait été alors, avec un thomisme bien scolaire, le seul système de pensée en ce pays), l'auteur de *Convergences* fut ostracisé et rangé au nombre des dinosaures fédéralistes par les générations rock-and-roll du baby-boom.

Jean Le Moyne a aussi le grand tort de ne pas être un « moderne », au sens que l'on donne généralement à ce terme fourre-tout aujourd'hui, parce qu'il croit en Dieu et, surtout, parce qu'il le dit et en fait le fondement de sa pensée. Cela suffit à le discréditer au départ chez une cohorte de professeurs et haut-parleurs qui n'ont d'autres horizons que le matérialisme historique, le structuralisme, le lacanisme ou autres gargarismes.

* Jean Marcel, « Sur la traduction en anglais des *Convergences* de Jean Le Moyne », *L'Action nationale*, vol. LIV, n° 9, mai 1965.

Certains même ont voulu régler le cas de Le Moyne et de sa génération en deux coups de cuiller à pot sociologico-marxisant, assimilant son discours aux conceptions théocratiques du Moyen Âge. Le professeur Jacques Pelletier notamment — qui semble savoir, lui, ce qu'est la réalité! — a invoqué à cet égard les « théories déréalisantes » de *La Relève* (la revue littéraire des années 30 à laquelle collaboraient Le Moyne et Saint-Denys Garneau, entre d'autres) et tenté d'y réduire, fort grossièrement, l'auteur de *Convergences*. C'est ainsi qu'une critique liliputienne qui n'était pas à la mesure de ce géant a tenté de le ficeler, de le découper et de l'enfermer dans des petites boîtes d'inanité intellectuelle.

Ces ornières doctrinales ont empêché de voir ce qui fait la grandeur de l'essayiste: ses conceptions neuves et généreuses de la vie, un style à la fois sensuel et exact qui s'inscrit dans une célébration — sans précédent ici — de l'universalité du monde. Que Le Moyne parle des fourmis, des atomes, de Rabelais, de Bach, des frères Marx, du journalisme ou de la société canadienne-française, tout converge chez lui en une vision cohérente de l'être au monde, en une ontologie d'une exigence radicale. Et c'est là qu'il se compromet sans retour et qu'il heurte rudement ceux qui préfèrent les demi-teintes et les équivoques. Être ou ne pas être, il n'y a pas de moyen terme pour Le Moyne. Avec des formules tranchantes comme des sabres, des mots dévastateurs à la Bloy, à la Bernanos ou à la Pascal (le Pascal des *Provinciales*), il pourfend tout ce qui entrave l'être, tout ce qui le diminue, le rapetisse, l'étouffe. Il jette à la face de toute une société le cadavre d'un poète broyé, miné, qui a été singulièrement empêché d'être: son ami

intime, Hector de Saint-Denys Garneau (« Sa mort a été un assassinat longuement préparé — je ne dis pas prémédité, parce que nous ne saurions faire l'honneur de la conscience à ceux qui l'ont empêché de vivre. »). Mais sa puissance d'indignation est contrebalancée par une égale puissance de célébration quand il se tourne vers la prodigieuse multiplicité de la vie (« ...je dois autant aux fourmis qu'à Homère, aux poissons qu'à Cervantès, à la basse-cour qu'à l'école... ») et les grands vivants que furent François Rabelais, Henry James, Teilhard de Chardin, Jean-Sébastien Bach, Marie de l'Incarnation et d'autres.

L'extrême exigence ontologique d'un Jean Le Moyne, comme de bien d'autres intellectuels de sa génération, procède d'une soif et d'une faim provoquées par un milieu aride, désertique, fermé sur lui-même — où Messieurs nos Évêques interdirent, par exemple, qu'on célébrât le centenaire de la mort de Balzac, en 1950, parce qu'une grande partie de la *Comédie humaine* était à l'Index ! Derrière ce glacis de catholicité qui les protégeait du monde, les Québécois d'alors ont dû se creuser des tranchées personnelles, s'inventer des armes intérieures, se battre contre tous les moulins d'une bondieuserie élevée en dictature. « La difficulté que nous avons eue à devenir contemporain de l'actuel est inimaginable », de dire Le Moyne. D'où sa colère, sa véhémence, qui éclate particulièrement contre une atmosphère religieuse qui entretenait une culpabilité morbide. Entendez ces éclats de voix de 1951, donc en pleine ère cléricalo-duplessiste :

Culpabilité maudite, voix perçue depuis la conscience première, tonnerre de malheur sur le paradis de

l'enfance, venin de terreur, de méfiance, de doute et de paralysie pour la belle jeunesse, saleté sur le monde et la douce vie, éteignoir, rabat-joie, glace autour de l'amour, ennemie irréconciliable de l'être, on l'a respirée comme l'air, on l'a toujours entendue comme le vent, on l'a mangée comme une cendre avec toutes les nourritures, et les terrestres et les célestes.

