



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Profils de Julien Green

Jacques De Decker D'une trilogie théâtrale – **Monique Gosselin-Noat** Julien Green et le classicisme – **Michel Bouvier** De l'âme et de ses ténèbres – **Carole Auroy** L'altitude du pardon – **Georges Thinès** La quête du sens dans *Léviathan* – **Sophie Lannes** Julien Green, mon voisin – **Valérie Catelain** Julien Green et la voie initiatique – **Jacques Franck** *Le Journal*, un miroir pour les autres – **Rodica Lascu-Pop** Julien Green et l'éclairage fantastique – **Eugen Simion** Trois personnages : l'Ascète, le Bon vivant et le Moraliste. Et « un paresseux qui travaille » : Julien Green – **Guy Vaes** Un voyageur entre Ciel et Terre

Communications

Jacques De Decker François Truffaut, homme de lettres français du vingtième siècle – **Georges Thinès** L'esprit faustien selon Oswald Spengler – **André Goosse** Les auteurs du *Bon usage* – **Jacques Crickillon** Pierre della Faille : le poète ermite de Tromba – **Jean-Baptiste Baronian** Affreux, sale et mauvais : Verlaine, conférencier en Belgique – **Raymond Trousson** Présence de la mort dans la poésie hugolienne – **Guy Vaes** La fête sous les bombes – **Roland Mortier** Brantôme et l'amour au seizième siècle – **Daniel Droixhe** Quand Dulaurens publiait à Liège ses « obscénités » – **Jacques De Decker** Suzanne Lilar et Julien Gracq : une amitié littéraire

Prix de l'Académie en 2007

Ceux qui nous quittent

Roger Foulon par Jean-Luc Wauthier – **Paul Delsemme** par Jacques Charles Lemaire – **Claire Lejeune** par Jacques De Decker



Séance publique du 16 février 2008

Profils de Julien Green

D'une trilogie théâtrale

par M. Jacques De Decker 9

Julien Green et le classicisme

par Mme Monique Gosselin-Noat 21

De l'âme et de ses ténèbres

par M. Michel Bouvier 35

L'altitude du pardon

par Mme Carole Auroy 49

La quête du sens dans *Léviathan*

par M. Georges Thinès 63

Julien Green, mon voisin

par Mme Sophie Lannes 69

Julien Green et la voie initiatique

par Mme Valérie Catelain 79

Le *Journal*, un miroir pour les autres

par M. Jacques Franck 89

Julien Green et l'éclairage fantastique

par Mme Rodica Lascu-Pop 117

Trois personnages : l'Ascète, le Bon vivant et le Moraliste.

Et un « paresseux qui travaille » : Julien Green

par M. Eugen Simion 129

Un voyageur entre Ciel et Terre

par M. Guy Vaes 143

Communications

François Truffaut, homme de lettres français du vingtième siècle

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 12 janvier 2008 151

L'esprit faustien selon Oswald Spengler

Communication de M. Georges Thinès
à la séance mensuelle du 9 février 2008 167

Les auteurs du *Bon usage*

Communication de M. André Goosse
à la séance mensuelle du 8 mars 2008 183

Pierre della Faille : le poète ermite de Tromba

Communication de M. Jacques Crickillon
à la séance mensuelle du 12 avril 2008 197

Affreux, sale et mauvais : Verlaine, conférencier en Belgique	
Communication de M. Jean-Baptiste Baronian à la séance mensuelle du 10 mai 2008	207
Présence de la mort dans la poésie hugolienne	
Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 14 juin 2008	213
La fête sous les bombes	
Communication de M. Guy Vaes à la séance mensuelle du 10 septembre 2008	227
Brantôme et l'amour au seizième siècle	
Communication de M. Roland Mortier à la séance mensuelle du 11 octobre 2008	235
Quand Dulaurens publiait à Liège ses « obscénités »	
Communication de M. Daniel Droixhe à la séance mensuelle du 8 novembre 2008	249
Suzanne Lilar et Julien Gracq : une amitié littéraire	
Communication de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 13 décembre 2008	261
Prix de l'Académie en 2007	
Palmarès	275
Ceux qui nous quittent	
Roger Foulon par M. Jean-Luc Wauthier	287
Paul Delsemme par M. Jacques Charles Lemaire	291
Claire Lejeune par M. Jacques De Decker.....	295

Profils de Julien Green

Séance publique du 16 février 2008

Cette journée, placée sous la présidence de Jean-Baptiste Baronian, directeur de l'année, a été organisée à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Julien Green (6 septembre 1900 - 13 août 1998).

D'une trilogie théâtrale

Par M. Jacques De Decker

Entre les deux ensembles textuels qui dominent l'œuvre de Green, celui du diariste et celui du romancier, son théâtre adopte plutôt le profil bas. Guère plus de cinq pièces, dont trois seulement furent créées à Paris dans des conditions normales et avec des succès mitigés, pièces qui ne sont au demeurant pratiquement plus jouées en français — même si elles bénéficient de plus d'attention en traduction, comme on le verra —, et qui ne sont que fort peu étudiées, cela semble plutôt négligeable en regard du vaste corpus du *Journal*, et surtout du gigantesque édifice fictionnel que constituent les romans et les nouvelles.

