

***Le Figaro Littéraire*, 28 septembre 1974, n° 1480, p. 11 et 12.**

André Malraux : «Bernanos, le dernier Témoin de la pitié sacrée».

Inédit. Préoriginale.

Ce texte d'André Malraux sur Georges Bernanos constitue la préface au *Journal d'un curé de campagne*, qui doit paraître prochainement chez Plon.

Si l'on dit de Georges Bernanos qu'il fut le plus grand romancier de son temps, nul n'est surpris; mais nul n'est convaincu, car le mythe français du roman – Balzac et Tolstoï, plus quelques mariages et divorces avec des Anglais, avec Dostoïevski – demeure puissant. Dans la charmille de Pontigny, Gide, à qui je disais mon admiration pour *Sous le soleil de Satan* qui venait de paraître, et qu'il avait feuilleté, me répondit :

— Tout cela, cher, c'est la lignée de Léon Bloy et de Barbey d'Aurevilly.

— En diablement mieux !

— Mais c'est la même chose. Et cette chose m'est contraire.

Il écartait Bernanos (ce jour-là...) au nom de Balzac, de Flaubert, de Mme de La Fayette – et des réflexions qui l'avaient conduit à faire des *Faux-Monnayeurs* son «premier roman». A Pontigny, le roman impliquait l'existence autonome de *personnages* – et l'on attachait peu d'importance à ce que les personnages fussent entrés en scène avec le roman étranger. On ne parlait pas encore des romanciers américains; je devais écrire plus tard la préface de *Sanctuaire*. Entre les écrivains éminents, le plus soumis au mythe régnant du roman était Roger Martin du Gard (celui des *Thibault* plus que de *Jean Barois*). Gide lui dédiait les *Faux-Monnayeurs*, tous l'estimaient, personne ne le suivait. Et Bernanos mettait brutalement en question tout ce que «l'Europe la plus cultivée» pensait de la création romanesque.

Balzac, Stendhal, Flaubert s'étaient moins soucieux de personnages que de caractères. Leur rapprochement les rassemble mieux qu'aucune définition. Derrière tant de cousines Bette et tant de Homais se dresse l'ombre de Molière, qui obséda Stendhal toute sa vie. Ce que les Français appellent traditionnellement roman, Zola compris, c'est ce qui devrait être illustré par Daumier.

Il est surprenant que l'Europe ait attaché tant d'importance aux caractères. Molière, Balzac sont peut-être nos gloires les moins contestées; Jean Valjean et Javert sont, entre autres choses, des caractères, et les flammes des *Misérables* projettent des Daumier démesurés. L'Afrique noire découvre Molière avec une admiration véhémement – mais elle a toujours aimé les masques.

Il n'est pas moins surprenant que l'Europe se soit détachée des caractères. Non sans retours, Tolstoï parle du Vieux, c'est-à-dire Balzac, avec nostalgie. Dostoïevski a traduit *Eugénie Grandet*; sa faune mineure d'usurières et d'ivrognes s'acoquine à celle de la *Comédie humaine*. Les extravagants lèguent au petit peuple du Russe la folie de Stavroguine. Et Bernanos n'ignore pas Stavroguine.

*

Le roman appelle *caractère* le type humain qu'anime une passion majeure et constante; à quelques égards, un masque de l'âme. L'Avare est cousin éloigné d'Arlequin. Ses actes ne sont pas nécessairement prévisibles; encore ne doivent-ils point surprendre. Il écarte l'irrationnel, auquel le personnage devra tant. La vie ne le modifie pas; le jeune séducteur devient un vieux coureur de filles dans un temps linéaire, étranger aux métamorphoses.

