

Saisir l'insaisissable: les images de l'âme dans *Monsieur Ouine* de Bernanos.

Dans une étude précédente¹ sur la saisie que permet d'effectuer l'image/métaphore j'ai affirmé que celle-ci, dans la mesure où elle est réussie, nous confère, à nous existants, une augmentation d'être. J'admets que le terme d'"augmentation", en tant que déverbal du verbe intransitif ayant le sens de "croître en quantité, en qualité", demeure abstrait et la question se pose de savoir ce qu'il faut entendre par cette augmentation, la question en somme concernant la nature de cet "être". Autrement dit, qu'est-ce qui est accompli "trans"² l'image verbale réussie? Je répondrais provisoirement et spontanément que cet accomplissement se dit plus concrètement "l'âme". Cette réponse est basée sur une remarque de Socrate, qui n'a cessé de m'intriguer, que pour parler de l'âme il faut nécessairement se servir d'images, étant donné qu'elle n'est pas une réalité pouvant être l'objet d'une expérience sensible qui permettrait sa description, ni d'une intellection qui en donnerait une science réelle. Ce que l'on peut en dire, selon le texte du Phèdre³, c'est qu'elle est principe de vie et donc dynamique, qu'elle est en devenir constant et que pour atteindre sa plénitude et son être vrai elle doit être nourrie et dirigée. Socrate décide de se servir de l'image (comparaison ou mythe) de l'attelage ailé qu'il faudra commenter et interpréter plus à fond, mais le plus important, au début de cet essai, c'est de constater une analogie entre ce qu'est l'âme (réalité dynamique devant être nourrie et guidée pour pouvoir devenir ou s'approcher de son véritable être) et l'image, elle aussi, comme je l'ai montré dans mon étude précédente, dynamique et devant être nourrie par l'imagination créatrice, tant par celle de qui la trouve que par celle de qui la retrouve et la ressuscite. Pour reprendre les termes employés déjà, disons que l'âme n'est ni substance ni point nodal dans un système de relations, mais "structure", consistant en la transformation continue de la matière vivante en existence spirituelle, ces dernières constituant une dyade dont les deux termes ne sont pas des substances immuables, mais sont dynamiquement transformés l'un "trans" l'autre dans un devenir qui se nourrit de leur interaction. L'essai qui va suivre tentera de mettre à l'épreuve cette conception de l'image verbale dans sa relation structurelle avec l'âme dont l'imagination créatrice est le centre. Il s'agit d'abord de développer l'idée que l'âme ne se dit que par images verbales, de montrer le dynamisme autant que la cohérence de celles-ci, non pas en en faisant un inventaire complet-ce qui serait une entreprise insensée, tant est vaste le réseau, et peut-être superflue, car il suffira de montrer leur fonctionnement-mais en en retrouvant quelques-unes à l'oeuvre dans le sens fort du mot, étant à l'origine d'une oeuvre dans laquelle l'auteur a lancé un escadron d'images pour témoigner de la réalité de l'âme⁴, je

veux parler de Georges Bernanos dont l'oeuvre romanesque constitue un monde fictif d'une cohérence et d'une densité rarement égalées dans la littérature de fiction de notre temps. Dans ce cas non plus il ne sera pas possible, dans les limites de cet essai, de faire un inventaire tant soit peu complet, mais de montrer, à partir de quelques passages pertinents tirés de **Monsieur Ouine**, ce roman où Bernanos a été le plus dangereusement confronté avec la possibilité de la diminution de l'âme, voire de sa disparition dans notre monde moderne déchristianisé, comment ce réel apparemment insaisissable qu'est l'âme se laisse quand même saisir dans les images. Nous avons choisi **Monsieur Ouine**⁵ pour une raison qui n'est pas sans analogie avec notre conception dynamique à la fois de l'image et de l'âme, dynamisme que l'on observe particulièrement bien dans la genèse des phénomènes à montrer; nous disposons maintenant, grâce au travail patient et inspiré de l'abbé Pezeril, d'une édition qui permet de voir la genèse, à travers les cahiers de brouillon, du texte définitif, une édition nous permettant d'assister à l'éclosion et au rythme d'une pensée dont le souci principal, justement, est la réalité de l'âme.

Considérons d'abord le dynamisme de l'image platonicienne: elle saisit l'âme essentiellement comme une réalité ailée. Le dynamisme est donc celui de l'envol. Pourvu d'ailes, l'attelage devient une espèce de coléoptère. Rien d'étonnant que le mot grec pour l'âme, "psyché", sert également à désigner le papillon, ou inversement, comme l'observe Durand:

...en grec, c'est le même mot qui désigne l'âme immortelle dans ses métamorphoses et le papillon, ce vivant diapré et léger emporté par les souffles pluriels (psyché) de la terre et du ciel.⁶

L'attelage ailé fait donc voir l'âme comme un organisme vivant dont les ailes, comme celles des oiseaux et du papillon, s'ouvrent et se ferment en un mouvement alterné mais continu d'aperture et de fermeture analogue au mouvement caractéristique de l'image verbale. On n'a qu'à observer le vol du papillon, cet animal presque diaphane, si léger, tantôt replié tantôt déplié, espace en expansion d'abord puis en condensation, diastole puis systole pour voir dans ce double mouvement celui de l'image verbale, qui ouvre d'abord l'espace verbal par l'écart entre les termes différents mais semblables sous certains aspects, écart et repli dans l'identification partielle de ce qui est différent, comme les ailes qui s'ouvrent d'abord le plus largement possible pour se replier et coller presque l'une sur l'autre ensuite. Mais ce n'est pas seulement le mouvement des ailes qui est pertinent ici: insistons également sur le fait que le papillon, cet être ailé, était d'abord chrysalide qui a dû s'ouvrir et se déployer pour accomplir son existence. Dans ce sens, le papillon fait voir la notion même de métamorphose en même temps que celle de l'envol vers le domaine purement spirituel. Le

