

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 23 (1993)

Artikel: Le récit et la foi dans "L'été des sept-dormants"

Autor: Revaz, Gilles

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-261765>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE RÉCIT ET LA FOI DANS *L'ÉTÉ DES SEPT-DORMANTS*

L'Été des Sept-Dormants en particulier et l'œuvre de Jacques Mercanton en général commencent à intéresser la critique¹, ce qui n'est que justice rendue à une œuvre dont les générations à venir goûteront l'universalité et la richesse. Cependant, cette critique prend un chemin psychanalytique, se préoccupe avant tout des personnages et des figures obsessionnelles de l'œuvre, de l'ange, de la passeuse, de la sorcière... Nous ne disconvenons pas que ces figures hantent l'œuvre, mais il nous semble qu'à trop étudier certains caractères, on omet l'Homme — or c'est aussi de lui qu'il s'agit dans une œuvre qui se réclame de la tradition classique — et qu'à trop regarder l'histoire, on néglige le récit. Or, l'œuvre de Mercanton est d'abord un univers, une atmosphère romanesque²; elle se déroule sur une toile de fond qui recueille les épisodes ainsi que les abondantes références musicales et littéraires. C'est pourquoi, nous désirons proposer une relecture du chef-d'œuvre de l'auteur, *L'Été des Sept-Dormants*, en mettant en évidence la technique narrative et le fond ontologique du roman, son harmonie et son unité, lesquelles constituent précisément un des intérêts de l'œuvre dans un siècle où les écrivains, influencés par le cinéma, la vitesse de la vie, l'esthétique du jazz ou, sur le plan littéraire, l'oralité de Céline, ont choisi la rupture, la discontinuité pour exprimer l'angoisse de l'homme et les incertitudes de notre époque. Rappelons-nous, pour situer notre auteur par rapport à son temps et pour introduire notre propos, combien l'auteur lausannois a toujours soutenu l'ampleur de la période contre le style coupé en insistant sur le rôle des conjonctions qui permettent d'établir un lien entre les choses et en rejetant la juxtaposition, ce mode d'une écriture qui n'est pas encore achevée.

Jacques Mercanton, comme nous venons de le voir, attache une grande importance à l'organisation de la pensée. On a l'impression que, des trois catégories de la rhétorique, c'est la *dispositio* qui l'emporte: «Mais il faut dire davantage: c'est la voix du chanteur qui est le chant, le corps du danseur qui est la danse: la signification d'une histoire c'est son style même! Style, c'est encore bien plus que le mouvement de la phrase: la composition du livre, ses ruptures, ses retards, ses rappels, ses échos»³. Et, de cette composition, émane le sens de l'histoire. Aussi voulons-nous dégager d'abord la composition de *L'Été* pour faire ressortir à la fois, d'un point de vue technique, la méthode narrative et, d'un point de vue ontologique, la signification du roman. Pour ce faire, nous nous proposons d'exploiter les concepts mis en place par Roland Barthes dans son article «Introduction à l'analyse structurale des récits»⁴. Barthes définit deux classes de fonctions, les «distributionnelles» et les «intégratives», les premières étant les fonctions au sens de Propp, c'est-à-dire celles qui se définissent selon l'axe horizontal et qui constituent la chaîne linéaire de l'histoire, les secondes étant les «indices», celles qui signifient dans une lecture verticale en tant qu'elles se rattachent à un concept nécessaire au sens de l'histoire. Les romans policiers sont donc de bons exemples de récits fonctionnels; *L'Été des Sept-Dormants* est, à l'opposé, un texte indicial dans lequel les épisodes ne prennent sens que dans une lecture intégratoire⁵.

Voyons donc cette structure indiciale; pour des raisons de place, nous limiterons notre champ d'investigation au «Prélude»⁶. «Je crois qu'il est parti à travers champs» (p. 9/I)⁷ dit Maria Laach de son mari. Normalement un tel renseignement fait appel au retour de maître Laach, car le départ d'un personnage a pour corrélatif le moment où il revient. Mais, la narration glisse à un autre jour sans que le récit ne donne le conséquent, positif ou négatif, de l'absence de maître Laach. Autrement dit, la remarque de Maria Laach n'a pas d'incidence sur la suite de l'histoire. Les indications ne concernent pas l'avenir, mais définissent des caractères. On y découvre ici la personnalité de maître Laach dans un aspect essentiel: le