Savoir que la peinture n'a pas pour objet d'imiter des modèles semble banal, mais on ne tient pas encore communément pour ridicule, lorsqu'il s'agit du passé, le «miroir promené le long d'un chemin». Bien qu'une mode récente assure que tous les personnages passent tout leur temps à faire tout ce qu'ils veulent, les «illusions logiques» tardent à prendre leur retraite. Tel amateur, qui proclame tantôt que les personnages font ce qu'ils veulent et tantôt qu'ils n'existent pas, croit que Balzac a

inventé Vautrin en imitant Vidocq. Le romancier se sert de Vidocq pour créer Vautrin, qui n'est pas plus viable hors du monde-de-Balzac que le poisson hors de l'eau; le vrai dessein de Balzac, même lorsqu'il l'ignore, n'est point de faire concurrence à l'état civil, mais de faire conquérir le monde fictif du passé, trouvé chez Walter Scott, par un monde fictif du présent, qui deviendra son propre monde.

*

Mais si Vautrin n'est pas Vidocq, c'est donc qu'il est Balzac : «Madame Bovary, c'est moi.» Pourquoi faut-il que Madame Bovary soit quelqu'une, alors qu'elle ne l'est manifestement pas plus que Colombine ou Cendrillon ? On appelait Madame de Rénal un caractère, Madame Bovary devenait un personnage, Anna Karénine l'était tout à fait. Or un personnage n'a jamais été une personne.

Ce n'est pas le registre d'état civil de Balzac qui fascine Dostoïevski. Il n'a jamais fasciné que Zola, et nous ne tenons pas Vautrin ni même César Birotteau pour Joseph Prudhomme en mieux. Les cousins Pons appartiendraient depuis beau temps à la friperie si Balzac, à mille lieues de toute photographie, ne possédait le génie visionnaire que lui reconnut Victor Hugo, et s'il n'avait imposé à l'Europe le type qui allait l'enivrer à la suite de Napoléon : l'ambitieux. Avec lui, Balzac et Stendhal découvrent simultanément un personnage à peine dégagé du caractère, qui devient le théoricien de sa passion. Balzac ne serait pas Balzac s'il ne confiait à Vautrin, le plus irréel de ses héros, la redoutable éducation de ses grands ambitieux, Rastignac et Rubempré. Harpagon proposait-il une théorie de l'avarice ? Quel intérêt eût-on accordé à une telle théorie ? Le seul ancêtre de l'ambitieux est un autre conquérant : le séducteur, don Juan. Et la théorie de l'ambition, comme de la séduction, se prolonge en propagande. Harpagon n'était pas contagieux, alors que Rastignac fera prendre son nom pour pseudonyme par les snobs de Varsovie et de Saint-Petersbourg.

Entre autres caractères, Balzac invente des caractères grandis par une passion qui porte en elle une semi-doctrine, l'individualisme, et transfigurés par l'épidémie poétique napoléonienne. Le chemin qui va de Rastignac à Raskolnikov n'a rien d'obscur; mais après Raskolnikov, Dostoïevski va subordonner radicalement le caractère au

personnage, proclamer les droits de l'irrationnel et de l'impulsion, et faire habiter ses héros par des démons à transformations, depuis l'idée fixe de Kirilov jusqu'à la charité suprême d'Aliocha. La fascination a laissé dans ses *Carnets* sa traînée de sang; il ne se soucie pas de créer des porte-parole, même lorsque Stavroguine ou Aliocha parlent en son nom – mais bien de créer, entre des idées et des personnages qui l'obsèdent, la relation passionnelle qu'avait créée Balzac entre l'ambition et ses ambitieux. Ne cherchons pas plus dans son œuvre la mise en scène d'une méditation que dans la trilogie *Hamlet – Mesure pour Mesure – La Tempête*. Observons seulement qu'il découvre l'accent brûlant que toute pensée religieuse apporte à un personnage – et que s'il ne dispose pas du prestige que Rastignac tenait de Napoléon, il dispose de celui que Muichkine tient du Christ.

*

Gorki disait que Dostoïevski avait soumis à une idéologie réactionnaire le plus grand don de création qui eût paru depuis Shakespeare. La comparaison s'impose moins par le génie que par sa nature. Celui de Dostoïevski n'appartient qu'au roman ? Ses fulgurations éclatent tout au long d'un monde romanesque dont elles ne parviennent pas à avoir raison qui continue jusqu'aux personnages mineurs des *Karamazov* son cours de victimes, de follettes et d'originaux, cousins de ceux de Dickens et de Gogol. Le roman de Stavroguine est aussi celui du couple farfelu que forment sa mère et Stépan Trophimovitch. Lu d'affilée, Dostoïevski devient un «romancier russe» secoué de crises de génie toujours plus fréquentes. Parce que ce génie ne tient nullement à la transfiguration de l'intrigue qui l'accompagne. Le préjugé du modèle apporte celui de l'intrigue autant que celui du personnage.