Cette disproportion explique que l'on évoque souvent, à propos de cet aspect de la création greenienne, l'idée que l'on aurait affaire à un « théâtre de romancier », à une espèce de digression, de distraction, voire de dévoiement de la part de l'auteur qui se serait permis une incartade par rapport à son talent naturel. Il aurait cédé, par inadvertance, à la tentation du théâtre, aurait constaté assez vite qu'il avait fait fausse route, et en serait revenu à ses voies royales, dont il aurait peut-être mieux fait, laissent entendre certains, de ne pas s'éloigner.

Fallacieuse hypothèse, dont nous allons tenter de contester les attendus, en nous attachant surtout aux trois pièces jouées dans la première moitié des années cinquante, *Sud*, *L'Ennemi*, et *L'Ombre*, dont on peut dire, comme Julien Green le laisse d'ailleurs entendre lui-même, qu'elles forment une trilogie.

À la lecture du *Journal*, on constate que l'écrivain, à la veille d'être sollicité par le théâtre, s'est en quelque sorte préparé psychologiquement. Il note, le 6 mai 1948, qu'en écoutant une retransmission radiophonique d'une pièce de théâtre il est « frappé », dit-il, « par le peu de vérité du ton » des acteurs. On a l'impression, précise-t-il, qu'ils « oublient tout à fait comment on parle d'ordinaire et reconstituent à leur idée la façon de dire des hommes et des femmes, un peu comme s'ils essayaient de ramener à la vie une langue morte¹ ». Cette remarque, qui indique une attention particulière portée au dialogue, témoigne d'un intérêt qui, chez un écrivain, prélude souvent à un désir de relever un défi. Quelque temps plus tard, le 4 juin précisément, il s'extasie, à propos des *Riders to the Sea* de Synge, devant « cette langue magnifique et folle qu'est l'anglais parlé par les Irlandais² ». C'est la seule fois, vers cette époque, qu'il cite un auteur dramatique de langue anglaise qui n'est pas Shakespeare : il se trouve que c'est le poète de la scène à qui l'on doit *Le Baladin du monde occidental*. Cela pourrait-il indiquer qu'il est lui-même à la recherche d'une langue magnifique et folle ? Le dialogue, il ne le pratique à ce moment qu'en prose, et s'impose, dans cet exercice, une rigueur sourcilleuse. Dans le roman, écrit-il le 18 juillet 1949, « il faut éviter que l'action ne s'enlise dans les conversations comme elle aurait pu le faire dans les développements psychologiques ». Et il s'impose un précepte : « Dès qu'un personnage s'écoute parler, lui fermer la bouche³. » Toujours dans le registre du dialogue, il a cette réflexion, en novembre de la même année, sur la deuxième personne telle qu'elle est traitée en anglais et en français : « La distance que met l'Anglais entre lui et son prochain (je suis toujours tenté de dire son "lointain", c'est si souvent le cas) (...) est d'autant plus grande qu'il lui dit "you" comme à sa femme, son père ou son chien. Il se protège comme il peut, il n'a pas cette admirable ligne de défense du "vous", passé laquelle toute familiarité et trop souvent toute vulgarité semblent permises. Combien, en France, m'est difficile le passage de "vous" à "tu" ! Il me semble qu'on m'arrache mes vêtements en pleine rue⁴. » C'est cet écrivain éminemment sensible aux nuances de la langue parlée qui reçoit le 10 octobre 1950 une lettre de Louis Jovet qui veut qu'il lui écrive une pièce. « Sa lettre est chaleureuse, pressante⁵ », écrit-il. Et il se souvient de deux rencontres

¹Julien Green, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome IV, 1975, p. 1010.

²*Ibid.*, p. 1015.

³*Ibid.*, p. 1089.

⁴*Ibid.*, p. 1123.

⁵*Ibid.*, p. 1182.

d'avant-guerre où Jovet lui avait déjà tenu semblable langage. Pendant un entracte d'*Amphitryon* 38, comme il le rapporte le 7 janvier 1930, Jovet l'avait installé sur le trône de Jupiter, derrière un portant du décor, lui avait dit que Balzac avait manqué sa vocation « qui était de faire du théâtre » et que chez lui, Green, l'action et les dialogues lui paraissaient « tout à fait scéniques⁶ ». Quatre ans plus tard, Gide lui avait rapporté que Jovet n'en démordait pas, et qu'il voulait « absolument » qu'il lui écrive une pièce. L'homme de théâtre ne manquait pas d'obstination, puisqu'il lui confirmait vingt ans plus tard, et par écrit cette fois, son souhait de le voir se muer en dramaturge. Quelques jours après la réception de cette lettre, Green va voir *Henri IV* de Pirandello chez Dullin et retire de cette représentation qu'il « demande au théâtre plus d'émotion et que cette émotion vienne du cœur et non seulement du cerveau⁷ ». Est-ce déjà une profession de foi du romancier qui est en train de se laisser tenter ? Jovet, qui ne compte pas tergiverser, le convoque dans son bureau directorial du Théâtre de l'Athénée le 14 octobre, et lui dit : « Vous êtes un homme de théâtre. Il y a une place à prendre. Alors c'est entendu. Nous répétons en février et je vous joue en mars⁸. » L'homme de théâtre ne sait pas que la pièce mettra deux ans de plus à naître et qu'elle ne se jouera pas dans son théâtre qui aura été rebaptisé pour lors Athénée-Louis-Jovet parce qu'il ne sera plus de ce monde.