papillon fait voir l'invisible que recèle le visible, lumière vivante dans l'opacité brute et aveugle, lumière blottie dans les ténèbres de la chrysalide mais qui s'évade et rejoint la lumière de la vérité spirituelle, comme la métaphore qui révèle un invisible, la ressemblance cachée que personne n'avait encore repérée, ouvrant l'espace dans une tension entre le semblable et le dissemblable. Entre âme et image s'établit ainsi une relation non pas extérieure mais structurale. Ensuite, comme la métaphore est un mouvement de la pensée, mouvement d'ouverture et de fermeture nécessaire pour faire voir ce qui est caché dans les choses ou dans la matière, dans un geste ou un événement, elle produit par la relation qui ouvre en faisant voir ce qu'on n'a pas encore vu, ce qui est resté invisible, inconnu, obscur. Ainsi, l'image du papillon représentant de l'âme qui la fait voir dans toute sa complexité nous permet en même temps de mieux comprendre la complexité du processus métaphorique. Pourtant il y a plus: en faisant voir ce qui est caché en nous, le papillon, en tant qu'image, réalise la relation à soi par la médiation du monde avec lequel nous vivons en continuité. Et ceci est vrai aussi dans le contexte de la pensée de Platon pour qui le monde est fait comme nous: continuité de l'âme au monde fondant la possibilité pour l'homme, semblable au monde, d'y reconnaître sa ressemblance, mais en pleine lumière, déployée dans l'espace ouvert par la lumière extérieure. L'image permet de mieux percevoir et sentir, permet donc une participation plus profonde au monde dans un va-et-vient à travers la correspondance, rapprochement distanciant, autant a-présentation que représentation. Ce dynamisme est la caractéristique essentielle de l'énergie qui est la réalité même dans la pensée grecque, effectivité, processus d'effectuation. Cette énergie intérieure qu'est l'âme se révèle dans l'image du papillon, non pas comme le ferait un concept, mais comme une métaphore vive, qui correspond à un savoir/saveur irréductible à la conceptualisation, concrète et vécue, réelle donc, alors que le concept est l'irréel même.

La pertinence de l'image du papillon pour évoquer le fonctionnement de la métaphore/image verbale trouve une confirmation saisissante dans les notes que le poète Pierre Reverdy a rassemblées pour exposer sa théorie de l'image dans **Le gant de crin**⁷ quand il affirme que l'image doit venir sur ses propres ailes: elle vient comme un être vivant qui vole, comme un papillon. Quant à la fonction de l'image, Reverdy dit qu'elle témoigne du souci qu'a l'homme du rapport liant son âme au monde: l'image lui permet d'être auprès des choses tout en restant chez soi. Mais cette sorte de confirmation par delà 25 siècles ne doit pas nous faire négliger le côté problématique de la façon dont Socrate parle de l'âme. Celle-ci en effet est composite et sa réalisation dépend de la bonne coopération, en vue de leur transfiguration, de trois facteurs, notamment les deux chevaux et leur cocher:

si l'ascension échoue, l'âme retombe dans la matière vivante et doit attendre qu'un nouveau cycle cosmique s'amorce pour pouvoir retenter de rejoindre le monde purifiée des idées où planent les âmes divines. On ne peut donc dissocier l'image que propose Socrate de la vision essentiellement dualiste de Platon, une vision qui ignore la notion d'incarnation si typique d'une vision chrétienne des réalités spirituelles et qui, à n'en pas douter, a profondément déterminé la pensée et la création romanesque de Bernanos. En revanche, Socrate affirme la nécessité, pour parler à l'homme de l'âme, d'avoir recours à une comparaison ou à ce qu'on a appelé, dans ce contexte, un mythe philosophique⁸: il s'agit en effet non pas de prouver mais de convaincre ceux qui sont susceptibles de penser dans la même direction, il s'agit d'emporter l'adhésion à l'aide d'une parole convaincante. Il ne suffit donc pas de faire voir, il faut convertir. Mais par rapport à l'oeuvre du chrétien Bernanos, même si les images employées offrent une certaine parenté avec celles que nous trouvons dans les textes des philosophes grecs, nous devons insister sur le fait que dans ce contexte chrétien elles ne font pas uniquement voir mais incarnent. Cette force d'incarnation seule leur confère justification et efficacité, pour autant qu'elles vont en quelque sorte en sens inverse du trajet que Dieu a suivi au cours de la création qu'il a faite à l'image de Lui-même. Essayons de mieux comprendre cette nécessité et partant la possibilité d'y satisfaire.

La connaissance que l'homme peut avoir de l'Etre, dans le contexte de la pensée platonicienne, est de nature contemplative, de l'ordre du voir ce qui est vraiment et ce qui est contemplé ainsi est immatériel. Or nous, existants, nous sommes des êtres de chair, des êtres incarnés. La question dès lors se pose comment la vision ou la "théorie" (dans le sens de contemplation de l'irréductible) peuvent s'incarner? Dans une étude précédente nous avons montré que cette incarnation s'effectue par la voix. Les oeuvres qui nous intéressent, la poésie dans le sens le plus englobant possible d'oeuvre verbale, recourent non pas à des images visuelles ou empiriques mais à des images verbales. Il devient ainsi impérieux de constater que l'âme est également souffle (c'est là une des significations possibles du mot grec "psyché" d'ailleurs, entre autres chez Héraclite, et présente ainsi une affinité certaine avec la voix). Dans le contexte chrétien l'incarnation de la pensée, qu'elle soit intuition ou théorie au sens de contemplation se réalise "trans" la voix. C'est l'Aquinat qui a tracé ce passage allant du Verbe intérieur à travers la voix intérieure (vox cordis) à la voix extérieure (vox significativa). La "vox cordis" en fait peut être assimilée à l'imagination pure et originelle parce qu'à l'origine du monde créé "à l'image" de son Créateur⁹. Si ce n'est pas notre propos explicite, il convient quand même de signaler dans ce contexte l'importance du thème de la voix dans l'oeuvre romanesque de Bernanos: les voix intérieures y jouent un rôle essentiel dans la