Maintes scènes illustres de Balzac sont nées de son récit, comme celle où Rubempré écrit des poèmes érotiques sur le cercueil de la femme qu'il aimait, pour payer ses obsèques. Chez Dostoïevski, la création poétique est si bien antérieure au récit qu'il va jusqu'à changer les rôles : entre les *Carnets* et *L'Idiot*, ceux de l'assassin Rogojine et du saint Muichkine sont intervertis. «Peu importe que le briquet frappe la pierre, ou la pierre le briquet, si l'étincelle est la même», en écrivais-je jadis.

Les types de Dostoïevski, possédés par une passion (le père des Karamazov, Dmitri), continuent la tradition; par le démon (les «occidentalités» que l'on jugeait si Russes : Raskolnikov, Stavroguine, Kirilov, Ivan) ou par le Christ (Muichkine, les starets, Aliocha), ils ne sont ni des personnages diaboliques ni des personnages visités, comme l'a cru l'Europe, car ils ne sont pas des personnages du tout. Si l'on peut voir encore dans Raskolnikov un Julien Sorel absolu – mais qui ne voit ce qui les sépare ? –, rien ne serait plus instructif qu'un pastiche de Balzac qui prendrait pour héros Aliocha – et même Raskolnikov. Le starets Zossima n'est pas un *Curé de Tours*.

Du personnage, Dostoïevski tire le héros hanté. La vivace existence de ce héros n'est pas seulement distincte de la vie (quand l'existence du roman a-t-elle été celle de la vie ?), mais encore du théâtre particulier qu'était devenu le roman, même chez Gogol. Le héros énigmatique avait existé avant Dostoïevski : Hamlet, Don Quichotte, Alceste... Mais Dostoïevski invente de poser l'homme en tant qu'énigme – à travers le roman policier des *Frères Karamazov*. Les créateurs avaient entendu gouverner leurs personnages; Dostoïevski, le premier, cherche à se perdre dans les siens. Bernanos va s'y vouer.

Le personnage avait trouvé sa plus grande autonomie chez Tolstoï – d'autant plus grande que Tolstoï créait des personnages féminins aussi convaincants que ses personnages masculins. Ce n'avait pas été le cas de Balzac, ce n'était pas celui de Dostoïevski. Mais Dostoïevski apportait au héros une dimension que ne lui avait pas donnée Tolstoï. Il héritait, de Balzac, la fascination romantique pour ce personnage dont le romancier assurait le prestige par un mélange de force, de séduction, et d'une qualité propre à l'imaginaire, née d'une paternité éblouie. Vautrin, qui n'est pas séduisant, domine les livres où il figure, même lorsqu'il échoue. (Nous trouvons ce «grand format» plus inexplicablement encore dans le baron de Charlus.) Dostoïevski connaissait bien Eugène Sue, et le prince Stavroguine n'est pas sans liens avec le prince Rodolphe. Bien que ce dernier soit un héros de mélodrame, alors que les héros de Dostoïevski sont seuls en Europe à mériter ce nom pendant les cinquante ans qui précèdent la révolution d'Octobre. A quoi ces héros sans exploits devaient-ils leur

intensité ? Les starets, Aliocha, à une dimension spirituelle que le roman européen n'avait pas connue; mais Stavroguine, plus grand qu'Aliocha ? Il est un «homme de Dieu» négatif – le négatif photographique d'un prophète. Le seul que Kirilov, devant la mort, reconnaisse pour son égal. Inutile d'analyser les procédés qu'employa Dostoïevski pour lui donner, quoi qu'il lui advînt, une invulnérable autorité. Retenons seulement qu'à partir des *Possédés* le roman européen connut une création d'imaginaire radicalement différente de celle de Balzac – création écartée par Tolstoï, Flaubert et le roman anglais.