Mais Green se met au travail aussitôt après leur entrevue. Le 25 octobre, il a déjà un titre, *Demain n'existe pas*, et un argument, le tremblement de terre de Messine, et il trouve même que les répliques s'enchaînent avec une facilité suspecte, mais que « quelque chose de plus grand qu'eux » habite les personnages. Le 7 novembre, il note qu'il « découvre les personnages à mesure qu'ils parlent, mais quelquefois ils en disent trop⁹ », quatre jours plus tard il admet qu'« on fait malgré soi la pièce qu'on ne voulait pas faire, mais c'est aussi, peut-être, celle qu'on devait faire¹⁰ », et qu'il écrit sa pièce « pour savoir ce qu'il y a dedans », tout en reconnaissant peu après que le dialogue devait être en lui depuis de longues années. Au fil du travail, il mesure, comme il le note le 14 novembre, « l'immensité du sujet, cette terreur de la catastrophe prochaine qui paralyse la vie ». Et il précise la visée de l'œuvre à laquelle il travaille, qui vaut d'ailleurs pour une grande part de ce qu'il a pu

⁶*Ibid.*, p. 60.

⁷*Ibid.*, p. 1183.

⁸*Ibid.*, p. 1185.

⁹*Ibid.*, p. 1189.

¹⁰*Ibid.*, p. 1191.

écrire : « Il faut que l'épouvante se promène de long en large sur la scène, mais une épouvante qui vienne de l'intérieur, pas des circonstances extérieures¹¹. »

Au début de l'année 1951, le 7 janvier exactement, il relate qu'il a vu au théâtre de l'Œuvre *La Neige était sale*, de son nouveau confrère à notre Académie Georges Simenon, et il écrit : « pièce curieuse, pleine d'incertitude, mais émouvante¹² ». Moins cérébrale que Pirandello, apparemment... Mais une autre représentation a une incidence déterminante sur son travail. Comme il le raconte le 29 mai, il avait rendez-vous avec Jovet au Théâtre Antoine, où ce dernier était en train de mettre en scène *Le Diable et le bon Dieu* et tout en écoutant le début de la pièce de Sartre, « j'ai entendu », écrit-il, « le début de la mienne que j'ai mentalement refaite, et sur-le-champ. Elle ne se passera pas à Messine, elle se passera dans le Sud, au dix-neuvième siècle¹³ ! »

Cette première pièce, qu'il appellera *Sud*, va donc puiser au plus profond de sa mémoire personnelle et ancestrale : « une des choses qui m'ont le plus profondément marqué dans mon enfance », confie-t-il à son *Journal* le 1^{er} juillet, « c'est la découverte que j'appartenais à un peuple battu, le Sud. Tristesse héritée, une tristesse d'emprunt, me dira-t-on, mais qui n'a pas laissé d'avoir un effet certain sur ma manière d'être¹⁴ ». Mais cette prise de conscience ne facilite pas l'écriture de sa pièce pour autant, au point que quatre jours plus tard il décide qu'il va « la mettre de côté et essayer d'en faire un roman¹⁵ ». Ce n'est qu'un mois plus tard qu'il revient à la forme théâtrale, sous l'effet d'un souvenir, celui d'une représentation à laquelle il a assisté six ans auparavant dans un petit théâtre à la scène minuscule, mais où les acteurs, dit-il, étaient arrivés à arracher les spectateurs « au triste monde où nous vivions alors¹⁶ ». Cette vision est associée à une réminiscence du *Wilhelm Meister* de Goethe, et il s'est vu, ce sont ses termes, « maître absolu de ce petit théâtre », écrivant pour ses acteurs « des paroles qui auraient accompli une sorte de miracle¹⁷ ». On voit bien ce qui sous-tend cette rêverie chargée de sens : la tentation du pouvoir démiurgique du théâtre. Green découvre cette très tangible illusion

¹¹/*Ibid.*, p. 1192.

¹²/*Ibid.*, p. 1201.

¹³/*Ibid.*, p. 1220.

¹⁴/*Ibid.*, p. 1227.

¹⁵/*Ibid.*, p. 1232.

¹⁶/*Ibid.*, p. 1243.

¹⁷/*Ibid.*

de pouvoir que le théâtre procure à l'écrivain, du fait de la médiation par l'acteur, et de la capacité de concrétiser un autre monde. Il se remet dès lors à l'ouvrage, et entame sa quête des acteurs, dans les théâtres et les cinémas, en déplorant que les meilleurs d'entre eux ne soient pas disponibles, parce que « le succès, le public leur ont fait une personnalité d'emprunt qui n'en est pas moins suffoquante¹⁸ ». Il va, nous le verrons, lorsque *Sud* sera montée enfin, bénéficier d'une chance exceptionnelle : obtenir le concours d'acteurs non encore « suffoqués » par le succès et cependant très talentueux.