manifestation et la protection du secret des êtres. Nous ne pouvons pas suivre cette thématique dans la présente étude, il suffit pour notre propos d'établir la possibilité de l'incarnation des images à travers la voix, et partant de fonder, à partir du texte de poésie ou de fiction, l'efficacité de l'image verbale, la "réalité" de celle-ci. Avant de nous tourner résolument vers le texte bernanosien et en guise de transition du dualisme platonicien vers une vision moniste des réalités spirituelles, je propose un bref détour par Aristote qui lui aussi a eu son mot à dire sur l'âme. On sait que le Stagirite est loin de la position radicalement dualiste de Platon dans ce que nous appellerions maintenant son anthropologie; il accorde à l'imaginaire, sans y insister - la créativité inventive ne pouvait avoir lieu dans son univers rigoureusement déterminé dès le coup d'envoi qui l'a lancé dans l'espace/temps - à l'imaginaire primaire une importance capitale, celle de servir de fondement tant à la perception qu'à la pensée. Mais lui aussi a recours à des images pour rendre visible l'activité de l'âme, celle du pilote guidant un navire, analogue à celle de Socrate, mais aussi celle de la maison qui assume les pierres qui la construisent, deux images situant l'âme dans le corps, dans la matière vivante qu'elle guide et forme, deux images que nous retrouverons chez Bernanos. Si l'image platonicienne de l'attelage ailé présente la réalisation de soi de l'âme comme un envol, par contre, dans le contexte de l'oeuvre bernanosienne, les images concernant l'âme sont plutôt évocatrices des phénomènes de l'émergence doublée inévitablement par celui de l'immersion. Il est grand temps d'aborder le texte de **Monsieur Quine**, mais une dernière remarque préalable s'impose: les passages pertinents pour notre propos seront discutés dans l'ordre qu'ils occupent dans le roman dont Bernanos a interrompu la rédaction au beau milieu du 16^e chapitre pour se lancer dans celle du **Journal d'un curé de campagne**. Il ne reprendra le roman interrompu que six ans plus tard et nous suivrons les images de l'âme jusqu'à ce point de rupture. Dans la mesure du possible nous partirons de la version première des cahiers pour essayer de comprendre la genèse des images, qui finissent par se relier dans un réseau cohérent, les portions en caractères gras représentant le texte définitif.

Le premier problème qui se pose à celui qui veut parler de l'âme, nous l'avons vu, réside dans la nécessité de la situer par rapport au corps, ce serait, en d'autres termes, le problème de l'unité intérieure de l'existant. Malheureusement, nous ne disposons pas des brouillons du premier chapitre. La fin de la première page du roman, séparée du reste du chapitre par une ligne en pointillé, nous confronte d'emblée avec le problème de l'unité intérieure:

*Quelle chaleur en effet! L'air vibre entre les lamelles de bois.
Son nez contre la persienne, Steeny le hume, l'aspire, le sent*

descendre au creux de sa poitrine jusqu'à ce lieu magique où retentissent toutes les terreurs et toutes les joies du monde... Encore! Encore! Cela pue la céruse et le mastic, une odeur plus puissante que l'alcool où se mêle bizarrement l'haleine toujours moite des grands tilleuls de l'allée. (37)

L'air descend par les narines à l'endroit où se concentre dans le corps de l'enfant la présence affective de l'être du monde. Joie et terreur, n'est-ce pas les deux déterminations profondes du réel, de cet "ens amandum et tremendum" qui crée le monde? C'est par le souffle que le créateur a insufflé la vie dans sa création. Mais cette unité de la création se concentre à l'endroit qu'il faut bien appeler l'endroit des correspondances. La composition de cette odeur complexe n'est pas sans importance. Tout d'abord la céruse, carbonate de plomb, poison violent qui symbolise la lourdeur mais en même temps l'individualité inentamable. C'est cela que les alchimistes avaient pour but de transformer en or, une matière en tant qu'elle est imprégnée de force spirituelle, base la plus modeste d'où puisse partir une évolution ascendante. Ce plomb blanc s'identifierait au mercure hermétique, principe féminin. Le mastic, lui, provient de la résine du lentisque; en général, la résine symbolise la pureté et l'immortalité. L'odeur des tilleuls enfin provient de ses fleurs qui ont des vertus adoucissantes et sont symbole de l'amitié et de tendre fidélité. L'alcool lui aussi est "spirituel", produit de la fermentation dissolvante mais qui devient eau de vie, tandis que le mot "haleine" désigne un mélange d'air et de chaleur vitale. On le voit, l'air est rempli d'odeurs qui manifestent la transfiguration de la matière, l'éclosion de la vie et même de l'esprit au sein de la matière vivante. C'est à ce moment-là que Steeny perd conscience, sombre dans le sommeil et le rêve, dans une inconscience qui n'est pas loin de la mort:

Voilà que le sommeil l'a pris en traître, d'un coup sur la nuque, en assassin, avant même qu'il ait fermé les yeux. L'étroite fenêtre s'ébranle lentement, vacille, puis s'allonge démesurément comme aspirée par en haut. La salle entière la suit, les quatre murs s'emplissent de vent, battent tout à coup comme des voiles... (37)

Les termes "traître" et "assassin" mettent cette perte de conscience en rapport avec la mort alors qu'à travers les yeux encore ouverts de Steeny nous assistons à une hallucination, expérience onirique en quelque sorte eschatologique. En effet, la chambre dont les quatre murs deviennent des voiles se transforme en navire: on sait que dans beaucoup de traditions religieuses c'est sur un navire que l'âme des morts est transportée vers

l'au-delà. Mais cette image hallucinatoire reste ambiguë, hésitant entre mort et sommeil dans la suspension de l'expérience onirique. Nous avons commenté déjà dans une étude précédente (**Une prose du monde**)¹¹ la cohérence des images dans lesquelles la maison est mise en relation avec le navire, à la fois véhicule des morts et de la vie, puisqu'il permet à l'humanité, par la force de la tradition ancestrale, de flotter à la surface du fleuve du temps qui emporte tout. Insistons, pour terminer le commentaire de ce premier passage, sur le fait que l'expérience onirique est ancrée dans les circonstances réelles: Miss vient de réveiller en Steeny l'instinct érotique, marqué par son angoissante fascination, angoissante parce qu'il constitue une menace pour l'unité intérieure, autant que pour son intégrité qui flotte précairement à la surface de cette mer profonde de notre appartenance à la matière vivante, fond inconscient sur lequel s'élève la vie personnelle comme un risque à courir. Les odeurs également sont réelles, elles émanent de l'espace environnant pour trouver leur complexe unité au sein de la conscience, à l'endroit où se nouent ce qu'on a appelé les correspondances horizontales. Impossible de ne pas penser au sonnet "Correspondances" de Baudelaire. Steeny a l'expérience de cette "expansion" de l'être intérieur à partir de sensations olfactives pénétrantes. Les odeurs d'ailleurs, est-il besoin de le signaler, jouent un rôle décisif dans ce roman: Ouine craint et fuit les odeurs, Arsène en est obsédé; le roman s'achève sur une évocation du nez de Ouine qui reste vivant "d'une vie désormais sans cause et sans but, ainsi qu'une petite bête malfaisante" (771). Ce lieu magique où retentit le monde semble donc cet espace intérieur où se situe le principe de vie dans son rapport d'opposition et de participation à la fois avec la perte de conscience et avec la mort. Ce lieu sera invoqué une fois de plus au cours du troisième chapitre, quand Philippe rencontre pour la première fois Monsieur Ouine. Le texte définitif d'abord:

Un autre sentiment déjà l'emporte, surgi du fond le plus obscur, la part demi-morte et croupissante de l'âme, où veille une pitié difforme, élémentaire, aussi vorace que la haine. (66)

Ce moment de la conversation avec Ouine est d'une importance capitale pour le destin de Philippe. En effet, cette entrevue se présente comme une espèce de contre-initiation pendant laquelle Ouine parvient à souiller en Philippe la source pure de la pitié en l'invitant à se soumettre volontairement à l'humiliation. L'esprit de révolte qui animait l'adolescent se transforme en pitié de soi et cette transformation s'opère dans les couches les plus ténébreuses de l'âme toute proche déjà de sa propre décomposition. On le comprend, l'enjeu de cette contre-initiation, c'est l'âme vive de l'enfant, qui sera empoisonnée par le sentiment trouble de la pitié. On sait que ce

sentiment est fort complexe dans l'univers spirituel de Bernanos. Seuls les saints sont capables d'une pitié véritable et pure, dans laquelle se manifeste seulement l'amour, tandis que chez les autres êtres humains ce sentiment se compose de haine et d'amour, mélange adultère qui a pour effet de mettre en danger la vie spirituelle. Deux termes imagés attirent notre attention dans ce passage, "croupissante" et "vorace". Le verbe "croupir" désigne à la fois le fait de rester dans un état méprisable et honteux et l'état de l'eau stagnante qui se corrompt et corrompt en même temps ce qui y est submergé. L'âme présente ainsi une affinité certaine avec l'eau, matière symbolique extrêmement riche autant qu'ambivalente car elle enfante la vie tout en gardant une force de décomposition qui en fait le dissolvant universel. Cette ambiguïté s'exprime aussi dans le terme "demi-morte" qui fait de cette part une entité instable, entre vie et mort, menacée de mort mais capable de survie. Et c'est par cette zone-là que l'âme est exposée à la mort, c'est par là que Ouine tente de ravir à Philippe son âme, comme il l'a fait avec tant d'enfants. Cette pitié est "vorace": elle se manifeste ainsi comme un être vivant qui se nourrit des déchets des sentiments avortés. L'adjectif "vorace" s'emploie indifféremment pour les êtres humains et pour les animaux et il situe donc cette pitié à la ligne qui sépare l'humain et l'animal, la zone par laquelle l'homme perd son humanité, redevient animal en perdant son âme. Le texte du cahier (67) montre fort clairement cette association entre la pitié et l'état d'indifférenciation: cette pitié est d'abord un "monstre", être difforme, légendaire qui peut représenter l'homme inhumain et pervers qui provoque l'horreur. La perte de l'âme est analogue à la dissolution par l'eau et au retour à la monstruosité animale¹². Dans le brouillon, cette pitié est "dépourvue de raison", Bernanos hésite entre "remuer" et "dormir" pour enfin se décider en faveur de "veiller". Le verbe "remuer" se combine d'ailleurs avec "s'agiter" et l'adverbe "parfois", actions donc trop intermittentes alors que "dormir" serait trop passif. On comprend pourquoi "veiller" convient mieux: la pitié du coup est assimilée à un chien de garde, à une bête qui défend un domaine, qui empêche le sentiment de révolte de pénétrer dans les bas-fonds de l'âme pour agiter cette eau stagnante. La conscience d'après ce passage se situe à la surface d'une eau qui se défend contre toute intrusion, essaie de persister dans son immobilité mortifiante.

D'après les deux passages que nous venons de commenter, l'âme habite un espace intérieur rempli d'eau, une eau croupissante et fermée, dissolvante et empoisonnée. En ce qui concerne le passage du troisième chapitre on peut encore remarquer que l'eau intérieure correspond à une espèce d'eau extérieure, ce silence qui règne dans la chambre de Ouine et dans lequel Philippe a l'impression de couler à pic. Ce silence n'est pas simplement l'absence de bruit mais comme une eau qui absorbe les sons, les dissout et c'est dans ce silence que le garçon apprend à s'adonner au

rêve et à l'inaction. Il est difficile de rendre compte de la complexité de ce chapitre capital, impossible en même temps d'en isoler un passage car tout a une fonction dans ce texte. Aussi ne peut-on pas se contenter de cette évocation imagée de l'âme, il faut également comprendre, nous l'avons déjà dit, que c'est l'âme de Philippe, ce principe vital autant que spirituel, qui fait l'enjeu de la contre-initiation que lui impose Ouine. Ce contre-maître va d'abord empoisonner la source de la pitié pure: pourquoi? La vraie pitié repose d'abord sur le respect d'autrui, le respect de la vérité et du secret de l'autre mais qui est comme nous-même, parce que faisant partie d'un ensemble plus vaste, de l'humanité, embarquée dans une aventure extraordinaire, celle de prendre charge du réel, celle d'accepter la responsabilité du salut du monde. Cette aventure se déroule dans l'histoire collective et dans le destin personnel. Ouine, par contre, entreprend à enseigner à Philippe de jouir du présent, de tuer le passé et de ne rien attendre de l'avenir. Du coup, la vie perd toute tension. Mais n'est-ce pas la définition même que donne Saint Augustin du temps¹³, qu'il est tension de l'âme; on peut retourner cette définition et dire que sans tension à travers le temps, l'âme cesse d'être, elle s'abandonne au rêve et devient personnage romanesque, joue un rôle, cesse finalement de se chercher, cesse de se vouloir dans sa propre vérité¹⁴. Elle se laisse ainsi fasciner par sa propre unicité au lieu d'accepter la responsabilité pour autrui. La pitié occupe donc une place tout à fait centrale dans l'économie spirituelle de l'être humain¹⁵, une comparaison avec l'anthropologie d'Aristote le montre clairement; la pitié s'y situe au point de jonction problématique de l'âme-corps. Selon le Stagirite, éprouver de la pitié pour le malheur et la souffrance d'autrui est signe qu'on est un être humain et non pas un animal. On comprend mieux ainsi la remarquable cohérence des images que Bernanos emploie pour parler de l'âme de ses personnages. Ajoutons tout de suite que dans la vision platonicienne en revanche, la pitié serait plutôt une faiblesse, serait une maladie de l'âme dans la mesure où elle peut devenir complaisance dans l'apitoiement. L'expression de "maladie" de l'âme correspond bien à l'idée bernanosienne de la force empoisonnante de la pitié, quand elle est soucieuse ou apitoiement sur soi. Elle sépare l'individu, trop imbu de sa propre unicité, de la solidarité humaine qui ne se montre jamais aussi clairement et positivement que dans la compassion avec la souffrance dont on ne peut pas dériver du plaisir ni profit mais qui nous lance hors de nous à la rencontre de l'autre, confirmant notre commune appartenance à l'humanité.