C'est elle qu'affronte Bernanos. Les équivoques entretenues par le mot roman s'effacent. Il ne s'agit plus de rivaliser avec l'état civil de l'Empire ni avec celui d'Yonville; il s'agit de charger des créatures d'exception – presque toujours des prêtres – d'assumer la vocation sacerdotale telle que nous la suggèrent les saints.

A quoi bon des saints imaginaires ? Les héros imaginaires n'étaient pas indispensables non plus, mais depuis longtemps le mot héros appartenait plus à l'imaginaire qu'à la réalité. Ce qu'apporte Bernanos est de l'ordre de la symphonie : louange furieuse de Dieu, exorcisation furieuse d'un Mal intarissable : le livre s'appelle : *Sous le soleil de Satan*, et sa première partie, *La Tentation du Désespoir*. On avait tenté le roman du prêtre; Bernanos tente le poème du sacerdoce, donc du surnaturel. Ce n'est pas le sujet qui change, c'est le personnage qui disparaît. Même ce qu'en avait conservé Dostoïevski.

Après le caractère, le personnage; après le personnage, l'incarnation.

Aliocha ne pourrait appartenir à Balzac; pourrait-il appartenir à Bernanos ? Je parle d'autant moins ici d'influence que Bernanos semble avoir écrit *Sous le soleil de Satan* avant d'avoir lu les grandes œuvres du Russe. Mais certains héros de Dostoïevski, dont les *Carnets* nous révèlent la genèse (ceux, précisément, demeurés sans postérité), mettent en pleine lumière l'opération créatrice de Bernanos. Il s'agit d'imposer au lecteur un lien passionnel avec une expérience qu'il ignore. Bernanos ne saurait imiter pour son lecteur une vie intérieure que ce lecteur ne connaît pas; des hommes, les prêtres, qui lui échappent entre tous. (Le sacerdoce est un exotisme). Il ne le convaincra

pas en l'obligeant à reconnaître ce qu'il lui révèle, mais en l'entraînant dans son propre univers, comme font les maîtres du fantastique. Il n'entend pas être ressemblant, mais contagieux : comme l'étaient Balzac et Stendhal lorsqu'ils exaltaient l'ambition, Dostoïevski lorsqu'il transfigurait Stavroguine. Il n'attend point de l'ambition la complicité de ses jeunes lecteurs; de l'amour celle de ses lectrices. Comme Dostoïevski, il ne dispose que de la complicité la plus haute. Il révèle aux hommes le Christ qu'ils portent en eux, dirait-il : parce qu'il y est.

Reste qu'il y est aussi pour un agnostique.

*

Bernanos montre d'abord une heureuse négligence pour les «lois du roman». Imaginons comment Zola eût décrit la paroisse, que suggère une tache allusive et saisissante. Mais le livre s'appelle *Journal*. De quoi ? Ni des contemporains, comme celui des Goncourt; ni d'une introspection traditionnelle, comme celui d'Amiel : de la vie intérieure d'un prêtre. De la part de sa vie qui se rapporte à Dieu. Les rencontres avec les autres prêtres, pendant les cent premières pages, sont des interrogations pathétiques ou dérisoires sur la vocation, et où l'abbé ne figure que par l'humilité. Bernanos ne tente pas de créer des personnages, mais des tons de voix. Qu'apporte d'autre la plus puissante figure de cette première partie, le curé de Torcy ? Et ces tons se rejoignent en une seule voix véritable : sa voix intérieure.

D'ordinaire, un romancier écrit à la première personne, afin d'ordonner ses créatures selon la voix qui dit : je. Dans ce *Journal*, la nature du récit, la connaissance des personnages, donnent l'impression d'un récit écrit à la troisième personne, traduit à la première. Il va de soi que l'abbé ne peut connaître *ainsi* les sentiments de la comtesse; il va de soi aussi que le livre est admirable et que nous cherchons seulement à suivre sa création. Bernanos semble accepter l'une des plus fortes conventions du roman : «Il y aurait un curé d'Ambricourt qui...» Il suggère l'autonomie de ce personnage – auquel il ne donne pas d'autre nom que celui de sa paroisse – avec application. Pourtant sa maigreur, son humilité, le vin ne nous l'imposent guère : il ne devient persuasif qu'au second degré, par des moyens qui ne sont pas ceux du roman.