Fin 1951, la veille de Noël exactement, il se pose toujours des questions essentielles sur l'évolution de l'action (« Je me demande encore comment cela va finir », écrit-il deux jours auparavant), il se demande par exemple « comment il va expliquer la présence d'un officier des États-Unis chez des sudistes¹⁹ ». Vers la mi-février, le constat de l'impuissance du langage l'assaille : « Les mots manquent, n'existent pas. On a beau multiplier les paroles, il y a toujours quelque chose qui reste de non-dit et que Dieu seul connaît²⁰. » Le 24 février lui apparaît clairement que le sujet de sa pièce est l'amour de Ian Wiczewski pour Eric Mac Lure. « Je voudrais que le public accepte cette scène (la première du troisième acte) vers quoi monte le drame tout entier. Il faudra de la fermeté pour tenir tête²¹ », confie-t-il. Et le 11 mars, enfin, il écrit pour la dernière fois, pense-t-il, « le mot rideau au bas du troisième acte²² ». De nouveaux doutes l'assaillent à présent que le texte se met à circuler. Jean-Louis Barrault, à qui il lit le premier acte, dit qu'il faudra « un acteur très intelligent pour le rôle de Wiczewski. Le nom de Reggiani est prononcé²³ ». Pierre-Aimé Touchard, l'administrateur de la Comédie Française s'intéresse au texte, va même jusqu'à l'annoncer pour la saison suivante, puis ne donne plus suite. Mais Jean Mercure manifeste un réel intérêt, qui va se confirmer, même si la distribution des rôles de Ian et de Regina pose de réels problèmes, mais ils vont se résoudre d'une façon surprenante. À la date du 23 décembre 1952, il consigne dans son *Journal* l'audition mémorable au cours de laquelle l'acteur qui créera le rôle de Ian s'est imposé aux yeux de Jean Mercure et aux siens. Green fait de ce grand moment qui s'est déroulé sur la scène du Théâtre de la Renaissance un récit palpitant :

¹⁸/*Ibid.*, p. 1245.

¹⁹/*Ibid.*, p. 1260.

²⁰/*Ibid.*, p. 1265.

²¹/*Ibid.*, p. 1266.

²²/*Ibid.*, p. 1267.

²³/*Ibid.*, p. 1281.

Nous avons entendu six ou huit acteurs quand a paru sur la scène un garçon maigre et chétif, tenant d'une main tremblante son rôle dont il n'avait pas lu un mot. Il me semble que je verrai toujours cette face hâve, ces yeux enfoncés, ces joues blanches. À quoi bon l'entendre ? Mais Mercure vient près de moi dans la salle et me dit que le jeune homme a de grandes difficultés, qu'il a perdu son enfant la nuit dernière. Il n'a que vingt et un ans. Mercure nous demande d'être indulgents. Le garçon se met à lire, assez mal, je dois le dire. Il bafouille d'une façon consternante, et tout à coup, il y a une sorte de miracle : sa voix, admirablement timbrée, commence à donner aux phrases un sens et une profondeur qui nous font dresser l'oreille à tous. On lui a fourni simplement cette indication : « Vous jouez un personnage très simple, très pur » (il s'agit, en effet, de Mac Clure). Au bout d'un moment, j'ai été vivement ému. Impossible de comprendre comment ce garçon qui ne sait pas même de quoi il s'agit et qui, m'assure-t-on, n'a jamais paru sur scène, réussit à mettre dans ce rôle assez difficile tant d'âme et d'intelligence. Cinq minutes ne se sont pas écoulées qu'il est parfaitement maître de lui. Il dit et fait ce qu'il veut avec une souveraine assurance. Mercure lui demande alors de lire un passage du rôle de Ian, ce qu'il fait aussitôt avec une aisance et une autorité si admirables. Nous le prendrons certainement. Il est, je crois, d'origine flamande, et s'appelle Vaneyk²⁴.

Cette page superbe a sa place dans une anthologie de textes sur l'expérience théâtrale. Non seulement parce qu'elle rend compte « sur le vif » de la naissance d'un grand acteur, qui sera appelé à une carrière exceptionnelle (plus de quarante ans plus tard, il serait de la création de *Art* de Yasmina Reza), mais parce qu'il témoigne non seulement de l'art de mémorialiste de Green, mais de sa science romanesque, puisqu'il arrive à faire de ce qui n'est tout compte fait qu'une routine du métier théâtral, une sorte d'épiphanie. Il se fait que cette incarnation, on l'a vu, l'a véritablement bouleversé. Un autre début retentissant aura lieu à l'occasion de la création de *Sud*, mais il en sera beaucoup moins retourné. Le 5 janvier 1953, il note : « Audition de trois Regina. L'une d'elles a exactement le physique du personnage tel que je le vois, mais elle ne sait pas jouer. Anouk Aimée est très belle et m'a paru intéressante²⁵. » C'est peu dire pour une actrice qui obtiendra le rôle et va marquer elle aussi durablement son époque. Dans les semaines qui suivent, il est tellement absorbé par les répétitions qui précèdent la première fixée au 3 mars 1953 qu'il en néglige l'écriture de son *Journal*. C'est qu'il est absorbé par d'autres besognes, notamment une introduction à l'œuvre destinée au programme. Il y résume très clairement les enjeux de *Sud*. Les personnages, dit-il, « expriment, chacun à sa

²⁴*Ibid.*, p. 1297-1298.

²⁵*Ibid.*, p. 1299.

manière, un peu de la grande inquiétude — dirai-je de l'angoisse — que porte en lui tout homme capable de réfléchir devant un univers incompréhensible. L'incertitude de notre destin dans une société qui semble vouée à la destruction, la faillite des lois humaines qui n'ont jamais pu assurer d'une façon certaine la paix et la liberté, les problèmes d'ordre moral, religieux ou charnel que les circonstances nous demandent sans cesse de résoudre, par-dessus tout le silence de Dieu, silence qui est à la fois la réponse la plus éloquente et la plus difficile à interpréter, il y a un écho de ces préoccupations multiples dans beaucoup des phrases de *Sud*²⁶ ». Par ailleurs, il publie dans *Le Figaro* un article où il rappelle sa dette à l'égard de Jouvett, mort entre-temps, mais qui accueille post mortem sa pièce dans ce théâtre de l'Athénée qui porte désormais son nom : « sans doute était-elle destinée par avance au théâtre du grand animateur qui me l'avait demandée », écrit-il. Il rappelle dans ce texte combien Jouvett l'avait harcelé : « C'est qu'il est pressé, beaucoup plus pressé même qu'il ne le croit²⁷. » Et il évoque la vision qui a mis le processus créatif en branle : la jeune fille « regarde par la fenêtre, et que voit-elle ? Le cœur battant, je reconnais un paysage du Sud dont me parlait ma mère, les arbres gigantesques drapés dans les magnifiques oripeaux que leur fait cette étrange mousse vert-de-gris. Une grande plantation du Sud, par un dimanche après-midi d'avril, et, sur cette maison si fière et si sûre d'elle-même, la menace d'une grande destruction (...) Le séisme, cette fois, et dans cette partie du monde que je connais bien, ce sera la guerre atroce qui couchera sur le sol des centaines de milliers de jeunes Américains²⁸ ».