besoin de fuir pour reprendre ses forces et rétablir son équilibre psychique. Berga donne plus loin un indice allant dans le même sens: «Non, dit-elle, il est allé prendre le bac. Il avait besoin d'une grande course pour se reposer» (p. 17/I). Métaphoriquement, la séparation dans l'espace des deux conjoints exprime un malaise au sein du couple, très perceptible du reste dans le «je crois» qui marque le désintérêt de Maria pour son mari, ou/et le manque de communication entre les conjoints. Nous avons plusieurs autres signes traduisant la même distance, par exemple dans cette rétrospective: «Quand, il y a deux ou trois ans, Maria a quitté la chambre qu'elle partageait avec Maître Laach [...]» (p. 18/I), ou encore dans une question du narrateur: «Vous avez songé à quitter Maître Laach? Ou bien à cause des enfants...» (p. 11/I). Par ces mots: «Je crois qu'il est parti à travers champs», Maria suggère une atmosphère de la maison plutôt qu'un événement; plus encore, elle dévoile une partie de son caractère: elle avoue son désintérêt pour les choses pratiques de la vie et, *a contrario*, son attirance pour les cœurs et la nature des êtres; on voit par là qu'elle s'intéresse à l'«être» plutôt qu'au «faire». Dans le «Prélude», d'autres indices reprennent la même indifférence vis-à-vis des choses matérielles, «J'ai laissé presque tout en bas: les photos du temps passé, les souvenirs de Bohême, de Vienne. A mon âge, on a besoin de si peu de choses» (p. 19/I), et le même penchant pour un autre monde: «Je ne parviens pas à m'éveiller ce matin. C'est comme un rêve qui ne peut pas finir. On glisse sur l'autre versant... Lequel est le vrai?» (p. 18/I). Ce trait de caractère de l'héroïne explique ses doutes sur de petits faits de la vie réelle et sa certitude, au contraire, dans la connaissance des êtres et du destin de ceux-ci: «On s' imagine que les autres vous trompent. Ils le voudraient peut-être... Non, en tous cas pas ceux qu'on aime» (p. 10/I); ainsi, Maria peut ignorer où est son mari, mais non pas qui il est: «Et je t'ai expliqué qu'il ne m'avait pas trompée» (p. 11/I). Nous constatons donc que la remarque «Je crois qu'il est parti à travers champs» prend toute sa signification uniquement si on l'intègre dans une typologie des personnages et qu'elle n'est en aucun cas une fonction, c'est-à-dire qu'elle n'est pas un maillon essentiel d'une chaîne où les éléments seraient liés par consécution.

D'ailleurs, le «Prélude» n'est pas structuré selon la chronologie. Il est composé de quatre épisodes qui n'ont pas de rapport de consécution entre eux; en effet, la transition entre les deux premiers épisodes «Mais il y a aussi des jours où [...]» (p. 10/I) ne relie pas un avant et un après, mais elle oppose deux sortes de jours: c'est une question de climat et d'atmosphère, non pas de succession, donc de temps au sens de *Wetter* et non pas au sens de *Zeit*, comme il apparaît par le biais de métaphores musicales caractérisant les épisodes:

1^{er} épisode: «Ce matin, tout le paysage chante» (p. 8/I).

2^e épisode: «Mais il y a aussi des jours où aucune autre musique ne vient enchanter mon réveil que celle de la pluie qui couvre toute la campagne, concert monotone, indistinct et multiple dont chaque son semble se répéter indéfiniment lui-même, avec quelques notes plus sonores sur la toiture ou contre les vitres» (p. 10/I).

Trois épisodes narrés dans ce «Prélude» rendent compte de jours à valeur exemplaire, de jours qui se répètent, «Il y a des jours sans anxiété» (p. 9/I), «Mais il y a aussi des jours où [...]» (p. 10/I) et «Il y a des jours où c'est elle qui ne s'est pas levée» (p. 16/I). Le quatrième épisode se rapporte à une heure privilégiée, «C'est l'heure qu'elle aime» (p. 13/I), le crépuscule, une heure qui revient tous les jours. La composition s'organise donc autour de moments exemplaires qui reviennent selon des cycles, c'est pourquoi, dans la chronique, le temps semble être suspendu. Ce roman progresse selon un rythme cyclique, le cycle des Sept-Dormants, celui du calendrier liturgique — citons par exemple les chutes de Bruno qui se répètent le Samedi-Saint —, celui des visites du narrateur revenant toujours à la même époque, «C'est dans ces sentiments-là qu'un jour de la mi-juin, à peu près à la même date que lors de ma dernière venue, il y a quatre ou cinq ans [...]» (p. 26/II).

Cette organisation cyclique privilégie le rappel, les échos, le retour des mêmes choses. Prenons un exemple⁸ de rappel, dans le «Finale», d'un épisode relaté dans le «Prélude»: il s'agit de la mort du jeune Vollmeer. Racontée dans le troisième épisode du «Prélude» (pp. 13-16/I) par Maria, elle est reprise avec des termes tout à fait semblables dans la troisième partie du «Finale» (p. 294/II):

[Du haut de la prairie, elle a aperçu l'homme étendu]	[jeune fermier [...] étendu au matin dans la prairie]
le sang ruisselant sur l'herbe fraîche	perdant son sang
baigné de rosée	dans la rosée
le torse nu	torse nu
la faux à côté de lui comme	sa faux à son côté comme
une espèce d'emblème	un emblème
un corps pur	sa mort pure

Dans le «Finale», la mort de Vollmeer rappelle la description de Maria dans le «Prélude»; en outre, cet accident est rappelé par la noyade de la jeune fille enceinte: «Maria aimait à s'y promener [au bord du Danube], de son pas menu et alerte, rappelant avec mélancolie le souvenir de la jeune femme qui, portant un enfant dans son sein, s'était noyée autrefois dans le fleuve, que, de plus en plus souvent, elle nommait la Moldau, ou même la Vltava. Ce souvenir en suscitait un autre, celui du jeune fermier [...]» (p. 294/II).