Sa biographie (enfance, séminaire) se déroule hors du temps. Les figures autonomes de Bernanos sont les figures de rencontre auxquelles il s'est attaché, et qui trouvent dans les romans la vie imprévisible et fortuite que trouve, dans celui-ci, sa chère moto. Comme Dostoïevski, il fait raconter son histoire par un autre; les deux romanciers s'emberlificotent dans leurs récitants qui savent tout et doivent nous rappeler sans cesse qu'ils ne savent rien; que la rumeur publique... que le Journal sera déchiré... Car le romancier veut toujours faire croire qu'il écrit en face de ses personnages. Or Bernanos n'est nullement *en face* du curé d'Ambricourt; il n'est en face que des âmes perdues. Et encore.

Car il ne passe pas de ses héros à ses personnages secondaires, à la manière de Balzac et parfois de Dostoïevski, par une sorte de dégradé. Ses grands hallucinés surgissent d'un peuple romanesque presque traditionnel – séparé souvent de la tradition par les personnages traités polémiquement. André Gide avait raison sur ce point : l'Anatole France de *Sous le soleil de Satan* est hérité des gargouilles de Léon Bloy. Balzac, Dostoïevski lui-même créaient leurs canailles sans s'indigner. Mais la colère n'est pas seule en cause. Le comte exaspère Bernanos, le docteur Delbende ne l'exaspère pas. Ils sont traités selon les mêmes moyens; l'abbé, pour l'essentiel, l'est par des moyens différents. Paul Valéry reprochait au roman sa ressemblance avec les panoramas dont le premier plan accuse un fort relief alors que leurs lointains sont flous. Chez Bernanos, les personnages doivent d'autant plus à l'illusionnisme qu'ils sont plus éloignés. Il soigne le croquis, confiant, pour le premier plan, en son grand battement d'ailes noires. La personnalité de ses prêtres n'a pas plus d'importance pour lui que pour Dieu celle de ses prophètes. Le relief des héros auxquels il se livre jusqu'à l'hallucination ne vient pas de leurs gestes ou de leurs actes, mais de leur âme.

Par un procédé inverse de celui qui crée sa servante, Mme Dumouchet ou le comte, êtres sans âme, il s'incarne, avec une saisissante multiplicité, dans toutes les âmes : le curé de Torcy, la comtesse, et même la servante du dernier chapitre. («Ne bougez pas, Monsieur le curé, ça va passer.») Il les anime par une même éloquence que chacun d'eux réfracte autant que le narrateur, et qui impose à ses livres leur unité, toute

étrangère à celle du roman traditionnel. Elle les entraîne dans un univers commun qui n'est ni celui de l'analyse ni celui du spectacle, mais celui de la vision. «J'exprimerais, écrit l'abbé, un sentiment très vif (mais ce n'est pas un sentiment, c'est presque une vision)...» Vision. «J'exprimais, écrit l'abbé, un senlambeaux, à la nuit, au cauchemar, aux apparitions du pauvre, du mendiant, du hors-la-loi, du légionnaire, du chevalier – avec, dans une tanière, l'orgueil et la honte. Et d'abord, le prêtre. Il est la création mythique de Bernanos. Non qu'un prêtre ne puisse ressembler au curé d'Ambricourt, à l'abbé Donissan; mais parce que le génie de Bernanos tient à la dimension qu'il donne à ses prêtres élus, qui ne se réfèrent pas plus à des modèles que Manfred ou Hernani à des brigands historiques. Nul ne croit que le curé puisse écrire : «Combien d'hommes n'auront jamais la moindre idée de l'héroïsme surnaturel, sans quoi il n'est pas de vie intérieure ! Et c'est justement sur cette vie-là qu'ils seront jugés», ni : «Les crimes ne renseignent guère mieux sur la nature du Mal que les plus hautes œuvres des saints sur la splendeur de Dieu.» Mais ces phrases s'accordent au ton surnaturel du récit : «Le grincement de la serrure a fait, sous les voûtes, un bruit immense.» Certes, pendant les affrontements¹, le prêtre n'est pas seul à demander aux cris de l'abîme d'imposer l'irréel; c'est la mère (la comtesse) qui dit : «Dieu ? Il m'a pris mon fils, je ne le crains plus !» Mais de tels cris sont donnés aux personnages pour les définir, au prêtre, pour le dépasser. Depuis *Sous le soleil de Satan*, Bernanos poursuit un monologue sacerdotal qui s'adresse à Dieu, quel que soit son interlocuteur : «Vous ne pouviez vous aimer qu'en Dieu, vous ne vous aimez plus. Et vous ne vous aimerez plus jamais en ce monde ni dans l'autre – éternellement.» Déploration qui commence à «Dieu s'est retiré de moi» et culmine dans la Grâce. Cette haute création d'un Prophète venue de son premier livre s'achève dans l'humilité de celui-ci de façon troublante, si l'on se souvient de