La critique sera loin d'être unanime. Robert Kemp, dans *Le Monde*, s'insurge contre la thématique homosexuelle (« Si c'est pour me retrouver encore devant les problèmes de Corydon, je me sauve²⁹... »). Aux yeux de Thierry Maulnier, des éléments à ses yeux essentiels au théâtre manquent à la pièce : « la netteté des plans, une certaine simplicité et même un certain grossissement³⁰ ». Jean-Jacques Gautier va dans le même sens, et s'interroge : « Était-il possible au théâtre de traiter plus nettement la question³¹ ? » Morvan Lebesque va même jusqu'à dire que « l'auteur s'est trompé de moyen³² ». La

²⁶/Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome III, 1973, p. 1719

²⁷/*Ibid.*, p. 1722.

²⁸/*Ibid.*

²⁹/*Ibid.*, p. 1731.

³⁰/*Ibid.*

³¹/*Ibid.*

³²/*Ibid.*

pièce eut cependant ses défenseurs, et non des moindres, mais plus parmi les écrivains que les critiques à proprement parler. François-Régis Bastide et Dominique Aury l'ont défendue, Gabriel Marcel aussi. Albert Beguin pressent que la pièce s'ouvre « sur l'abîme de la grâce et de la damnation³³ ». François Mauriac sent combien la pièce est « très belle et très vulnérable » et considère que la critique « la plus sotte et la plus commune est de reprocher à l'auteur d'avoir fait précisément ce qu'il a voulu faire³⁴ ». Le plus beau signe de reconnaissance ne sera publié que beaucoup plus tard, lorsqu'on reproduira en fac-similé la lettre que Camus a envoyée à Green après avoir vu la pièce :

Votre lenteur est ici nécessaire, vos réticences sont celles du sujet, et l'ambiguïté du dialogue que j'ai goûtée par-dessus tout est celle même de la fatalité que vous dépeignez. Si vos critiques, au lieu de crier sur les toits, et bien comiquement, quand on les connaît, la virilité qu'ils s'attribuent généreusement, avaient le moindre sens de la création artistique, ils eussent exalté cela même devant quoi ils ont rechigné. Et ils se seraient avisés que presque toutes les tragédies grecques, *Cédipe roi* en étant l'admirable exemple, reposent sur une équivoque fatale, répercutée par le dialogue³⁵.

Green, à ce moment de son parcours, est très fortement atteint par le virus du théâtre. Tous les soirs, ou presque, il est à l'Athénée, et il suit le spectacle, le plus souvent des coulisses, d'où il peut, mieux que s'il était dans la salle, « entendre » l'écoute du public. Il explore le bâtiment, s'aventure sous la scène, constate avec ravissement combien un théâtre ressemble à un vaisseau, qu'on peut s'y sentir, si l'on se glisse sous le plateau, comme à fond de cale. Les soirs où il ne va pas écouter vivre sa pièce, il se met à l'écoute des autres, et est très impressionné, en mai 53, par *Huis clos* de Sartre : « Je crois qu'un catholique aurait pu l'écrire sans y changer grand-chose », note-t-il, « peu à peu on se sent gagné par un sentiment d'horreur à cause de la parfaite vraisemblance de cette image d'un châtiment éternel³⁶. » Entre-temps, *Sud*, qui n'a pas, on l'a vu, été portée aux nues par la critique, se comporte bien, puisqu'à la mi-juin on atteint la centième, et quelques grands professionnels sont là : Pierre Brasseur, Raymond Rouleau. Dans l'intervalle, et c'est un signe qui ne trompe pas, il s'est attelé à une nouvelle pièce, dont Fernand Ledoux lui a déjà dit qu'il aimerait la monter. Il écrit dans le midi, non loin de Ramatuelle, et à la mi-août il termine le second acte de *L'Ennemi*, dont il dit qu'elle est pour lui « un très grand enseigne-

³³/*Ibid.*, p. 1733.

³⁴/*Ibid.*

³⁵/*Ibid.*, p. 1730.