À la même époque, Anne Hébert évoquait l'explosion matricide d'un «enfant dépossédé du monde» (*Le Torrent*, 1950) et l'horreur de «la main sèche qui cherche le cœur pour le rompre» (*Le Tombeau des rois*, 1953). Toute une fermentation intellectuelle et morale travaillait déjà la société québécoise, en parallèle avec les grèves qui éclataient à Murdochville, à Thetford Mines et ailleurs. *Convergences* se situe dans cette dynamique. Il manifeste plus explicitement et plus vigoureusement que d'autres livres cette révolution des esprits, ce fourmillement créateur des années 50 — époque notamment des débuts héroïques et combien féconds de la télévision de Radio-Canada — qui allaient déboucher sur la Révolution tranquille. Et si *Le Moyne* frappe fort, très fort à certains moments, sur son peuple — ce que plusieurs ne lui ont jamais pardonné! —, c'est à cause de la singulière épaisseur des murs, à cause de la tenacité des complaisances et des illusions compensatoires en cette drôle de province, qui n'est pas, à cet égard, sortie du bois, quoi qu'on en pense.

Nul sans doute n'a sondé plus profondément les reins et les cœurs du Canada français. Avec une lucidité féroce, *Le Moyne* a débusqué tout ce qu'il y avait de bêtise,

d'ignorance et d'inconscience au cœur de cette société. Il y traque d'abord une culpabilité profonde, presque atavique, issue d'une conception dualiste du monde. Un divorce de la chair et de l'esprit, qui rendait le matériel et le charnel méprisables, redoutables même. Ce dualisme, bien sûr, n'appartient pas en propre aux Canadiens français, mais l'essayiste, avec moult exemples tirés de l'histoire et de la littérature, montre brillamment qu'il a été vécu ici avec une intensité spéciale, véhiculé et imposé de génération en génération par une religion figée, scrupuleuse à l'excès, qui voyait dans la chair la faute essentielle et y logeait donc toute l'angoisse du monde. « Maintenant, dit-il, le sexe mystérieux et rageur va s'emparer de nous et se constituer le mal. »

Évidemment, les conditions et mentalités ont beaucoup changé depuis les années cinquante. Mais si l'on parle désormais du sexe comme de la pluie et du beau temps à la radio et à la télévision, si on en voit et dévore en film ou autrement, est-on pour autant libéré, épanoui? Les nouveaux confesseurs (qui chôment moins que jamais!), psychanalystes, psychologues et compagnie, pourraient sans doute nous dire à quel point les subconsciences restent douloureusement chargées à ce chapitre.

Une autre singularité « canadienne-française » que Jean Le Moyne a fait ressortir reste d'ailleurs plus vérifiable, car elle est toujours, et peut-être plus que jamais, d'actualité: le matriarcat.

Ce serait un euphémisme de dire que l'image masculine ici est amochée. Depuis le Survenant (qui était d'ailleurs une sorte de mystérieux étranger), il n'y a guère de héros masculins de souche qui se soient imposés dans

nos œuvres de fiction. *Kamouraska* d'Anne Hébert est exemplaire, à cet égard: le Canadien français seigneur de Kamouraska est un parfait salaud, sa femme est une martyre qui subit ses brutalités, et le héros mâle, le sauveur, est un étranger, anglophone par surcroît.

Or, Jean Le Moyne l'avait montré magistralement dans un texte qui date déjà de quarante ans («La femme dans la civilisation canadienne-française»), la femme ici n'existe pas autrement que mère et l'homme n'arrive pas à être autre chose qu'un fils soumis ou une brute. Avec des accents de prophète qui résonnent encore dans le désert de notre lucidité collective, il clame:

Et nous nous sommes multipliés en rejetant la chair, au fond d'un secret que notre conscience a rejoint sans le comprendre; nous nous sommes aimés dans une intimité défectueuse où la nécessité féminine s'est revêtue d'interdiction, nous nous sommes trompés dans une union où la femme était mère.

Il dénonce «la femme en nous qu'on a voulu abolir et l'homme en nous qu'on a voulu faire mourir». De fait, les profondeurs du mépris de la femme québécoise pour l'homme n'ont pas encore été sondées, de même que les abysses d'inconscience (et de mépris de soi) du mâle québécois*. Ce double aveuglement engendre un malheur réciproque qui s'enveloppe dans un climat d'infantilisme (ah!

* Jean Larose s'est déjà engagé courageusement dans cette voie périlleuse. Au sujet de la paternité notamment, il remarque: «Peut-être n'y a-t-il nulle part ailleurs une société où la fonction de père soit aussi généralement méprisée, méconnue, oubliée, voire forclosée.» (*La petite noirceur*, Boréal, 1987)

la dictature de l'enfance divinisée...) et se noie dans la petite bière d'une médiocrité repue. L'oppression silencieuse qui se vit au sein du couple aboutit de plus en plus à des impasses tragiques, dont on voit trop souvent les sanglants épilogues à la une des journaux.