Or, le suicide de la jeune fille est également un rappel, il a été narré au début de la chronique, «Heinz Hollreiser entretenait depuis quelques mois une liaison avec une jeune fille d'Engelhardszell, et c'est pour se rapprocher d'elle qu'il était venu à Waldfried. Enceinte, elle s'était affolée, craignant les siens autant que la rumeur publique. On retira son corps du Danube un matin à l'aube» (p. 84/I). Ce drame, narré de manière très elliptique, n'a pas de valeur historique — on ne connaît même pas le nom de la jeune fille —, mais il est l'indice du drame futur de Bruno dont les circonstances seront semblables — découverte du corps dans le fleuve un matin à l'aube — et narrées à peu près avec les mêmes termes: «On avait retrouvé le corps de Bruno [au lieu de «On retira son corps»] sur un autre banc de sable, cent mètres plus bas, où un remous l'avait porté» (p. 245/II). Le même drame avec d'autres personnages se répète au fil des pages: mort volontaire (bien qu'on puisse toujours croire à un accident puisque, par pudeur, le narrateur laisse un voile sur les circonstances) d'un jeune homme⁹ ou jeune fille purs dont la mort est une victoire sur la malédiction de la vie. On perçoit derrière ce drame la figure du Christ et sa mort pure qui sauvent l'humanité de la déchéance où elle était tombée. Il y aurait donc derrière l'histoire de Bruno, «sens fonctionnel», un drame

universel, «sens indiciel», celui de l'Homme tel que la tradition chrétienne le définit, comme le suggère d'ailleurs Maria au narrateur :

Trois ou quatre pages plus haut, Bruno Van der Weiden était vivant. Il est mort, et, comme il l'avait dit, j'ai raconté l'histoire d'un garçon qui boit et qui se drogue. Mais cette histoire a une autre face qu'aussitôt Maria Laach a fait surgir dans la nuit, pour n'avoir pas cessé de la contempler : *Ecce quomodo moritur justus, et nemo percipit corde: et viri justii tolluntur et nemo considerat: a facie iniquitatis sublatus est justus. Et erit in pace memoria ejus.* A l'aube du Samedi-Saint, la poignante psalmodie monastique qui déchire les ténèbres: «Voici comment meurt le juste, et personne ne se trouve qui le perçoive en son cœur. Les justes sont enlevés, et personne ne le considère. Le juste est arraché de la face de cette terre inique. Et sa mémoire reposera dans la paix.» (p. 247/II)

Ce passage central du roman nous invite à lire derrière le drame des justes de Waldfried celui du Christ, notamment par la syllepse — «personne ne *le* considère» alors que l'antécédent est pluriel — que le narrateur introduit dans sa traduction de la psalmodie.

Parce qu'elle est narrée à partir d'un horizon chrétien, la mort est présentée dans la perspective d'une résurrection. Ce mystère constitue en effet le thème qui ouvre le roman, «[...] comme un à un se lèveront les morts, dit-elle, au vol de l'ange» (première phrase p. 7), et plus largement un thème central de la chronique. Les personnages disparaissent les uns après les autres, le jeune Vollmeer, la jeune fille enceinte, Ditri, enfin Bruno, mais, le narrateur suggère leur résurrection par plusieurs procédés narratifs que nous voulons mettre en évidence.

Commençons par Ditri. Beaucoup de signes rapprochent sa mort de celle du Sauveur. Remarquons d'abord sa blessure sur le côté, «il a manqué le cœur, traversé le poumon» (p. 254/I), qui n'est pas sans rappeler le flanc percé par la lance¹⁰. Puis, l'«après-mort»: l'ensevelissement fictif peut se lire comme une transposition de l'Évangile: «L'ensevelissement aurait lieu à Engelhardszell dans trois jours, la veille de l'Assomption, naturellement dans la plus stricte intimité. Mais le transport du corps d'un pays à l'autre s'était révélé

difficile et coûteux. Il fallait se résoudre à ne ramener que les cendres du défunt, qui serait incinéré à Coire [...] Une seule précaution, vis-à-vis des gens du pays. Un cercueil, dont personne ne soupçonnerait le secret» (p. 242/II). L'ensevelissement a lieu trois jours après la mort et le cercueil est vide, comme l'est le tombeau du Christ le troisième jour. En outre, l'ensevelissement a lieu la veille de l'Assomption, la montée de Marie au ciel, ce qui, par transposition, suggère l'ascension du fils de Maria dans le royaume de Dieu, «Il ressuscita le troisième jour, conformément aux Ecritures, et il monta au ciel... [credo]». Le lecteur — le narrateur également d'ailleurs — appréhende ce passage avec un paratexte biblique qui lui laisse entrevoir la résurrection de Diterl.