³⁶/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1303.

ment. C'est un miroir³⁷ ». Il la termine le 18 septembre. Il estime que « c'est une meilleure pièce que *Sud*³⁸ ». Il en a d'ailleurs la confirmation lorsqu'il va revoir *Sud* qui est reprise en début de saison et il en écrit le 8 octobre qu'elle lui « a paru maladroite, mais vivante », et qu'« il y a derrière tout cela quelque chose de vrai³⁹ ». Ledoux a aimé *L'Ennemi* à la lecture, et Green, qui a pris de l'assurance, lui demande si Maria Casarès, qui est une des reines de la scène parisienne de l'époque, « accepterait de jouer le rôle d'Élisabeth⁴⁰ ». Elle donne son accord dès le 2 novembre. Dans le même temps, *Sud* se répète au Kammerspiel de Munich, où la pièce est très bien accueillie début février : c'est le premier signe d'un intérêt en Allemagne pour son théâtre, qui ne se démentira jamais, puisque les pays où aujourd'hui le théâtre de Green reste particulièrement prisé sont de langue allemande. Et cet accueil auquel Green a toujours été particulièrement sensible est un des arguments, peu signalés jusqu'à présent, qui ont pu le déterminer à vouloir reposer en Autriche.

Au cours des répétitions de *L'Ennemi*, dès le début février 53, il confie à son *Journal* : « J'ai eu à plusieurs reprises un serrement de cœur, une sorte de pressentiment qui m'a fait mal. Je me suis demandé si la pièce n'était pas trop difficile pour "passer". » Et un mois plus tard, son intuition se confirme. L'accueil du spectacle, au Théâtre des Bouffes Parisiens, est des plus froids. Fernand Ledoux, le metteur en scène, lui glisse à l'oreille : « Si je me suis trompé, je suis fier de m'être trompé avec vous⁴¹. » La presse est sans merci. Kemp, dans *Le Monde*, trouve la pièce « exécrable », Jean-Jacques Gautier devient lyrique dans l'éreintement : « L'écume de cette éloquence vient mourir à nos pieds tandis qu'à la fin nous secouons avec peine les embruns de l'ennui⁴². » Jacques Lemarchand trouve le drame « assez déroutant pour qui n'a pas dépassé le stade du catéchisme⁴³ ». Gabriel Marcel parle d'« échec » et situe l'œuvre « entre le mélodrame et l'auto sacramental⁴⁴ ». Féroce, l'ami Mauriac prétend que le démon n'est pas dans la pièce là où l'auteur aurait voulu qu'il soit : « J'entendais son affreux ricanement chaque fois que Maria Casarès ouvrait la bouche : la dame qui croit avoir retrouvé Dieu dans les bras de son deuxième beau-frère ! C'est ici,

³⁷/*Ibid.*, p. 1309.

³⁸/*Ibid.*, p. 1310.

³⁹/*Ibid.*

⁴⁰/*Ibid.*

⁴¹/*Ibid.*, p. 1327.

⁴²/Julien Green, *op.cit.*, tome III, p. 1759.

⁴³/*Ibid.*

⁴⁴/*Ibid.*

cher Julien, et non ailleurs, que le démon se loge ; ici où il singe la Grâce⁴⁵. » On peut se demander si cette fin de non-recevoir n'est pas due au fait que, cette même saison, dans la petite salle du Théâtre de Babylone, rive gauche, venait de se créer une œuvre que seuls quelques critiques aventureux auront saluée, mais qui marquait le début d'une ère nouvelle de l'écriture théâtrale : *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. Green, lui, se demande si cette mésaventure n'avait pas pour sens de lui faire vivre une expérience intérieure : « Ce serait étrange, ces répétitions qui ont duré des semaines, ces comédiens qui apprennent leurs rôles, ces gens qui peignent le décor et font des costumes, ces centaines de spectateurs qui viennent, ces critiques qui me déchirent, tout ce bruit pour obtenir que l'auteur se mette à genoux et fasse sa prière convenablement. Dieu a fait des choses plus bizarres⁴⁶. »

Cela n'empêche que le matin du 4 mai, il note : « J'ai vu tout à coup ma nouvelle pièce se dérouler tout entière devant mes yeux. La même chose m'est arrivée pour *Moïra*. Cela se passera en Angleterre, vers 1875. Le point de départ est un fait parfaitement réel. J'ai dîné un soir non loin d'un homme assez répandu dans le monde et dont certains affirmaient qu'il avait tué sa femme. Pas de preuves. Comment vivait-il avec lui-même⁴⁷ ? » Au mois d'août, au moment où il parachève le premier acte de cette pièce qui s'est imposée à lui, et qui deviendra *L'Ombre*, il constate (le 8 août) qu'elle est en quelque sorte le troisième volet qui s'imposait pour terminer le triptyque :

J'ai été frappé par ce fait que c'est en réalité la troisième pièce d'une sorte de trilogie. (...) Les trois pièces pourraient s'appeler *L'Homme qui venait d'ailleurs*. Dans ces trois pièces, en effet, il y a un homme qui vient d'ailleurs, de la part du destin, qui est le destin d'une certaine façon. (...) Si je disais cela maintenant, on croirait que la chose a été voulue dès le moment où j'écrivais *Sud*. Mais, comme il m'arrive presque toujours, j'ai avancé dans la nuit, ne sachant presque jamais où j'allais⁴⁸.

Cette pièce qui semblait « donnée » aura un processus de genèse assez lent, cependant. Il en est peu question dans le *Journal*. Il faut attendre la fin mai de l'année suivante pour apprendre qu'il s'y est remis et qu'elle lui donne beaucoup de mal. Mais il fait deux constats importants : que « les circonstances les plus tristes n'excluent

⁴⁵/*Ibid.*, p. 1760.

⁴⁶/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1327-1328.

⁴⁷/*Ibid.*, p. 1334.