Mais pourquoi faut-il situer cette âme immatérielle dans le temps et dans l'espace, car c'est bien ce que font les images qui évoquent la présence de l'âme? Tout d'abord, à partir de cette intuition que l'âme est principe de vie, il s'agit de saisir la réalité de la mort. Celle-ci annule ce qui a existé et fait que ce qui existe ne continue pas dans son existence, n'a ni lieu

ni temps. C'est pourquoi il est important d'avoir une histoire, d'avoir un lieu et moment, d'être quelque part, mais d'être aussi dans ce qu' on aime, dans ce dont on a accepté la responsabilité. A défaut de cette situation concrète, quand je n'occupe pas un lieu, je ne suis pas, ou je suis déjà absent. L'idée que nous venons de formuler en fait transpose conceptuellement ce que le troisième chapitre dit "mythiquement". Ouine explique à Philippe comment il a littéralement curé sa chambre pour en faire un espace où il est possible de sortir du temps par le rêve; cette espèce de fable de la chambre sert à rendre plus efficace l'exhortation adressée à Philippe de s'installer dans le moment présent, de s'installer déjà, en somme, dans la mort. De la sorte, la vie perd toute saveur et l'avenir cesse de tendre l'âme de l'adolescent. Le lien symbolique entre lieu et personne sera également à la base de l'image de la maison qu'Aristote propose pour parler des rapports entre corps et âme; nous aurons l'occasion de revenir sur cette image plus tard dans l'exposé. Pour revenir à la pitié, ajoutons qu'elle joue aussi un rôle décisif dans notre rapport à autrui, étant liée au sentiment du respect. A ce respect ou cet amour s'oppose la curiosité qui nous fait chercher le secret d'autrui (comme l'a fait Ouine de ses élèves et des habitants du château). Réduire autrui à la connaissance que j'ai de lui, c'est en fait l'annihiler, c'est lui enlever sa vérité en le fixant dans l'immobilité de son "caractère" qui cesse dès lors d'être source d'originalité et d'authenticité pour agir comme déterminisme psycho-somatique. Voilà ce que fait le médecin du village: à l'opposé de Ouine, spécialiste des âmes, le médecin ne s'intéresse qu'aux corps. Après la découverte du cadavre qui est déposé à la mairie, le médecin s'y rend pour faire les premières constatations. Le maire lui fait part de ses pressentiments que le médecin manifestement ne prend pas au sérieux disant que ce qui inquiéterait le maire, au fond, ce ne seraient que des souvenirs polissons. Il les localise dans le corps du maire:

Au fond, vieux paillard, il y a quelque chose là-dedans qui vous gêne au creux de l'épigastre. Un peu plus bas, au plexus. (146)

Le passage constitue clairement le contre-poids de celui de la première page du roman que nous avons déjà commenté. Les termes médicaux remplacent les images: le médecin réduit les problèmes spirituels du maire à une maladie corporelle qu'il prétend guérir avec l'hydrothérapie. Le remords qui opprime le maire, le médecin le conçoit comme nervosité, tout au plus infantilisme régressif:

enfin, un peu plus bas, si vous voulez au plexus, quoi, au siège de l'âme... Un gros reliquat d'images polissonnes pas trop faciles à éliminer désormais, du moins comme autrefois, hein! sacré farceur. Alors on rêve d'innocence, de pureté, de

rachat - qua sais-je? des bêtises. Un vicieux est toujours idéaliste, retenez ça, mon bonhomme.... (146)

Quel sens donner à ces paroles du médecin, si non qu'elles prétendent convaincre de l'inexistence de l'âme, qu'il n'y a que des problèmes corporels dont une médecine scientifique et une bonne hygiène viennent facilement à bout, à condition bien sûr que le malade ne laisse pas intervenir la fantaisie. Plus loin, au cours du même chapitre, le médecin lance une tirade à la défense de la médecine scientifique. Tout un passage est consacré à la possibilité d'intervenir dans la vie intérieure des patients. Même s'il n'a pas été retenu dans la version définitive du roman, il ne jette pas moins une lumière sur les difficultés que pose le concept d'âme à Bernanos. Il est clair que dans les paroles du médecin il vise une conception erronée de l'âme que le maire rejette d'ailleurs lui aussi mais sans savoir clairement pourquoi. Reprenons d'abord le texte des cahiers (169): le médecin pérore sur les bienfaits que peuvent prodiguer des hopitaux psychiatriques et la façon dont il faut traiter les fous. En fait il vise Ginette qui vient d'apporter un paquet contenant les vêtements embourbés du petit vacher dont on vient de découvrir le cadavre. Tout d'abord le médecin compare le travail du psychiatre à celui du berger quand celui-ci veut venir à bout d'un bélier rebelle. La comparaison déjà est significative: il s'agit de nouveau d'une analogie voire d'une identification entre homme et animal. Aussi, l'opération ou l'intervention du berger pour assagir un bélier rebelle consiste à lui tordre les parties sexuelles et alors l'animal obéira même à distance. Analogiquement il faudrait faire la même chose avec les fous:

Hé bien chez les gens, les psychiatres. chez des milliers de malades la chose à tordre, c'est (). on peut dire, c'est l'amour propre. (167-8)

Le médecin procède alors à décrire le moyen de tordre cet amour propre. Quelle que soit la situation sociale du fou ou du criminel - pour le médecin c'est tout un: un criminel est lui aussi un malade - il faut d'abord le mettre à sa place, l'humilier en le dénudant. Pour s'emparer des fous et s'assurer un contrôle sur eux, il suffit de les humilier. Une fois assurée l'emprise on peut alors les manipuler (ce passage n'est pas dans le texte définitif; il donne pourtant une direction très claire pour la direction à prendre dans son interprétation):

Il y a une fissure dans l'âme. Une (brèche), une fissure. Il s'agit. S'agit d'y porter la main, de l'élargir dans la pers. Dans la conscience, dans la personnalité, la personallité. Il. Dans l'estime de soi, dans l'orgueil. L'orgueil. Dans la personnalité.