¹ Rendant compte de *L'imposture* lors de sa publication en mars 1928, j'écrivais dans la *N.R.F.* : Dans ce livre, ce ne sont pas les personnages qui créent les conflits, mais les conflits qui suscitent les personnages... Je ne serais pas étonné que les «crises» apparussent à M. Bernanos avant même que les personnages fussent fixés par son imagination.» La réussite de *L'imposture* était moins grande que celle du *Journal d'un curé de campagne*. Mais qu'il est singulier d'employer le mot réussite pour parler d'un livre de Bernanos !

Au sujet de l'affrontement de la mère et du curé, Bernanos, à travers le curé de Torcy, fait allusion à *L'Otage*. On pense plutôt à l'admirable scène de *L'Annonce* faite à Marie où Violaine ressuscite l'enfant de Mara.

Muichkine. L'auteur, non sans une obscure culpabilité, veut-il faire tenir à son personnage des paroles dignes du Christ ? Il s'en défendrait avec indignation peut-être; cependant Bernanos envisageait d'écrire une *Vie de Jésus* et donne pour dernières paroles, au curé de campagne, les mots que la plupart de ses lecteurs lui ont prêtés, et qui sont de sainte Thérèse de Lisieux : «Tout est grâce.»

Je ne parlerais pas ici de la pensée de Bernanos. Il l'a exprimée dans ses essais. Les arguments de Kirilov appartiennent à Dostoïevski, mais la pensée de celui-ci change de nature selon qu'elle se réfère à Kirilov ou à lui-même. Toute pensée change en s'incarnant, et d'autant plus qu'elle s'incarne davantage.

L'imitation de Jésus-Christ est un titre célèbre. La profondeur déchirante vers laquelle Bernanos bégaie ces mots-de-l'âme, parents des mots-de-passion de Balzac, et même de Shakespeare (lady Macduff apprenant que ses fils ont été tués par Macbeth : «Ah ! il n'a pas d'enfants ! »), ses vrais héros leur doivent leur existence. Or, le modèle inégalable, ici c'est l'Evangile. Avec quelle phrase Dostoïevski et Bernanos ont-ils rivalisé entre toutes, sinon «Que celui qui est sans péché lui jette la première pierre...» Approbation et condamnation perdent en vain leurs ondes dans son puits sans fond. Jésus répond au-delà de la question, et cet au-delà n'appartient qu'à lui. C'est de cette région que surgit la création bernanosienne, ses prophètes humiliés ne la trouvant que dans la région d'eux-mêmes qui appartient au Christ. Il y a du médium dans tout personnage de Dostoïevski qui touche ou frôle la foi. Bernanos halète vers un surnaturel nocturne qui serait seulement romantique sans les paroles, les sentiments, les états psychiques qu'il suscite et auxquels il doit son pouvoir de transfiguration. Son génie ne tient point à ce que nous sommes convaincus de l'existence du curé d'Ambricourt, comme de celle d'Anna Karénine, mais à ce que nous sommes convaincus de l'existence de sa création, dont le curé n'est qu'un moyen parmi d'autres. Il ne nous convainc point de l'existence terrestre de son curé, mais bien de l'existence d'un reflet du surnaturel qui ne peut être que celui de l'art, et où le curé existe autant qu'un vivant, d'une existence aussi peu terrestre que celle d'Iseut ou de Roland. Monde dont la voix souterraine est une voix de Bernanos qu'il n'a jamais parlé, ne parlera jamais, car ces