Le narrateur met en texte la résurrection de Bruno par des procédés d'écriture profanes: d'une part la substitution des noms et des personnages, d'autre part la musique. Pour rendre compte du premier procédé, revenons au parallélisme structural que nous avons découvert entre le «Prélude» et le «Finale». Dans le second tableau du «Prélude», le narrateur écrit: «Depuis plus de quinze ans, soupire Maria, ils changent. Pourtant ce sont toujours les mêmes. Il m'arrive de confondre tel ou tel avec un autre qui était là il y a dix ans» (p. 12/I). Dans la deuxième partie du «Finale», Mnemosyne ressuscite, en se jouant de Maria, Bruno Van der Weiden: «Je vous revois, avec Bruno Czernin, à cet âge où les relations entre les garçons et les filles ont tant de naturel et de grâce [...] Berga me fit un signe. Il faut la laisser à son rêve, embarquée sur le vaisseau errant de sa mémoire. [...] Elle ne nomme pas Bruno Van der Weiden, mais je comprends soudain que c'est à lui qu'elle pense en parlant de Bruno Czernin» (p. 292/II). Cette confusion sur les prénoms n'est pas innocente, elle a l'avantage de remplacer un mort par un vivant. Encore, Czernin n'est-il présent que narrativement sans avoir aucune consistance réelle, car on ne sait rien sur ce «personnage». Mais, un autre rapprochement réalise concrètement la résurrection de Van der Weiden. En effet, Czernin ressemblerait à Diterl, «Seul Diterl la [Maria] désarme. Peut-être lui trouve-t-elle une ressemblance avec Czernin» (p. 307/II). Or, le livre se termine sur le visage de cet enfant qui demeure malgré la mort et qui, par sa présence, enlève à la mort son caractère

inéluçtable: «Un petit garçon aux cheveux crépus, au teint bistré, aux yeux luisants, assis, un livre sur les genoux, sur le seuil d'une porte qui ne s'ouvrira[it] [c'est nous qui soulignons] plus» (p. 316/II). Par son prénom, Diterl rappelle son oncle, par sa ressemblance avec Czernin, il rappelle Bruno, par son innocence, il rappelle tous les justes de Waldfried¹¹.

La musique hante Mercanton, elle ressemble, dans son esprit, à une image de la transcendance: «Quelque chose est pour moi comme l'image même de la transcendance, qui accompagne tous les jours de ma vie: la musique — dont je ne peux me passer»¹². Le narrateur, autant que l'auteur, vit de musique: *L'Eté* s'ouvre sur une comparaison entre la musique et la résurrection, «[...] où s'éveillent au passage de l'aiguille les violons et les voix, comme un à un se lèveront les morts, dit-elle, au vol de l'ange» (première phrase p. 7). La chronique offre un bel exemple du pouvoir symbolique de la musique, pouvoir d'appeler la transcendance, de transfigurer la mort et de représenter la résurrection. Le destin du jeune Belge est lié au *Concerto à la Mémoire d'un Ange* d'Alban Berg:

Elle désigna le gramophone posé sur la table de chevet.

— Ensemble, nous écoutons beaucoup de musique [...] Et aussi ce concerto pour violon d'Alban Berg, que tu dois connaître, Nicolas, la dernière œuvre qu'il ait achevée. [...]

Puis, comme Bruno ouvrait la fenêtre donnant sur le terrain de football, elle eut un geste à peine esquissé dans sa direction, et chuchotant à mon oreille les paupières closes:

— A la mémoire d'un ange. (pp. 46-47/II)

Ce chant de mort ne laisse pas beaucoup d'incertitudes quant au destin de Bruno. Pourtant, peu après sa mort, l'écoute de cette œuvre révèle au narrateur la présence de son ami:

Je fis de même, m'assoupis, bercé par le violon du *Concerto à la Mémoire d'un Ange*. Dans la nuit, j'avais cru que Bruno m'avait quitté pour toujours. Maintenant, je comprenais qu'il ne me quitterait plus. Un vivant s'éloigne, se rapproche, disparaît et revient. La présence d'un mort se fixe au cœur, habite le cœur, respire dans votre souffle. Je le voyais, penché sur la cascade [...] (p. 246/II),

la présence corporelle du mort — «respire», «Je le voyais» —, donc sa résurrection — «se rapproche», «revient». Le *Concerto*

est l'occasion de la prise de conscience par le narrateur de la résurrection de Bruno, parce qu'il symbolise la transfiguration de la mort dans le choral de Bach que Berg a repris:

*Es ist genug: Herr, wenn es dir gefällt,
So spanne mich doch aus.
Mein Jesus kommt: nun, gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus.
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
Mein grosser Jammer bleibt darnieden.
Es ist genug, es ist genug. (p. 255/II)*

Les paroles du choral de Bach confèrent un caractère religieux à la sublimation «Ich fahr ins Himmelshaus [...] mit Frieden» et la rattachent à la figure du Christ «Mein Jesus kommt». Ainsi, le procédé — la musique — par lequel le narrateur suggère la résurrection de Bruno, dépasse le profane pour acquérir une dimension sacrée.