*Dans la personnalité quoi! Pour assurer son pouvoir il s'agit de.
Nous devons y mettre la main...
Notre première intervention, premier (acte) doit être d'y porter
la main, de l'élargir. Pour assurer notre pouvoir. prise. nous
n'avons qu'à y porter prise sur Homme (169)*

Les termes de "fissure" et de "brèche" évoquent d'abord un mur ou, en tout cas, une surface protectrice pour la personne ou pour l'être intérieur. Une fois ouverte la fissure le médecin peut pénétrer dans cette enceinte pour manipuler le malade et s'assurer une maîtrise pareille à celle qu'exerce le dompteur sur l'animal apprivoisé qui dès lors attend de son maître les ordres. Ces images sont donc en accord avec celles du passage précédent où le sentiment qui empoisonne la pitié est présenté sous les traits d'une bête sauvage (qu'il faut donc dompter). Une fois de plus la pitié distingue l'âme humaine de celle des animaux. On pourrait formuler cette idée autrement, à partir de l'image de l'eau croupissante: cette âme non plus animale mais spirituelle doit émerger de ce fond ou d'un fond qui se décrit le plus convenablement par les images ou bien de la maison / chambre ou bien celle de l'eau. Ce fond doit se laisser pénétrer pour permettre à l'âme d'en émerger. La présence de l'âme transforme la composition de l'être intérieur, le transfigure, elle coïncide donc avec l'intimité de la personne; en l'homme il y a une intériorité spécifique qui peut et doit se défendre de toute extériorisation. Ce que font les psychiatres et aussi le médecin de Fenouille, c'est de forcer cette intériorité où règne l'âme, dont la réalité est évoquée sous les aspects du souffle créateur ou de l'eau vivifiante, souffle et source qui sont le secret même de la personne, son intégrité. Ouïne ne se trompe pas en disant que cette intériorité est la seule part périssable de l'univers, (61) d'elle peut émerger autre chose que de la matière opaque complètement déterminée. Au verbe "périr" s'oppose comme un antonyme paronomastique celui de "pourrir", ce que fait l'âme dissoute par la pitié de soi. Mais aussi longtemps qu'elle est en devenir, en éclosion, l'âme reste au service de la spiritualisation de l'univers, ce mouvement, nous l'avons déjà suggéré, qui va à l'encontre de celui de la création à partir de rien, la grande aventure de l'homme. Sans cette force transformatrice et organisatrice l'univers retournerait, après une période plus ou moins longue de pourrissement, à l'état d'indifférenciation et finirait comme victime de l'entropie. Bien sûr ces dernières remarques ne sont pas attribuables à Bernanos. Ce que nous essayons de faire dans ce commentaire, c'est de montrer le dynamisme des images et leur force inspiratrice. Mais celle-ci ne donne pas lieu à des interprétations arbitraires: la cohérence des images et leur logique leur assurent valeur de révélation et de connaissance.

Une confrontation avec la pensée d'Aristote nous en convaincra

aisément, non pas pour alléguer quelque influence, mais pour établir tant la cohérence que la persistance de ces images. Au début de son traité sur l'âme, **Péri psychés**, 403 a-b, le Stagirite, pour montrer la difficulté d'en parler, a recours à un exemple (à une image dans notre sens du mot), la maison. Pour le physicien, il s'agit d'un tas de pierres et de bois agencés pour protéger contre les intempéries, tandis que pour le dialecticien ces matériaux, à cause de leur assomption dans un ensemble plus élevé, la maison, tout en ne perdant pas leurs déterminations spécifiques, sont transfigurés par la finalité (le telos) à laquelle ils participent. Par cette comparaison Aristote fait comprendre que les qualités de l'âme ne sont pas séparables des corps vivants dotés de mouvement et de sensation. La comparaison, dans ce passage, tente d'illustrer comment les passions de l'âme sont situées dans les organes du corps sans pour autant être identiques avec eux; faire abstraction de la fin de ces passions, c'est en fait réduire une réalité complexe à l'un de ses aspects. Pourquoi cet exemple est-il si pertinent pour notre propos sinon parce que Bernanos s'en sert lui-même pour faire comprendre ce qu'est l'âme. Interprétons l'exemple plus à fond. A partir de l'idée d'abri on pourrait dire que le corps est cette construction matérielle, ce matériau protecteur de l'âme: celle-ci pourtant ne se contente pas de se loger dans cet abri, elle le transfigure et en fait un corps humain, les passions et leur telos le prouvent clairement. Il en va de même de la maison: c'est seulement les êtres humains qui construisent des maisons, qui se servent de pierres et de bois pour se construire un abri, les animaux se contentant de se blottir quelque part dans des lieux naturellement protégés. Entre le nid et la maison il n'y a pas seulement une différence de consistance ou de grandeur mais d'essence: le telos de la maison dépasse la fonctionnalité simple des abris animaux, en ce qu'elle est aussi un lieu symbolique que l'homme tente de préserver et de maintenir contre non pas seulement les intempéries, mais contre le temps tout court, pour marquer son espoir en la permanence de sa présence dans ce monde, au-delà de la mort et du déclin. C'est le cas pour la maison du petit Guillaume au cours du quatrième chapitre: elle entre dans le jour "ainsi qu'une carène naïve, ses vieux flancs ruisselants d'ombre" (106) . La maison est comme le navire flottant à la surface du temps qui s'écoule et auquel elle résiste. Par contre, la maison où Ouine s'est installé pourrit, elle est lentement dissoute par l'eau: ses habitants n'ont plus de secret ni d'âme, leur maison en arrive à devenir le symbole de leur mort spirituelle. Autrement dit, la présence de l'homme transfigure le lieu où il habite, sa présence transfigure l'espace/temps où son existence et son destin se réalisent. On le voit sans peine, cette transfiguration du lieu/temps est analogue à la transfiguration que l'âme opère dans le corps, ou mieux "trans" le corps, les deux termes de la dyade se transfigurant mutuellement, étant inséparables. A côté des

images redevables de la valeur symbolique de l'eau saisie comme facteur transfigurateur de la matière viennent se placer celles qui recourent au symbole de la demeure, de la maison, ce lieu qui est transfiguré par ses habitants. Mais retournons à notre médecin. Il est clair, et le début du traité de l'âme d'Aristote développe cette idée fort clairement, que les passions de l'âme sont localisables dans le corps qui en est affecté, mais il serait simpliste de les identifier à des organes spécifiques. Faire abstraction de la finalité de ces passions, c'est en fait réduire une réalité complexe à l'un de ses aspects, matériel, mais dépourvu de direction et partant de tension et de sens. C'est pourtant ce que fait le médecin de Fenouille avec les fous en les réduisant et les abaissant au niveau de l'animal dompté. Une fois de plus une image nous permet de comprendre: pendant que le médecin parle à Ginette, il a un geste qui la fascine, un geste d'oiseleur, il est celui qui capte les oiseaux (172) . Par analogie, comme nous l'avons déjà montré par le rapport entre l'âme et les êtres volants, il est celui qui prend possession des âmes.