Incidemment, pour celles et ceux qui seraient portés à croire que Le Moyne est un macho épouvantable, qu'ils lisent ce qu'il dit de la présence de la femme dans le monde et dans l'Église! Il tient un discours de féministe avant l'heure et avant la lettre — on est à la fin des années 50, rappelons-le! —, quand il juge «suspect» tout ce que les hommes ont dit des femmes, quand il parle d'un conditionnement millénaire, qui a enfermé les femmes dans l'impuissance et «par lequel en même temps les hommes furent diminués et retardés», et quand il entrevoit à l'avenir «des Mères des conciles siégeant à côté des Pères des conciles» (c'était l'époque du concile Vatican II).

Ce qui éclate avec le plus d'évidence à travers le livre, c'est la liberté de la foi religieuse de Le Moyne, une foi reçue dès le jeune âge auprès de son père «non par un enseignement sûr, orthodoxe et figé, mais dans une incertitude passionnée». Cette foi est ouverte à toutes les manifestations de la vie, elle est pleinement incarnée dans un quotidien, une actualité que Le Moyne a vécue de nombreuses années comme journaliste* et qui lui a inspiré une particulière «attention à l'immédiat». Nous sommes «invités à faire du Christ» dit-il à propos de nos quotidiennes tâches, et, dans sa pensée, cela rejoint ce qu'il appelle

* Jean Le Moyne a été en même temps l'un de nos plus importants critiques littéraires dans les années 40 et 50.

magnifiquement « nos mains travailleuses qui fabriquent de l'esprit ».

Il y a tout un arrière-plan de rédemption — du corps, de la matière, du temps — qui court dans les écrits de l'essayiste, qu'il s'agisse de la musique de Bach aboutissant à l'ascèse suprême du contrepoint, des spirituals des Noirs américains qui transfigurent le corps en prière, des théories de Teilhard de Chardin révélant les « affinités spirituelles de la matière » ou des romans de Henry James réconciliant « l'être double » d'Amérique et d'Europe.

Cette conception christique du monde devait trouver chez Le Moyné, après *Convergences*, des prolongements novateurs dans la mécanologie. En quête d'un « humanisme intégral », il poursuit depuis quelques décennies une investigation à la fois freudienne et bachelardienne des rapports de la machine avec l'âme humaine. Les quelques textes qu'il a laissés échapper jusqu'ici — notamment les huit chapitres d'un *Itinéraire mécanologique* publiés dans les *Écrits** — montrent la profonde originalité de cet effort d'appréhension de la réalité machinique dans son rapport avec le désir et le rêve. Il cherche à cerner l'instant de l'insertion de cette réalité dans l'esprit, le moment de rencontres décisives, illuminatrices, qui remontent souvent à la petite enfance. Une locomotive jouet ou un bateau lui sert de *petite madeleine* dans une démarche qui n'est, somme toute, pas si éloignée de Proust, car elle reconstitue en même temps le climat d'un milieu, d'une époque (le Montréal victorien du début du siècle, les années trente, etc.). Du

* « Évocations », *Écrits du Canada français*, n° 46, 1982; et « Évocations II », *Ibidem*, n° 53, 1984.

fond de la mémoire, il déterre l'objet technique avec sa gangue de poésie. Et ainsi trouve-t-il une voie qui réconcilie le mécanique avec le psychologique et le poétique. Une sorte de rédemption du rêve par la machine. À cet égard, Jean Le Moyne a posé le pied sur un nouveau continent de la pensée et de la sensibilité, dont il nous tarde de connaître d'autres avancées*.

Il y a finalement, chez lui, une conception écologique de l'univers, où tout se rejoint. Ses propos sur le contrepoint dans *Convergences* sont assez éclairants à cet égard :

...l'univers de Dieu est le contrepoint de toutes présences, depuis celle des anges jusqu'à celle de l'électron, contrepoint objet de cette présence amoureuse qui ne néglige aucun de mes cheveux, contrepoint promis à la cadence parousiaque du Christ total, résumé de toutes choses, centre de toute attention.

En somme, une supra-écologie qui englobe le physique et le métaphysique et qui fait de lui, paradoxalement (c'est l'effet boomerang dont j'ai parlé au début), un « post-moderne », pour employer une expression à la mode. La pensée de Le Moyne respire large, peut-être trop pour le petit milieu chicanier dans lequel elle est tombée. Rendons-lui grâce d'avoir été le premier grand exorciste de nos démons intérieurs. Quant à sa démarche actuelle d'approfondissement de la matière du monde et des techniques qui la meuvent, une époque plus dégagée saura sûrement en reconnaître la pleine valeur.

* Notons que Le Moyne a organisé en 1971, avec le professeur John F. Hart, le premier colloque international de mécanologie, à Paris.