Nous avons montré que le sens de la chronique va au-delà de l'histoire des personnages et qu'il se trouve avant tout dans l'universel destin de l'Homme tel que le christianisme le pense, c'est-à-dire dans la perspective d'une résurrection. Il conviendrait ici de préciser à quelle tradition chrétienne appartient l'ontologie mercantonienne. Pour le faire, nous pouvons nous référer au style, étant entendu que nous le considérons comme une vision du monde et non simplement comme une technique¹³. Le style de *L'Été* rappelle le style classique et plus particulièrement deux auteurs que Mercanton a réunis dans une étude consacrée au Grand Siècle: Racine et Chateaubriand¹⁴. En effet, le narrateur utilise la période, mode d'écriture classique (Racine¹⁵) et romantique (Chateaubriand). En cela, il s'écarte de l'écriture de notre siècle, brisée, fragmentée et orale, véritable miroir des valeurs éclatées d'une société coupée du ciel¹⁶. Par la période, et plus particulièrement par les conjonctions de subordination, la narration de *L'Été* donne à lire un monde organisé, hiérarchisé, dont l'unité a été retrouvée, parce que le christianisme donne un sens au destin de l'homme. La double référence stylistique évoquée inscrit l'univers de Waldfried dans une

double tradition chrétienne, la tradition janséniste de Racine et la tradition baroque de Chateaubriand.

Le jansénisme, commençons par cette tradition, est perceptible notamment dans la conception de la grâce qui se dégage du roman. On s'aperçoit, en comparant les destins de Klaus et Bruno, que l'homme ne peut en aucune manière influencer Dieu dont la grâce est efficace. Cette doctrine de la grâce, défendue par les jansénistes, suppose un Dieu tout-puissant et caché, tandis que l'homme, déchu depuis la faute initiale, ne peut plus se sauver par lui-même, ni approcher Dieu. Klaus, dans cette perspective, représente l'homme marqué par la faute dont les efforts pour trouver Dieu restent vains :

- Tu n'es pas allé à la messe? [lui demanda Nicolas]
- J'y vais très tôt, le dimanche comme pendant la semaine. C'est le seul moment heureux de la journée. Mais il ne se prolonge pas. Ensuite, le monde est vide.
- Et, de sa voix basse, oppressée:
- Je n'y trouve pas Dieu.
- On ne l'y trouve pas toujours. C'est une présence cachée.
- Je ne l'ai jamais sentie. (p. 54/II)

Dans cette citation se retrouvent les trois thèmes jansénistes¹⁷, le Dieu caché, le monde vide, l'homme impuissant, subordonnés à la thèse de la grâce efficace. Si Klaus, malgré ses prières, ne trouve pas Dieu, Bruno, par contre, a reçu la grâce tout comme les Sept-Dormants auxquels le narrateur le compare: «Je l'observais, tantôt ployé, tantôt redressé, d'une grâce un peu mélancolique qui le rendait semblable à l'un ou l'autre des Sept-Dormants» (p. 149/I). La grâce, ici dans son sens profane et physique, est cependant, aux yeux du narrateur¹⁸, l'expression de la grâce dans son sens théologique: «dans mon bonheur de le [Bruno] retrouver intact, je me réjouis que notre langue ne possède qu'un seul mot pour désigner la grâce, celle d'un visage ou d'un corps, et celle d'une âme bénie, puisque, enfin, 'il n'y a pas deux amours'» (p. 102/II). Pourquoi cette élection de Bruno? Rien d'autre que le choix de Dieu ne la justifie, «C'est Dieu seul qui a fait le choix, pour lui et pour nous, dans le sens du plus grand amour» (p. 249/II), a expliqué le prieur de la Trappe après la mort de Bruno, laquelle lui a été

offerte par la grâce de Dieu, comme elle l'a été aux Sept Saints: «Les Sept-Dormants veillaient dans leur sommeil. Ils n'ont reçu la grâce de mourir qu'après leur résurrection» (p. 266/I).

Le paratexte¹⁹ du roman fournit également un indice évoquant l'horizon janséniste; le défenseur de Port-Royal, Pascal, apparaît dans le roman par le biais d'une citation: «*Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là*» (p. 266/I). Dans la première de ces deux phrases, il y a l'énoncé d'un fait, celui de la souffrance irréversible sur la terre, fait qu'il convient de comprendre dans une perspective historique, «sera», qui condamne à la souffrance l'homme de demain au même titre que celui d'hier. L'histoire de l'homme, ainsi que celle de l'humanité, telles qu'elles apparaissent dans le roman, se cristallisent sur le Samedi-Saint, ce jour d'agonie qui constitue le moment privilégié du roman et crée, de ce fait, l'atmosphère dans laquelle s'inscrit l'histoire de Bruno, le christianisme de la croix! Mais le penseur a juxtaposé à ce destin de souffrance inéluctable un devoir pour l'homme «il faut». Lequel? Dans la perspective pascalienne, celui de chercher le Dieu caché, celui aussi de persuader les libertins, entre autres pécheurs, que cela vaut la peine de parier sur Dieu; pour Maria, celui de veiller sur les adolescents de Waldfried, de les rendre à leur destin, même s'il faut, pour cela, les amener au suicide²⁰, pour le narrateur enfin, car ce dernier est toujours plus ou moins impliqué par les paroles de Maria, celui de conserver la mémoire de Bruno (cf. passage p. 247/II cité et commenté *supra*) par l'écriture, comme il apparaît dans un commentaire de Mercanton sur cette même phrase de Pascal: «Les plus beaux ouvrages de la main et de l'esprit ne sont que les fragiles témoins de l'agonie du Christ *jusqu'à la fin du monde*, notre travail qu'un effort — et il faut le plus violent! —, *pour ne pas dormir pendant ce temps-là*»²¹.