⁴⁸/*Ibid.*, p. 1348.

pas, pour qui sait la voir, une certaine part de drôlerie », et que « les personnages naissent des répliques. Ils deviennent ce qu'ils disent⁴⁹ ». C'est au cours de cette écriture qu'il prend le plus conscience de principes fondamentaux de la dramaturgie. À propos du premier acte, qui est un prodige de vivacité dans le dialogue, parce qu'on y voit une quinzaine de personnages entremêler leurs propos, il a une belle expression : « il faut faire voltiger la conversation⁵⁰ » (10 juin), il se souvient sans doute des écueils de sa pièce antérieure lorsqu'il constate qu'on échappe au mélodrame « en se souvenant qu'aucun homme n'est complètement mauvais et que le traître parfait n'existe pas⁵¹ » (18 juin). Ces intuitions s'inscrivent dans une suite de désolations sur la difficulté d'élaboration de l'œuvre. Manifestement, les déboires connus lors de la réception de *L'Ennemi* pèsent sur l'écriture de *L'Ombre*, et entravent la spontanéité qui lui est plus coutumière. Il craint que ses repentirs ne nuisent au texte. Le 17 septembre, il confesse : « On risque toujours de tuer une œuvre en la refaisant. Elle est peut-être meilleure, mais ce qu'il y a d'ennuyeux, c'est qu'elle est morte⁵². » Il est frappé par une remarque qu'a confiée à l'un de ses amis Marcel Achard sur les passages concernant le théâtre que contient son *Journal* : « Parce que l'auteur croit à l'absolu », a-t-il dit, « et qu'au théâtre il n'y a pas d'absolu⁵³. » Il y a dans cette remarque d'un confrère qui est aux antipodes de ses préoccupations et de son esthétique comme l'explication du détachement progressif de Green à l'égard de l'art dramatique qui l'a tant requis au cours de ces années. *L'Ombre* ne connaîtra sa première que le 19 septembre 1956 au Théâtre-Antoine dans une mise en scène de Jean Meyer et avec, dans un de ses premiers rôles, Jean-Louis Trintignant. La première (on dit « générale » à Paris) fut épouvantable, l'expression est de Green lui-même, malgré les compliments de Charlie Chaplin, qui était présent, et qui, admettant qu'il n'avait pas compris toutes les nuances, lui dit cependant : « I got the rythm ! It was beautiful ! » Dans la critique, la pièce ne déclencha pas le même type de levée de boucliers qu'avait suscitée *L'Ennemi*, elle chercha plutôt à dissuader Green de s'obstiner. Gabriel Marcel résumera les réserves : « On dirait que les réalités secrètes, occultes, qui hantent authentiquement les romans de Julien Green sont ici comme dévitalisées par une dramaturgie à quelque degré désuète⁵⁴. » Jacques

⁴⁹*Ibid.*, p. 1415.

⁵⁰*Ibid.*, p. 1420.

⁵¹*Ibid.*, p. 1422.

⁵²*Ibid.*, p. 1443.

⁵³*Ibid.*, p. 1442.

⁵⁴Julien Green, *op.cit.*, tome III, p. 1778.

Lemarchand sera plus clair encore, disant : « Il est pénible de voir un auteur que l'on respecte et que l'on admire entraîné dans une inutile aventure⁵⁵. » On ne pouvait plus clairement renvoyer l'auteur à son écritoire de romancier. Ce fut le verdict de Paris. Le 10 décembre, au terme des cinquante représentations réglementaires, Julien Green alla dire au revoir aux comédiens dans les coulisses. Ils étaient tristes. Pour lui, le rideau était tombé sur cette trilogie qui avait été la grande expérience théâtrale de sa vie.

Elle aura des prolongements, cependant. En 1987, Andrea Breth met en scène *Sud* et remporte le prix de la meilleure mise en scène à Bochum, et cela déclenche, trente ans après la triade parisienne, un engouement pour son théâtre dans les pays germaniques. Aux Pays-Bas, en 79, Ivo van Hove, encore débutant, et qui deviendrait le grand metteur en scène international que l'on connaît aujourd'hui, faisait ses débuts avec *Sud*, dont Green dira que c'est « la plus fascinante mise en scène de ma pièce, drôle, vivante et actuelle ». Il y aurait beaucoup à dire sur les raisons de ce retentissement. J'aurais une hypothèse, mais que je développerai une autre fois : et si Green avait réussi le théâtre que Henry James n'est jamais parvenu à écrire ?

Julien Green et le classicisme

Par Mme Monique Gosselin-Noat

Il y a quelque hardiesse à choisir un sujet aussi spécialisé et aussi vaste pour le temps imparti. Cependant, lorsque vous m'avez fait l'honneur de m'inviter, il m'a paru devoir m'attacher avant tout à l'esthétique de Julien Green peu séparable pour lui de la recherche du sens à travers la littérature. Or, ce détour permet de cerner l'originalité de l'écrivain parmi les auteurs contemporains. Le Grand Siècle représente en effet pour lui une référence essentielle, esthétique et spirituelle. Certes, il regrette parfois de n'avoir pas vécu au XVI^e siècle dont l'art le retient ; il admire le raffinement du XVIII^e siècle, cite Baudelaire comme son poète préféré, voit dans le 19^e un « grand siècle¹ ». Il n'en reste pas moins que son siècle de prédilec-

¹Toutes les références du *Journal* renvoient à l'édition des œuvres complètes de Julien Green à Paris, chez Gallimard, dans la collection de la « Pléiade » :

- tome I : édition de Jacques Petit, préface de José Cabanis 1972 ;
- tome II : édition de Jacques Petit, 1973 ;
- tome III : édition de Jacques Petit, 1973 ;
- tome IV : édition de Jacques Petit, préface de Robert de Saint Jean, 1975 ;
- tome V : édition de Jacques Petit, 1977 ;
- tome VI : édition de Xavier Galmiche, Giovanni Lucera, Gilles Siouffé et Damien Vorreux, préface de José Cabanis et Giovanni Lucera, 1990 ;
- tome VII : édition de Giovanni Lucera et Michèle Raclot, 1994 ;
- tome VIII : édition de Giovanni Lucera et Michèle Raclot, 1998.