paroles surnaturelles, à *qui* pourrait-il les dire, sinon au silence des êtres de fiction que l'on appelait naguère êtres de poèmes ? Ce livre ne pourrait être un sermon, sa prédication ne peut s'incarner que dans l'irréel. Bernanos nous convainc, avant tout, de la légitimité de son dédoublement...

Ce qui ne va pas sans technique, instinctive ou délibérée. D'abord, douer tel personnage faible et maladroit (Muichkine, Aliocha, le curé) d'une autorité souveraine qui lui vient d'ailleurs, le bouleverse lui-même; autorité qui va servir ou affronter des «impulsions irrésistibles». Nous en voyons l'ébauche lorsque Dostoïevski fait tourner Pierre, comme une mouche, autour de Stavroguine qui poursuit son chemin – mais Stavroguine n'est pas un homme du Christ. Et la pleine efficacité dans le dialogue de Chantal avec l'humble curé («A genoux !», elle m'a obéi de nouveau...) Pendant l'entretien célèbre avec la mère de Chantal, le curé trouve pour ses paroles – et même pour son silence – l'autorité des confesseurs médiévaux, des hommes de Dieu qui convertissaient au passage les multitudes, de saint Bernard qui fera cacher sa sépulture pour que ne s'y produisent pas de miracles. Ce que dit l'abbé est convaincant parce qu'imprévisible. Nous ne le devinerions pas; mais devinerions-nous davantage le «Pourrais-je emmener la petite ?» du baron Hulot ? Ce cri, nous le savons, tord le ventre de Hulot; ceux de l'abbé viennent d'un domaine plus profond encore, mais qui n'est pas seulement le sien. Pour le croyant, c'est celui du Christ; pour l'incroyant, un domaine qui se révèle, par ces paroles mêmes, comme celui de Jésus par : «Que celui qui est sans péché...» Il y a une force terrible dans l'humilité, dit Dostoïevski. Bernanos dirait sans doute, plus innocemment, mais absolument : «L'humilité est invincible.» Il trouve en elle le recours constant de ses héros; en elle et en un abandon au Christ qui leur donne, au plus profond du drame ou de l'angoisse, la densité spirituelle où s'enracine leur invulnérabilité. Celle, il le savait, de Jeanne d'Arc répondant à ses juges. Quelle que soit parfois l'habileté du romancier, c'est cette densité seule qui, dans la scène capitale de ce livre, secoue les personnages comme la sorcière de la Bible secoue les ombres des morts et nous impose le surnaturel avec autant de force que les plus grands visionnaires nous avaient imposé le fantastique. Ce n'est pas tout à fait l'abbé qu'il émancipe de son auteur; c'est le prophète halluciné qui habite ou traverse tous ses livres, auquel il

apporte sa voix souterraine, et qui trouve dans l'abbé sa plus émouvante incarnation, la dernière, qui éclaire toutes les autres.

Dans l'abbé, dans les affrontements. Le poignant entretien au château est une scène de sacrifice, liée à l'essence du christianisme. Bernanos a dit maintes fois que son œuvre n'avait que deux monstres d'ombres : Dieu et Satan – et parfois les hommes pris au piège. Shakespeare, lui, avait dit : «L'homme, comme la casse, doit être broyé pour donner son odeur.» Le reste était misère. D'où le lien avec la tragédie grecque, où s'affrontent l'Homme et le Destin. Comme elle, l'œuvre de Bernanos est une chaîne des plus hauts affrontements, séparés par ce qui les prépare – ou les encombre, en attendant l'oubli. Il n'ignorait pas que le plus haut de tous est sans fin, mais que pour lui, comme pour tant d'âmes ferventes, il se perdait dans ce qu'il appelait «la douce pitié de Dieu».