Jusqu'à ce point de l'exposé les images interprétées sont visuelles et concernent l'âme individuelle. Or, dans un contexte chrétien, l'image doit pouvoir s'incarner et la notion de charité veut que l'âme soit aussi collective. Qu'en est-il dans **Monsieur Ouine**? Les fidèles de Bernanos se rappelleront que le premier titre de ce roman était **La paroisse morte** suggérant la mort d'une collectivité; le contexte de toute l'oeuvre permet de comprendre cette paroisse comme symbole pour le monde moderne déchristianisé. Il est clair que la mort d'une paroisse elle aussi ne sera dicible que dans une image ou mythe et c'est ce qui se fait au cours du chapitre XIII. Ce chapitre raconte l'enterrement du petit vacher dont le meurtre a précipité le village de Fenouille dans un désordre sans précédent, dans une crise qui en fait constitue la fin de son agonie. Au cours de la messe pour le petit mort, le curé de Fenouille prononce un sermon qui nous donnera l'occasion de réfléchir sur les forces incarnatives de l'image verbale. Considérons d'abord l'âme de la paroisse. Nous citons le texte du cahier et c'est le narrateur qui a la parole:

***La chose faite, personne n'a su dire comment elle. cela s'était fait, par quel miracle. En somme, l'émotion s'était tue. calmée. Le crime en somme. Ap. Il est vrai. En somme. Il. Il. Après quelques jours. Voilà qu'il. mettait. En somme. On eût pu croire, le village d'un déséquilibre. de déséq
Non, personne n'eût pu croire que ce village de. ce. ha. ce petit village boueux avait une âme et pouvait en avoir une - pareille, je suppose à l'âme. - si pareille à celle des bêtes
() sournoise. lente. rêveuse. rêveuse toute travaillée. travaillée.***

*toute travaillée d'une curiosité sans objet, pleine d'images hum. humbles et cruelles familières. troubles et cruelles. familières, troubles et cruelles avec cette immense. à peine distinctes et dont le déroulement presque insensible s'accélère tout à coup (on ne sait pour) provoque le cerveau. provoque la folie. affole le cerveau, provoque la folie. affole et martyrise le cerveau jusqu'à la folie. jusqu'à la. **affole et martyrise le cerveau.** (507-8)*

Du côté des déterminations en quelque sorte matérielles remarquons l'adjectif "boueux" sur lequel il n'y a aucune hésitation car il vient spontanément et n'est plus mis en question dans le brouillon. La boue bien sûr est le résultat du travail et long de dissolution de la terre par l'eau. A cette dissolution matérielle correspond une dissolution spirituelle, une dissolution de l'âme quand elle est saisie par la curiosité et par les images du rêve. Une fois de plus on peut observer les conséquences du manque de tension: l'âme se retourne sur elle-même, perd le contact avec le réel et, en s'isolant ainsi, devient folle. Le rêve peut servir à explorer les possibles d'une situation donnée et préparer un changement ou diriger un avenir et aboutir au réel, dans la mesure où il reste concentré sur un objet commun avec autrui, par contre, quand il s'isole, il mène à la déréalisation du monde et finalement au néant. Cette néantisation est toujours marquée par quelque acte de destruction violente. Il en sera ainsi plus tard au cours du chapitre car, à la fin de l'enterrement, la communauté lynchera Ginette. Quel est le sens de ce lynchage qui clairement est le signe que la paroisse a perdu son âme? Le texte définitif ne le précise pas, mais dans le brouillon le cadavre du vacher est présenté comme devant être pour les villageois une "offrande naïve aux dieux". Alors que ce cadavre aurait dû entraîner sous terre tout ce qui rôde depuis des semaines autour d'eux, en fait, son offrande n'allait que précipiter la crise (509). Il semble donc que le manuscrit situe le lynchage dans le contexte païen: le curé, au cours de son sermon aura la vision de la mort de sa paroisse, de sorte que Dieu ne saurait plus intervenir dans une communauté qui a cessé d'être tendue vers sa vocation spirituelle, et le prêtre non plus ne saura intervenir pour lui assurer le salut. Soulignons une fois de plus que l'âme est cet espace intérieur où se forment les images, espace ambivalent, car du moment où celles-ci se trouvent privées d'objets vers où se tendre, il se ferme sur lui-même, devient l'espace du rêve et de la folie. On peut formuler cette dernière idée autrement en disant que les images laissées à elles-mêmes se constituent en système clos coupé de la réalité qui cesse de les alimenter vers une possible incarnation; mais là où les images entrent en échange créateur avec les objets extérieurs et avec autrui, elles constituent une structure dynamique, créatrice d'un

monde dans lequel l'âme s'est incarnée. L'isolement du rêveur et du fou livrés au déroulement mécanique des images sera plus tard comparé à celui du pêcheur. C'est le curé qui établit cette relation, formulant ainsi la dimension spirituelle et religieuse de ce qui, par les psychiatres, a été réduit à une simple maladie pareille à celles du corps que l'on peut guérir par quelque intervention manipulatrice. Il est impossible, dans le contexte de cet essai, d'analyser ce sermon dans son ensemble, nous le considérerons uniquement sous l'angle de son efficace en quelque sorte incarnatrice. A mesure que le prêtre prononce les paroles concernant sa paroisse qu'il considère comme morte, il commence à voir l'ensemble de ses paroissiens présents devant lui comme un cadavre, ce qui est plus, sa paroisse devient ce qu'il en dit, sa dernière parole étant qu'il refuse de bénir leur péché, bénédiction qui seule aurait pu rédimer leur âme.