Venons-en à la seconde tradition, celle du *Génie*. Il s'agit d'un christianisme baroque, beaucoup plus joyeux, qui fait de Marie une figure centrale et qui célèbre la présence de Dieu dans la nature par opposition au «Dieu caché» des jansénistes. Pour le premier de ces thèmes, citons Chateaubriand:

Il nous semble qu'on pourrait dire quelque chose d'assez touchant sur cette femme mortelle, devenue la mère immortelle d'un Dieu rédempteur, sur cette Marie à la fois vierge et mère, les deux états les plus divins de la femme, sur cette jeune fille de l'antique Jacob, qui vient au secours des misères humaines, et sacrifie un fils pour sauver la race de ses pères. Cette tendre médiatrice entre nous et l'Éternel ouvre avec la douce vertu de son sexe un cœur plein de pitié à nos tristes confidences, et désarme un Dieu irrité: dogme enchanté, qui adoucit la terreur d'un Dieu, en interposant la beauté entre notre néant et la majesté divine!²²

Marie représente un rayon d'amour ainsi qu'une douce protection, par sa place de médiatrice, pour tous ceux qui souffrent. Dans *L'Été*, la piété des personnages est centrée sur la figure de la Vierge. Maria, bien sûr — beaucoup de traits²³ permettent de la rapprocher de la mère de Dieu: le nom, l'église qui porte son nom «où l'on voit un beau retable du XV^e siècle représentant les Mystères de la Vierge» (p. 106/II), enfin le drame, la mère dont le fils meurt avant elle (et l'on a montré combien la mort de Ditri rappelle celle du Sauveur) —, voue une dévotion particulière à la Vierge:

«— Vous récitez le rosaire? [interroge Nicolas]

— J'essayais. Parfois, j'y réussis. C'est la plus belle prière, mais si raffinée» (p. 204/II),
mais également Klaus:

«Klaus m'avait dit une fois combien c'était la figure de la Vierge qui l'avait attiré dans l'Eglise» (p. 130/II).

Et, lorsque le malheur l'emporte, après la mort de Bruno, il ne reste plus que la prière: «'Ô Vierge sainte, qui avez gardé la foi le Samedi-Saint...» (p. 247/II). La Vierge représente alors l'unique consolation pour Maria, Klaus et le narrateur.

L'homme n'est donc pas totalement séparé de la transcendance; en effet, si, comme nous l'avons dit plus haut, la plupart du temps le monde est vide, il arrive que la nature chante Dieu. Rappelons-nous Heiligenbrunn, la petite clairière secrète et religieuse avec «[une] chapelle isolée [...], au cœur de la forêt, auprès d'une source miraculeuse» (p. 75/I). La transcendance habite ce lieu retiré, paisible, où l'homme se réconcilie avec son destin. A chaque fois que la narration a pour décor la clairière, Bruno fait mention de la transcendance:

Dieu: «Tu te souviendras de cette nuit, Nicolas. Elle nous unit pour toujours. Justement parce que nous n'avons pas été seuls tous deux. Dieu, ou un garçon de notre âge, comme Klaus. Il faut toujours un tiers dans l'amitié: secret témoin. Le Tiers-Inclus»²⁴ (p. 290/I).

La Sainte Vierge: «Klaus se tenait immobile sur un tertre, le capuchon à demi rejeté, le profil sévère.

— Qu'est-ce que tu attends? Une naïade, ou la Sainte Vierge? [demanda Bruno]» (p. 52/II).

Une transcendance: «Puis il [Bruno] demanda à Maria si elle sentait dans la nature ce qu'on appelle une transcendance, que lui-même n'y percevait pas, même dans ce lieu de miracle» (p. 152/II).

La narration renoue ici avec un mythe de la tradition chrétienne, à savoir la forêt «berceau de la religion», *topos* de la littérature médiévale que Chateaubriand a mis en évidence dans le *Génie*: «nous allons chercher ces forêts berceau de la religion, ces forêts dont l'ombre, les bruits et le silence sont remplis de prodiges, ces solitudes où les corbeaux et les abeilles nourrissent les premiers pères de l'Eglise [...]»²⁵. D'ailleurs, les passages d'Heiligenbrunn ne sont pas sans rappeler *Atala* et les descriptions de la mission du père Aubry, notamment par l'atmosphère mystérieuse et religieuse des tableaux²⁶. C'est là la face riante du christianisme qui atténue la souffrance des cœurs.