L'AUTRE ET LE POÈME

Michel Pleau

« J'ai la manie de vouloir commencer par le commencement (c'est-à-dire, par mon commencement individuel) ce qui revient à recommencer, à refaire toute une route, comme si tant d'autres ne l'avaient déjà tracée et parcourue... » (Paul Valéry)

* * *

Mon désir d'écrire des poèmes est très lié à la mort de mon père. À l'été de 1976 j'écrivais des poèmes à mon père mourant. En réalité cela ressemblait à des lettres où je lui racontais ma journée. Un peu comme un journal du temps qui passe.

Il s'était retiré en lui-même, muré dans sa chambre, d'où il ne sortait plus. Il ne m'était accessible que par le poème. N'ayant plus le droit d'aller voir mon père malade, je glissais sous sa porte mes petits textes. Mon père lisait-il mes poèmes ? Je me posais la question : si mon père ne lit

pas mes poèmes, dois-je continuer à lui écrire ? Les poèmes ont-ils un sens si personne ne les lit ?

Je lui parlais beaucoup du jardin que nous avions entretenu ensemble plusieurs années, mais que cet été-là je devais travailler seul. L'histoire de ce jardin constituait le seul lien avec mon père. C'est avec mes poèmes que je pouvais *parler* avec cet homme presque mort. Le poème permettrait-il de parler avec l'absence ?

Une nuit, ce fut la mort de mon père. Nous eûmes alors le droit d'entrer dans sa chambre. Je découvris mes poèmes sur la commode, à côté du lit. Plus tard, dans une grande tristesse, je les déposai à l'intérieur d'une petite boîte que j'enterrai dans le jardin. Mon père avait-il lu mes poèmes ? Cette question m'obséda et demeura sans réponse.

À partir de cette première expérience d'écriture du poème, je commençai à me poser la question de la présence de l'autre dans l'écriture. À qui m'adresserais-je maintenant que mon père n'était plus là ? Je continuai longtemps à lui écrire des poèmes, me disant qu'il s'était peut-être simplement endormi, quelque part, entre le ciel et la terre. Était-il toujours vivant ? Par le poème je cherchai un moyen d'établir un contact avec lui, de sortir de la solitude causée par son départ.

Le poème réveille-t-il les morts de leurs longs sommeils ? En tout cas, j'ai appris depuis, que l'écriture du poème réveille des mots qui étaient plongés dans un profond silence. Après la mort de mon père, ma famille effaça tout de sa présence sur terre : sa casquette, son linge, son odeur, etc. Je retrouvai, plus tard, deux objets qui me sont devenus sacrés : une pipe et un petit carnet de notes.

Je mis rapidement la pipe dans ma bouche. Au début je crus reconnaître l'haleine de mon père mais après un certain temps c'est mon haleine qui prit toute la place. Tout disparaissait de mon père. Je fus très angoissé à l'idée que l'on pouvait vivre et mourir et ne rien laisser de son passage.

Ensuite j'ouvris le carnet de mon père. Des mots s'illuminèrent. Mon père avait témoigné de sa présence, me léguait un savoir. Il ne me laissait plus seul. Il me parlait avec des mots magiques et doux comme un chandail de laine. Les mots créaient une présence. J'avais oublié le son de sa voix mais chacun des mots de ce carnet devenait mon père qui me parlait, comme un dialogue venu du passé. De là, peut-être, mon sentiment profond que le poème est aussi un souvenir de la parole

Jean Lacroix, dans le dictionnaire des symboles, parle de l'écriture comme «d'un effort pour se réapproprier symboliquement la présence». L'écriture n'est-elle pas le symbole de la parole absente, ce qui arrive quand la parole s'est retirée? J'écris parce qu'il y a du silence en moi et non pas pour ajouter au vacarme du monde.

* * *

Le poème est une terre qu'il faut remuer avec délicatesse. Une terre accueillante dans la mort mais également ouverte aux naissances. Le poème est parfois un cimetière, parfois un jardin. Le travail du poète consiste à retrouver ce qu'il a enterré. Rouvrir la petite boîte aux mots et redonner la mémoire aux choses et aux êtres qui sont en lui, leur laisser reprendre la parole. Il se cache sous les décombres du poème l'autre que je cherche et dont j'entends la

respiration en moi. L'autre n'est pas ailleurs que dans la reconquête du langage, que je déterre enfin, pour retrouver une voix originelle.

Avec l'écriture je tente de laisser surgir la parole de l'autre dans ma terre. Si je ne lui laissais pas toute la place je ne ferais que décrire ce que je connais déjà. Je dirais d'un arbre qu'il a de belles feuilles plutôt que de les laisser trembler dans ma voix. Décrire serait-il le contraire d'écrire ?