André Brincourt : Une même interrogation

La rencontre d'André Malraux et de Georges Bernanos a une signification qui déborde largement le fait littéraire. D'où la valeur exceptionnelle de ce texte qui, plus qu'une introduction à l'œuvre en général ou au *Journal d'un curé de campagne* en particulier, répond à l'interrogation même de la création romanesque.

Il est d'autant plus intéressant de situer cette «préface» par rapport aux écrits (relativement rares) de Malraux sur la littérature, et dans la perspective de ses ouvrages (nombreux) sur l'Art.

Souvenons-nous de la préface aux «*Cahiers de la Petite Dame*»² qui, à propos de Gide, définissait une lignée littéraire où l’anecdote prévalait sur l’Histoire, et la morale sur le Sacré : nous trouvons ici un second volet, pivotant sur la même charnière, pour nous faire entrevoir, avec l’exemple de Bernanos, la démarche inverse où le romancier cherche moins à fabriquer des personnages et des porte-parole qu’à mettre au monde l’art des êtres capables de «bégayer les mots de l’âme».

Ainsi Bernanos se voue à cette part énigmatique : non plus pour le roman une rivalité avec la vie, mais une incarnation de ce que la vie met fondamentalement en question chez l’homme.

C’est pourquoi André Malraux prend soin de séparer tout d’abord les lignées. D’une part le niveau «psychologique» de recherche des personnages (Balzac, Flaubert), et d’autre part Dostoïevski.

Le romancier traditionnel gouverne ses personnages. Malraux a raison de nous rappeler que Dostoïevski cherche plutôt à perdre les siens. Mais l’important est que, par là même, il proclame les droits de l’imaginaire et de l’irréel. Le génie ne consiste pas à s’effacer; mais, s’effaçant, à céder la parole aux démons ou à révéler ce qui chez le prince Muichkine appartient au Christ.

Mêmes «montreurs d’ombres», chez Bernanos : Dieu et Satan – d’où ces zones d’équivoques, d’incertitudes, de tâtonnements de l’indicible qui s’apparentent au tâtonnement de la grâce. N’est-ce pas à Claude-Edmonde Magny que l’auteur de *Monsieur Quine* confiait qu’il avançait dans son œuvre romanesque comme «dans les ténèbres, guidé par une espèce d’instinct analogue à celui de l’orientation des oiseaux» ?

Lorsque André Malraux constate que certaines œuvres sont capables de révéler à l’agnostique cette part de divin qui habite l’homme, ce qui est en cause – sur le plan de la création romanesque – c’est la nature particulière d’un langage qui exprime ce qui est au-delà du langage.

² Publié par *Le Littéraire*, le 3 mars 1973. Pour l’histoire authentique d’André Gide, Gallimard (*Cahiers André Gide*).

Mais nous connaissons, chez l'auteur des *Voix du silence* cette interrogation au sujet de l'Art. Elle est ici exactement la même.

Il importe moins que nous soyons persuadés de l'existence de certains personnages romanesques que convaincus de l'existence d'un monde qui les impose. C'est aussi en ce sens que *Le Journal d'un curé de campagne* n'est pas le roman d'un prêtre, mais celui d'un sacerdoce. Et ce monde capable de nous révéler les valeurs en lesquelles l'homme se dépasse est bien le monde de l'Art.

Chez Bernanos, les personnages n'imitent pas plus un modèle que l'art n'imité le réel; mais si, au sens malrucien du terme, l'irréel est son domaine, il suffit d'y pénétrer pour reconnaître le vrai paysage de nos solitudes, de nos angoisses, la vraie lumière de l'enfance et de la mort.

Malraux écrivait dans *La Tête d'obsidienne* : «Les artistes du sacré qui n'ignorent pas la *Nature*, mais la subordonnent ou la méprisent, semblent au service d'un surmonde, d'un monde plus vrai, plus durable, plus important surtout que celui de l'apparence – monde que leurs scènes représentent, mais que leur style manifeste : *Le Jugement dernier* d'Autun est chrétien par son sujet, sacré par son style.»

Dans ce texte sur Bernanos et la création romanesque, André Malraux n'exprime pas une autre pensée.