Le rapport que nous avons pu établir avec l'œuvre de Chateaubriand a replacé *L'Été* dans le sillage du christianisme médiéval. Il semble bien que le christianisme et le style de la chronique de Waldfried soient proches de l'atmosphère moyenâgeuse. En effet, l'importance du mystère ainsi que le climat superstitieux de la religion danubienne rappellent les dévotions populaires médiévales. De plus, le paratexte, dont nous avons déjà relevé l'importance, corrobore ce rapprochement, puisqu'une citation particulièrement importante du roman, en tant qu'elle symbolise le destin de Bruno, provient du mystique flamand du XIV^e siècle, Ruysbroeck l'Admirable: — «Ah! la distance est grande entre l'ami secret et l'enfant mystérieux. [...] *Le premier fait des ascensions vives, amou-*

reuses, et mesurées. Mais le second s'en va mourir plus haut, dans la simplicité qui ne se connaît pas... » (p. 132/II). Enfin, les deux faces du christianisme mercantonien, la souffrance sur la croix et la Vierge consolatrice, sont les deux formes principales qu'a prises le sentiment religieux à la fin du Moyen Age²⁷.

Ces deux faces représentent, comme nous l'avons dit, deux traditions. Nous avons insisté sur deux courants littéraires, celui des jansénistes du XVII^e siècle, Pascal et Racine, et celui de Chateaubriand. Il est possible de replacer cette ambivalence selon une opposition plus doctrinale: le protestantisme et le catholicisme²⁸. Klaus, figure spirituelle marquante du roman, dont l'auteur a pu dire²⁹ qu'elle s'était imposée au fil de la narration, est précisément un protestant converti au catholicisme. Cette dualité de Klaus exprime probablement une dualité profonde de la foi mercantonienne, puisque Klaus est la traduction de Nicolas, le narrateur de *L'Été*, et que l'auteur — on sait que la chronique est en partie autobiographique — est lui-même un catholique d'éducation protestante.

Ce dualisme caractérise donc la vision du monde du romancier, laquelle insiste à la fois sur l'agonie et sur le sacré sublimant la souffrance. Roger Francillon l'a mis en évidence de la manière suivante: «La présence du sacré, le mystère de l'Incarnation et le sacrifice du Christ constituent dans son œuvre les points de référence constants de sa quête spirituelle qui replace toujours l'homme face à l'énigme de sa transcendance»³⁰. Or, cette présence du sacré dans les cœurs qui souffrent constitue précisément ce que Mercanton appelle le style chrétien:

Le style chrétien est celui d'un drame où les adversaires se confondent. Dans l'esprit. Dans la chair. Lutte obstinée contre la mort, c'est-à-dire contre soi-même. Non une passion: une agonie, ou un amour! Ce n'est pas le style d'une pensée, mais celui d'une présence absolue... [...]

Il ne s'agit pas de réponse, mais d'un être vivant, de son obstination, de sa fidélité, de sa patience, d'un amour qui a précédé tout appel: Dieu nous a aimés le premier. De son éternelle irruption: *In veritate carnis nostrae visibiliter corporalis apparuit...* D'un être qui est apparu au premier jour, et qui, tous les jours, apparaît dans cette vérité de notre chair rebelle. [...]

Dieu n'a pas cessé d'apparaître visiblement, malgré la solitude de sa tombe, dans notre chair d'agonie et de gloire!³¹

Ce style, on s'en rend compte en lisant l'œuvre critique, est aussi bien celui d'Eliot ou de Racine que celui de Mercanton, car il n'est qu'une vision d'un monde auquel la Foi, commune à toutes les religions — catholique, protestante et musulmane³² — a rendu l'unité et a donné un sens. Par là se fait jour un caractère essentiel du narrateur et de Mercanton: sa vision universelle — il s'est toujours élevé contre toute forme de provincialisme — qui est, de toute évidence, un héritage du *Siècle des Grandes Ombres*.

Gilles Revaz
collaborateur scientifique F.N.R.S.
Université de Zurich

NOTES

¹ Deux textes critiques viennent d'être publiés, J. Romain, *Jacques Mercanton: un univers romanesque*, Fribourg, Editions universitaires de Fribourg, coll. «Cristal», 1991 et J.-E. Bovard & A. Jeanmonod, *Mystère et transcendance dans La Sibylle et L'Été des Sept-Dormants de Jacques Mercanton*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1991.

² Ce que laissent entrevoir les titres des deux études mentionnées, mais très peu leur analyse.

³ J. Mercanton, *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1986, p. 114.

⁴ L'article se trouve dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 7-57. Il a paru originalement dans *Communications*, 8, 1966.

⁵ Ainsi la question de l'ordre du récit, des analepses ou de la linéarité temporelle du récit, n'est pas une question prépondérante, bien qu'elle paraisse importante au premier abord.

⁶ Pour plus de détails sur la structure indicielle, nous renvoyons à notre mémoire de licence *Mystère et plénitude du récit: la structure dans «L'Été des Sept-Dormants»*, Université de Lausanne, octobre 1990, inédit.

⁷ Pour les citations de *L'Été*, nous donnons entre parenthèses la page et le numéro du tome de l'édition de *L'Age d'Homme*, coll. «poche suisse», 1980.