* * *

Le poème est un dialogue étrange qui dit à celui qui l'accueille ce qui ne saurait se dire que dans ce langage et dans nul autre. Vivre dans ce dialogue ne signifie pas simplement dire et entendre et mettre ensemble ce qui a été dit et entendu. Pour celui ou celle qui fait le métier d'écouter et d'écrire, ce dialogue signifie surtout une parole qui n'a besoin d'aucun mot et qui ressemble à une voix silencieuse venue du fond de soi.

J'ai cru longtemps que j'avais quelque chose d'important à dire. J'ai compris récemment que j'avais plutôt quelque chose d'important à entendre : la voix de l'autre, le poème. Ainsi je pourrais dire que ce que je cherche ce n'est plus d'écrire un poème, mais de l'entendre. J'aime parler avec cet autre de ma voix, sans qui le poème ne m'apparaît plus possible.

L'écriture me place en position d'écoute. Écrire ce n'est plus seulement parler, mais aussi écouter ce qui se dit quand je me tais, fais silence pour laisser la place à l'autre de qui j'aime faire la connaissance.

* * *

Tout ce que je peux avec l'autre c'est me rapprocher de lui, le rencontrer. Toute vie est un ballottement entre solitude et rencontre. Écrire un poème c'est me donner accès à la voix de l'autre, l'autre de ma voix. J'ai souvent imaginé que je faisais un poème mais j'étais dans l'erreur. C'est lui qui, secrètement, me fait. Tout comme cet arbre que je regarde de ma fenêtre depuis des mois. Jamais il ne me serait venu à l'idée, sans le travail du poème, que c'est lui qui m'observait, me voyait grandir. Écrire un poème c'est laisser grandir en moi l'arbre que j'observe. Devenir une terre où je laisse pousser le monde.

* * *

Le poème est un lieu de rendez-vous que je donne aux autres. Mais dans la réalité, en poésie, l'autre (en tant que lecteur) n'existe (presque) pas. Mais au delà de la question du nombre de lecteurs, j'aime à me rappeler qu'il y a dans la lecture du poème une façon de faire émerger l'autre. Entendre sa voix.

Le poète est toujours lecteur de lui-même, et le lecteur son propre poète. Le lecteur-poète consent à se perdre, à se laisser être, à se laisser transformer par sa lecture, pour se reconnaître autre. Celui ou celle qui écrit apprend à (se) lire, à se connaître, à reconnaître l'autre en lui.

Si le poème exige du poète un travail en profondeur de toute sa personne, pour être reçu, le poème exige également du lecteur une attention privilégiée, créatrice. Le poème ne peut simplement pas être lu n'importe quand,

n'importe où, n'importe comment. Le poème me demande une préparation, qui est à la fois un recueillement de lecture, une disponibilité, une ouverture d'esprit très particulière au langage.

* * *

Le travail du poème m'est très apparenté à la peur de mourir. Expérimenter la mort dans un poème c'est se pratiquer à mourir. Tout cela n'est pas réaliste ! Qui peut vraiment croire que le fait d'écrire un poème l'empêchera de souffrir et de mourir ? Je commence à comprendre que si je ne peux conjurer la mort, il m'est possible, par l'écriture du poème, d'augmenter en moi la conscience de la vie et la densité de mon être. Le poème, par son travail sur le langage, me mène en des lieux que je ne connais pas et où je ne me connais pas. Le poème est ce qui m'engendre, me donne la vie. Par le poème je crée l'autre et, par le fait même, je participe à ma propre création. Les *bons* poèmes devraient toujours être des poèmes de naissance.

* * *

L'autre du poème prend la forme du poème lui-même, dans le langage qui se met à vivre. Le langage est *un monde qu'il faut découvrir mot à mot* m'apprend Georges Gusdorf, et c'est mot à mot que je découvre l'autre. L'autre naît du langage. Le mot est une peau dont je recouvre l'autre pour lui donner corps dans un livre de poèmes. Sans le poème, cet autre en moi demeurerait inconnu. Les mots m'aident à rendre visible une présence. Une présence

plus réelle que bien des « connaissances » dont je ne sais rien.

Le poème m'est devenu une présence dont je ne doute presque plus. Je sais qu'après un certain temps d'écriture quelqu'un commencera à prendre la parole à ma place. Lorsque cela n'arrive pas, je comprends que je n'ai pas eu accès au poème, trop pressé de dire ce que je savais déjà.

En chacun de nous un savoir fragile demande à être. Le poème m'apporte une connaissance de l'autre qui n'a rien à voir avec le savoir institutionnel, encyclopédique, où j'éprouve souvent comme une mise à distance. Je m'étonne de tout ce savoir secret, qui à travers le poème, nourrit ma pensée, m'ouvre à une certaine « philosophie de vie », une éthique.

La connaissance de l'autre que m'apporte le poème n'est pas « possessive ». Je ne veux pas accumuler cette connaissance comme l'avare son argent. Je veux la transmettre aux autres par la voie (voix) de la publication. C'est une connaissance sensible, ouverte à l'autre, à l'inédit. Dire ce qui n'a jamais été dit à travers moi, dire autrement. Autrement dit, l'autre. Connaître l'autre c'est mieux comprendre tout ce qui se dit en moi lorsque je déterre mes poèmes. C'est entendre le ruissellement d'une parole neuve.