Il existe un lien entre les images et la parole, la voix leur donnant réalité. Le curé évoque l'inévitabilité du péché à l'aide d'images présentant la paroisse vivante de même que tout rassemblement d'hommes, comme un "grand corps où la pitié de Dieu circule, ainsi que la sève d'un arbre" (526). Quant aux villes, et c'est dans ce passage que nous voyons à l'oeuvre la force et la cohérence des images, cette circulation atteint des proportions gigantesques:

...et que dire des villes, des grandes villes? Seulement, la nuit venue, la ville s'éveille, elle aspire par tous les pores l'ordure du jour qui vient de finir, elle la brasse dans ses fosses, dans ses égouts jusqu'à ce qu'elle ne soit qu'un limon qui roulera peu à peu vers la mer, dans ses immenses fleuves souterrains."
(528)

Une fois de plus les images concernent la transformation de la terre par l'eau, mais cette transformation elle-même, dans ce cas-ci, suit une direction positive puisque, par un processus en quelque sorte purificateur, la boue se transforme en limon, la terre dissoute ou morte en terre fructueuse. Mais telle est la force de l'image ainsi proférée que le curé la perçoit comme réalisée:

*Les bras s'é. s'é. se levaient en l'air. Lentement. comme pour repousser un. Son visage, si naïf. pauvre. enf. **pauvre visage suait. (transpi). suait de dégoût. Il voyait. tandis que ses bras, avec une lenteur solennelle, se levaient pour repousser. comme. comme pour repousser. comme pour repousser. à son insu. comme ceux d'un nageur qui coule à pic. Et c'est vrai qu'il. épuisé qui ne se défend plus, coule***

à pic. Sans (paraître mesurer) l'image qu'il venait d'évoquer. jamais. Si naïf. Trop simple d'esprit pour avoir jamais mesuré la force des images. trop peu poète pour avoir jamais mesuré la force. la puissance des images et leur péril, celle qu'il venait d'évoquer brusquement le trouvait sans force. dans un moment d'exaltation, un. le trouvait dans force. s'emparait de lui. s'emparait de lui. de lui avec une force irrésistible. Il voyait. Comment ne s'était-il pas. transfiguré par une représentation certes. elle était nouvelle. Il voyait, il touchait presque ces tas. montagnes d'(excréments) et d'ordu. des lacs de boue. (531)

Le brouillon de ce passage donne une claire indication de la direction dans laquelle il faut l'interpréter: la force de l'image réside dans le fait que cette représentation "transfigure" et aussi qu'elle est "nouvelle", c'est une définition de l'image poétique et véritablement créatrice. Autre indication importante: l'image trouve le curé privé de force, parce qu'il est isolé lui aussi; pour évoquer sa situation par rapport à sa paroisse, il se compare à un cœur qui bat hors de son propre corps (518). Si besoin en était encore, ces passages confirment une fois de plus comment fonctionnent les images, leur force et leur ambivalence: à défaut d'être incarnées et acceptées par une communauté, elles isolent et enferment dans le cercle infernal du cauchemar ou, pour en dire l'aspect spirituel, dans le péché. Ainsi donc Bernanos met en question la valeur même de sa propre oeuvre de fiction, du mythe raconté dans ce roman. Mais le nom même du "héros" principal le suggère avec évidence: ce monde est celui de l'indifférence avant l'incarnation, un monde indifférent à la distinction entre vrai et faux, entre bien et mal, entre oui et non. Comme Bernanos le dit lui-même dans sa préface aux **Grands cimetières sous la lune**¹⁶, ce monde fictif ne sera vraiment que s'il meurt et ressuscite, que si des hommes se lèveront pour répondre à l'appel de ce mythe. Mais dans ce sens, ce roman est l'illustration ex absurdo du pouvoir de l'imagination et de la réalité de l'âme.

Léopold Peeters
Université de Pretoria

1. "Ressaisir la métaphore/image" in: **Intercâmbio** n° 7 (1996) pp 91-102.

2. Pour cette signification de "trans" voire l'article cité p.95.

3. Nous nous sommes servi de l'édition suivante: Platon, **Oeuvres complètes**. Tome IV-3e partie. Phèdre. Texte établi et traduit par Léon Robin. 7^e tirage. Paris, Les Belles Lettres, 1970. Le discours de Socrate se trouve aux pages 31 ss de cette édition, plus particulièrement 246 a et b. Nous avons tenu compte des notes de Robin en bas des pages.

4. Bernanos a exposé sa conception de l'oeuvre romanesque dans de nombreux entretiens et conférences après la publication de son premier grand roman **Sous le soleil de Satan** en 1926. Ces textes ont été réunis par Estève dans Georges Bernanos, **Essais et écrits de combat 1**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1971, pp. 1033-1. 133.

5. Georges Bernanos, **Cahiers de Monsieur Ouine**. Rassemblés et présentés par Daniel Pezeril. Editions du Seuil, 1991. Nous citons le texte du roman à partir de cette édition, le chiffre arabe après chaque citation indiquant la page.

6. Gilbert Durand, **L'âme tigrée. Les pluriels de psyché**. Paris, Denoel, 1980, pp 9-10.

7. Pierre Reverdy, **Le gant de crin**. Paris, Plon, 1927, p. 35 etp. 50.

8. Pour ce concept de "mythe philosophique" voir l'introduction à l'édition du Phèdre, pp XXVIII ss.

9. voir: Pierre Boutang, **Ontologie du secret**. Paris, P.U.F., 1988, pp 239-240.

10. Cornelius Castoriadis, "La découverte de l'imagination" in: **Domaines de l'homme**. Paris, Editions du Seuil, 1986, pp 327-363.

11. **Une prose du monde. Essai sur le langage de l'adhésion dans l'oeuvre de Bernanos**. Paris, Minard, 1984. Voir plus spécialement les pages 121-154.

12. Les termes récurrents pour désigner le mal et la présence du diable comme ennemis de l'âme vivante rappellent irrésistiblement les **Fleurs du Mal** de Baudelaire, notamment le poème liminaire "Au lecteur".

13. Au cours du chapitre XXVI du Livre XI des **Confessions**.

14. Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'héroïne fait un pas décisif sur la route menant au suicide au moment où elle commence à se sentir comme un personnage de roman.

15. On connaît le rôle important de la pitié dans la **Poétique**, notamment le chapitre 13, 53a1.

16. in: **Essais et écrits de combat 1**, pp 353-356.