⁸ Nous limitons l'analyse à un exemple quoiqu'on puisse généraliser et montrer que le «Finale» est l'écho du «Prélude». Nous renvoyons à notre mémoire de licence, *op. cit.*, note 6.

⁹ Aux trois drames présentés jusqu'ici s'ajoute celui de Ditri, intimement lié à celui de Bruno (cf. notamment «La Forêt»), et dont nous reparlerons ultérieurement.

¹⁰ En cela il ressemble au fermier Vollmeer dont la blessure mortelle est explicitement comparée à celle du Christ: «Et Maria décrit à nouveau, avec une espèce d'exaltation, l'image du jeune homme [...], le flanc percé, pareil à un Christ, bienheureux» (p. 185/I).

¹¹ Cette dernière idée a été mise en évidence par Roger Francillon, «Jacques Mercanton et le sentiment du tragique dans *L'Été des Sept-Dormants*», in *Ecriture*, 24, 1985, p. 53.

¹² J.-C. Aeschlimann, «Entretien avec Jacques Mercanton», in *Présence de Jacques Mercanton*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1989, p. 31. Remarquons le «comme l'image» de prudence théologique, parce que l'homme ne doit pas se faire d'images de son Dieu. Peut-être ici une réminiscence protestante.

¹³ Voir à ce sujet M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954, p. 257.

¹⁴ J. Mercanton, *Le Siècle des Grandes Ombres II*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981: «Racine et la poésie tragique», pp. 171-210 et «La 'Vie de Rancé': une sourde confession», pp. 211-232. Il est suggestif de voir Chateaubriand associé aux auteurs du XVII^e siècle.

¹⁵ Il n'y a pas que la période qui soit commune à Racine et à Mercanton. On sent parfois le rythme des vers raciniens dans la prose de Mercanton. Par exemple dans la dernière phrase:

Mes destins | sont aveugles. | Ils ne chassent | pas pour moi,
qui rappelle le fameux vers de Phèdre,

Je le vis, | je rougis, | je pâlis | à sa vue,

et ceci non seulement par le rythme ternaire, mais encore par le thème, le destin malheureux, et l'isotopie qui lui est associée «aveugles» et «vue».

¹⁶ On n'est pas encore sorti du nihilisme. L'écriture de Céline en est une illustration littéraire.

¹⁷ Nous nous référons ici aux thèmes mis en évidence par L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955. Remarquons que le Dieu caché est un leitmotiv de l'œuvre de Mercanton, tant romanesque, «Dans les cœurs possédés, Dieu est souvent présent sans qu'on le voie. Notre Dieu est un Dieu caché» (*La Joie d'Amour*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1982, p. 104), que critique, par exemple ce commentaire au sujet de Pascal précisément: «C'est un Dieu pauvre et sans parole qui vient au-devant de lui, le Dieu caché, le vrai Dieu, l'Eucharistie [...]» (*Le Siècle des Grandes Ombres II*, cit., p. 34).

¹⁸ Celui-ci est d'ailleurs très attentif à la silhouette, au profil, à ces quelques traits qui révèlent l'âme entière; citons, comme exemple, la pureté de l'enfance associée à «la tournure d'adolescent» et aux «cheveux blond cendré», traits que l'on retrouve dans le portrait de Bruno, mais aussi dans celui de Giordani (cf. «Un destin», in *La Sibylle*).

¹⁹ Rappelons l'importance des citations dans l'œuvre de Mercanton; elles constituent un paratexte qui inscrit le roman dans une ontologie.

²⁰ La question se pose évidemment de savoir dans quelle mesure *L'Été des Sept-Dormants* ne constitue pas une légitimation du suicide. La légende des Sept Saints qui demandent la grâce de mourir va dans ce sens. Une telle interprétation

met en évidence la complexité de la foi du narrateur qui n'est pas toujours en accord avec l'orthodoxie.

²¹ J. Mercanton, «La vérité de notre chair», in *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1986, p. 371.

²² F.R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, «Pléiade», I, I, 5, 1978, p. 487.

²³ Nous renvoyons à Bovard et Jeanmonod, *op. cit.*, pp. 217-221 et à J. Romain, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁴ Il y a probablement dans cette nécessité du tiers un écho du mystère de la Trinité.

²⁵ F.R. de Chateaubriand, *op. cit.*, I, I, 2, 1978, p. 473.

²⁶ Cf. notamment la scène décrite aux pp. 93-94 de l'édition «Folio», Gallimard.

²⁷ Cf. F. Rapp, *L'Eglise et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 146-152.

²⁸ On pourrait aussi ajouter une influence de l'Islam (p. 204/I). Il s'agit en fait de la FOI commune aux diverses religions, celle qui, par sa vérité universelle, gît dans le cœur de toutes.

²⁹ Lors d'entretiens télévisés notamment.

³⁰ R. Francillon, Préface de *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, cit., p. 11.

³¹ J. Mercanton, *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, cit., pp. 367-370.

³² Ce que le titre, à savoir la légende des Sept Saints, présente dans le Coran et dans l'hagiographie chrétienne, illustre bien.