* * *

Le silence m'est une façon d'aller à la rencontre de l'autre, dans sa voix précieuse. La réflexion sur les mots et le poème mène de façon paradoxale à un certain éloge du silence, du moins à sa reconnaissance. Le silence est un

moment de la parole. Lorsque je me tais j'arrive à entendre la parole de l'autre. Le silence est ce qui annonce la venue de l'autre. Le silence m'apprend que pour entendre véritablement, il faut savoir se taire. Ainsi faire silence (ce qui ne veut pas dire être muet) dans l'écriture ou la lecture du poème, c'est donner à entendre mieux. Faire silence permet de ne plus se laisser envahir par l'abondance de paroles et de mots, le bavardage incessant qui est le lot du quotidien.

Le silence est une condition pour qu'une parole devienne poème, car c'est par lui que j'arrive à rêver à l'autre en moi. Je tente de faire taire toute l'agitation intérieure qui me distrait avant de pouvoir écrire un seul mot, le mot de l'autre. Cela n'est pas toujours facile mais j'essaie d'entrer véritablement dans un état de silence, en accueillant la vie des choses et en demeurant disponible à la parole.

Le silence est l'oxygène de l'autre en moi, ce qui le ramène à la vie. Dans la cacophonie de tous les jours j'empêche l'autre de *dire son mot*. Il suffit pourtant de se taire et tout à coup j'entends respirer quelqu'un en moi.

* * *

Le poème pose la question de la présence de l'autre dans l'écriture, sans point d'interrogation, sans qu'il n'y ait juste une réponse, ni de réponse juste.

Lorsque j'arrive sur les lieux du poème et que je tente d'inscrire mon existence dans le monde, c'est la voix de l'autre que j'entends. J'aime écrire et lire des poèmes parce que j'ai le sentiment que lorsque j'avance d'une ligne dans un poème j'avance également d'une ligne en moi.

* * *

Il m'arrive de penser qu'être poète c'est vivre plus vieux qu'un arbre. Je soupçonne l'écriture du poème d'entretenir un rapport étroit avec le désir d'éternité. Le poème me permet de rendre éternelle la parole de l'autre en moi. Ainsi l'autre serait ce qui, par le texte, demeure.

* * *

PETITS TABLEAUX POÉTIQUES

BRÉSIL

Daniel Pigeon

SALVADOR

Il est un lieu : sensualité et luminosité
Salvador da Bahia

Espace marin vibrant
Une ville qui se mire dans les eaux sales du port
Des canotiers, des pêcheurs

De gigantesques bras de mer cherchent à m'enlacer

Des *capoeristas*
Rythme envoûtant des tambours

Le costume blanc de ces bahianais crie,
s'arrache de leur peau noire

Ascenseur Lacerda
Haute ville
Pelourinho, parfums d'histoire

Enfants vagabonds
Le pavé me parle
Me transporte de pierre en pierre vers une église,
un coin de rue

Sentiments étranges, odeurs nouvelles, déchirantes
L'huile de *dendê*
Parfum des *orixás*

Salvador
Bahia
São Salvador da Bahia de Todos os Santos

•

Terreiro de Jesus, terrasse sur une place passante
Un gamin de neuf ans
Robinson

ses lèvres

Ses lèvres frémissent
Et de sa bouche

coulent vérités *axé ilê ayê*

Ses cicatrices battent au vent sous le rythme
de la musique de son corps d'ébène
Le charme atteint son apogée et déborde
L'huile de *dendê* se répand
Odeur transcendante sur Bahia, sur le Brésil entier

Que dire ?

Rien
Vivre et laisser parler le corps, le cœur

Le soleil se couche
Éternelle blessure ensanglantée, au-dessus des flots verts
Racontant tant d'histoires, tant d'humanité que le cœur
aimerait s'arrêter de battre rien qu'un moment,
rien que pour écouter la voix de ces enfants abandonnés

Combien d'autres Robinson au Brésil, sur la terre, depuis
toujours et pour l'éternité ?

Cette rencontre : bonheur insondable

Bonheur insondable, je le répète
bonheur insondable
bonheur insondable
bonheur insondable

bonheur insondable
bonheur insondable
bonheur insondable
bonheur insondable

Salvador, tu m'as conquis
Bonne nuit Robinson !
On ne se reverra probablement jamais
Ainsi je te reverrai toujours le même
Um menino
Un enfant

OURO PRETO

Parsemé d'églises, ici et là
Charme distinct

Le soir tombé, le spectacle commence
Des églises violettes, turquoise surgissent de l'obscurité
Les petites maisons se mettent à danser sur le flanc des
collines

Et souvent, bientôt, la nuit enrobera d'obscurité les
rêves des enfants qui n'arrivent plus à rêver éveillés

1991

RIO

Je veux te faire l'amour
Sentir, humer tes désirs efflorescents
Te toucher
Glisser mes doigts curieux sur tes courbes séduisantes

Regarde-moi
Regarde-toi dans mes yeux

Et glisse, glisse
Tes plages dorées
Tes quartiers mal famés

Peuple!
Foule bigarrée
Descends de ton *morro* et viens
Laisse-moi évoquer tes beautés
Témoigner de ta violente douceur
Crimes et sensualité

Rio
Où donc se dissimule ton cœur?

Dans les *favelas*?
Sous la monstrueuse avenue Rio Branco?
Dans l'opulence de Copacabana?

De Santa Teresa, l'autre jour
(Montagnes de tranquillité)
Je crus l'entrevoir, en portant les yeux vers la mer
Je retins mon souffle
Et oubliai

Quelques traits
Coups de pinceau
Rio

Rio de Janeiro

1991

BÚZIOS

Une baie paradisiaque qui peint le Brésil entier

D'un côté, une horde d'enfants affamés
Et de l'autre, heureusement, quelques vieux Français
retraités qui transpirent de générosité...
pour leurs chiens

Quels animaux !

HISTOIRE ET ÉTYMOLOGIE (à propos d'un nouveau dictionnaire)

Paul Zumthor

L'un de mes maîtres, illustre lexicologue, avait coutume, il y a quarante ans, de définir l'étymologie comme la « biographie » d'un mot et de sa « famille » : il refusait de s'en tenir à sa naissance, voire à sa généalogie ! La métaphore biologique, sur les lèvres de ce savant, Walter Von Wartburg, n'en était pas tout à fait une : Von Wartburg percevait réellement les mots comme des êtres vivants, dont l'origine et le devenir se distinguaient mal de ceux de l'humanité ; le vocabulaire d'une langue, comme une entité collective douée de mouvement, d'énergie et, qui sait ? de conscience de soi. Il reprochait aux dictionnaires habituels de briser les ensembles, de rompre les réseaux de circulation par où se répand cette énergie, et d'atomiser cette conscience.

Le bruit provoqué, à juste titre, à la suite du récent Salon du Livre de Montréal, par la présentation du Dictionnaire du français québécois que publie la Société Le Robert, ne devrait pas faire négliger un autre dictionnaire, exceptionnel

à bien des titres, sorti simultanément des presses de la même société : le *Robert historique de la langue française* — qui semble s'être donné pour but de réaliser le programme jadis suggéré par Von Wartburg.

Conçu et dirigé par Alain Rey, assisté dans l'exécution par une équipe de chercheurs et de lexicologues, ces deux élégants volumes constituent, sous le couvert de l'ordre alphabétique, une ample histoire de notre vocabulaire, à la fois sur le plan des formes et sur celui des significations. Un système de renvois et de regroupements (fonctionnant à l'aide d'un petit nombre de sigles simples, ne posant aucun problème de déchiffrement) permet d'éviter le risque d'un émiettement de la matière et le danger d'une dispersion des connaissances. Fondé sur une information historique et linguistique bien au point (donnant l'«état de la question» en 1992), il vise à proposer à son utilisateur l'image de cette vibration de vie, de cet incessant jaillissement créateur, propres au monde des mots : vibration, créativité qui expliquent et justifient la haute valeur symbolique, sinon philosophique, attachée dans notre culture, depuis la Bible et la Grèce antique, à la réalité du Logos, du Verbum, du Mot.

Le point de départ est la langue vivante, le français commun d'aujourd'hui — et rien d'autre ; mais, à l'arrivée, en auront été mesurées l'épaisseur et la richesse, non moins que les vicissitudes durant un millénaire d'histoire. On sera, chemin faisant, remonté jusqu'au latin, au grec, au germanique (dans de rares cas, jusqu'à l'indo-européen) ou à d'autres langues-souches, souvent des langues modernes auxquelles le français a emprunté. On imagine la somme de savoir ainsi accumulé. Le défi était de le rendre accessible

et maniable. Les auteurs y ont, me semble-t-il, réussi: je me suis attaché (ayant moi-même quelque expérience de ce genre de travaux) à tendre plusieurs pièges au *Dictionnaire*; il n'est tombé dans aucun d'eux! Les articles, plutôt que de juxtaposer (à l'instar de certains ouvrages universitaires) des données brutes, sont rédigés, sans verbiage mais avec soin, en un style aisément lisible, dépouillé des termes techniques et des sous-entendus qui, pour les non-spécialistes, nuiraient à la compréhension.

Les problèmes formels («étymologiques» au sens restreint du mot) sont exposés et résolus en tenant compte de recherches récentes. L'accent principal est mis sur l'histoire sémantique, mutations et glissements de sens par lesquels se manifeste la «vie des mots» et leur engagement dans l'existence sociale des sujets parlants. À chaque mot sont joints les dérivés et composés formant sa descendance, légitime ou bâtarde, éphémère ou durable. Certaines des mésaventures ainsi contées, inattendues ou pittoresques, apparaissent comme des farces du temps ou des éclats de rire du langage: notre *robe* vient d'un mot signifiant «butin», *littérature* voulut dire d'abord «érudition»... des centaines de cas semblables confèrent au français que nous parlons ses résonances profondes et, bien souvent sans doute, ses virtualités poétiques.

Simple et exact, d'usage commode, ce Dictionnaire apporte une réponse implicite à diverses questions théoriques et méthodologiques. La brève et substantielle Préface d'Alain Rey en ouvre la perspective. Ce faisant, le Dictionnaire vise à répondre à la question: Qu'est-ce qu'un dictionnaire? par rapport au savoir qu'il communique, aux faits considérés par celui-ci, et aux lecteurs qu'il a pour tâche

d'y introduire. Les auteurs ont surmonté les difficultés tenant à la composition traditionnelle de tels ouvrages (découpage en articles monographiques; horizontalité) en introduisant, sous l'appellation d'«encadrés» et de «schémas», près de quatre-vingts essais à perspective verticale et englobante: tantôt en vue de projeter sur les faits, dispersés en articles divers, un réseau qui les rassemble et les unit (ainsi, les schémas *Chef* ou *Ville*); tantôt pour les intégrer dans une problématique générale (ainsi, les longs «encadrés» *français* et *francophonie*, *langues romanes*, et bien d'autres).

Signés, généralement très explicites, les «encadrés» introduisent, sous la responsabilité de leurs auteurs, dans le *Dictionnaire*, un élément encyclopédique, au sens premier de ce terme, désignant l'horizon circulaire des connaissances. Si on les regroupait ensemble, ils constitueraient un volume documentaire annexe. Leur intégration au *Dictionnaire* (à l'ordre alphabétique du lemme qui les introduit) ouvre dans la masse de celui-ci une série de fenêtres d'où la vue s'étend largement sur le paysage linguistique. Mais que signifie «linguistique» lorsqu'il s'agit de «mots» — c'est-à-dire des sons grâce auxquels notre bouche fait exister les choses? Il faudrait en élargir le sens au point de lui faire englober la plus grande partie de ce qui, sans doute, parmi toutes les créatures, nous distingue et nous définit?

TABLE DES MATIÈRES

Paul BEAULIEU	Une amitié au delà du temps et de l'espace	7
Alain RIVIÈRE	Jean Mouton	12
Pierre TROTTIER	Un ménage franco-canadien	16
Jean-François CHICOINE	À la recherche du temps passé avec Jean et Madge	23
Béatrice DIDIER	Journal de Roumanie	30
Yvon ALLARD	Un regard, sans intermittences	47
Christophe CARRAUD	Équilibre et contradictions de la fidélité : sur l'essentielle fragilité d'une œuvre	63

CHOIX DE TEXTES INÉDITS DE JEAN MOUTON ET DE MAURICE ZUNDEL

Jean MOUTON: **1. Présence de la mort**: Ma mère, p. 109; Marcelle, p. 111; Madge, p. 112; Première rencontre, p. 113; Madge, p. 116; En route vers New York, p. 118; Le pays de Madge, p. 119; Pour Madge, p. 120; Je pense au chant, p. 122; Le bavard et la mort, p. 123; **2. Portraits illuminés**: Tombeau pour Cissie (Cecily Vaison de Fontaube), p. 126; Hendrickje, p. 128; L'oiseau de feu, p. 130; L'ange du rocher (Louvre), p. 131; Le sourire de la matière, p. 133; Un en-cas pour un ange,

p. 135 ; Polyptique de Beaune (Roger Van der Weyden), p. 137 ; La Derelitta, p. 139 ; **3. Adèle Mouton** : Avant terme/Memento, p. 141 ; Visite à Lyon, p. 143 ; Paul Borel vu par J.K. Huysmans, p. 149

Maurice ZUNDEL : Lettre à Madge Vaison, p. 152 ; Lettre à Jean Mouton, p. 153 ; Homélie, p. 154 ;

ESSAIS / PETITS TABLEAUX POÉTIQUES

Mario PELLETIER	<i>Convergences</i> 30 ans après	163
Michel PLEAU	L'autre et le poème	174
Daniel PIGEON	BRÉSIL :	
	Salvador	183
	Ouro Preto	187
	Rio	188
	Búzios	190
Paul ZUMTHOR	Histoire et étymologie (à propos d'un nouveau dictionnaire)	191

Mise en pages par

Mégatexte.

Imprimé par

les Ateliers graphiques Marc Veilleux Inc.

le vingt-cinq mai

Mil neuf cent quatre-vingt-treize.

Imprimé au Canada

Printed in Canada