Le *Journal* a d'abord été publié à Paris, aux éditions Plon :

- tome I : *Les années faciles* (1928-1934), 1938 ;
- tome II : *Derniers beaux jours* (1935-1939), 1939 ;
- tome III : *Devant la porte sombre* (1940-1943), 1946 ;
- tome IV : *L'œil de l'ouragan* (1943-1945), 1949 ;

tion demeure le XVII^e français, et il confesse qu'il aurait aimé vivre en 1640.

Au fil des pages de son *Journal*, il est possible de mesurer la manière dont il appréhende ce siècle, s'en imprègne et s'en inspire. Cela peut surprendre si l'on songe à ses romans les plus fantastiques : *Minuit*, *Varouna*, à la crudité des aveux et aux révélations dans son autobiographie sur ses actes ou ses désirs les plus honteux ou sur ceux de ses héros dans *Le Malfaiteur* ou dans *Chaque Homme dans sa nuit*. Et pourtant, cet Américain élu à l'Académie française ne se départit jamais d'un français pur, impeccable, châtié comme au Grand Siècle : voilà donc un écrivain du XX^e qui ne s'autorise aucun écart de langage : ni argot ni même familiarités. On peut en donner une preuve a contrario : dans son discours de réception à l'Académie française², voulant montrer que la langue du XVII^e peut encore être entendue de tous même si elle n'est plus usitée, il évoque avec humour une représentation du *Cid* en banlieue où une auditrice, au moment où Chimène avoue à Rodrigue devoir renoncer à lui, cria : « la salope ! » Excellente critique, commente l'écrivain : elle avait tout compris ! Les académiciens sourirent, paraît-il, mais la veille, Julien Green, de son propre aveu, éprouvait un certain effroi à l'idée d'articuler cette injure devant cette noble assemblée. On chercherait en vain dans tous ses textes la moindre distorsion syntaxique ni stylistique au moment même où il met au jour une fureur intime, des appétits sexuels qui s'apparentent à des désirs meurtriers, où il décrit ces meurtres mêmes. On peut en juger d'après ce passage de *Moïra* où est figurée l'étrange peur subite de l'héroïne tandis que le héros reconstitue et analyse ses faits et gestes après coup de manière très vraisemblable :

Dans la pénombre, elle vit les yeux de Joseph briller d'un éclat qu'elle n'avait jamais connu à aucun homme, et l'effroi la saisit tout à coup.

« Ouvrez la porte », dit-elle.

Il fit un pas vers elle. Sur son front et sur ses yeux, elle sentit le souffle du jeune homme qui avançait la tête à la manière d'un animal.

- tome V : *Le Revenant* (1946-1950), 1951 ;
- tome VI : *Le Miroir intérieur* (1950-1954), 1955 ;
- tome VII : *Le Bel Aujourd'hui* (1955-1958), 1958 ;
- tome VIII : *Vers l'Invisible* (1958-1967), 1967 ;
- tome IX : *Ce qui reste de jour* (1966-1972), 1972.

Voir aussi l'article du *Monde*, 13 juin 1970, paru dans le tome VI des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », 1990, p. 1481.

²*Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome III, p. 1482.

Suit une ellipse sur l'acte sexuel lui-même dont la dimension bestiale est éclairée seulement dans le souvenir : « La femme qui se débattait en suppliant sur le plancher où ils étaient tombés, puis sur ce lit, et ce consentement soudain, cet incompréhensible abandon ; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête³... »

Tout demeure contenu dans les digues d'une bienséance digne du XVII^e siècle et l'enchaînement des faits est saisi par un moraliste dont la pudeur, la réticence et la concision rappellent Racine ou La Rochefoucauld. Mais on peut aller plus loin : on y discerne les exigences d'une conscience presque janséniste⁴, une lucidité sur le « fond secret de l'être », héritée de Pascal ou d'Arnaud d'Andilly. La rigueur morale dans le jugement sur soi peut certes relever de l'origine puritaine de l'écrivain, mais puise sans nul doute à l'école de Port-Royal, dont il admire tout, même la rhétorique. Vous proposant de suivre les analyses de Green lui-même sur le Grand Siècle et sur les auteurs qu'il retient comme ses maîtres, je tâcherai de retrouver avec vous, de manière trop allusive, hélas, la mise en œuvre de son esthétique dans ses romans comme dans le *Journal* et la vision de la littérature qu'elle révèle.

En février 1944, au moment où, exilé en Amérique, il exprime sa nostalgie de la France, il constate : « Ce qu'on reprend donc, ce sont les livres feuilletés sur les bancs de Lakanal ou de Janson et qui parlent aujourd'hui avec une autorité si émouvante, les classiques, les grands aînés qui furent la France⁵. » Nous n'ignorons pas en effet l'immense place faite à l'époque au théâtre classique dans l'enseignement secondaire, mais aussi à Pascal, Bossuet, La Rochefoucauld ou La Bruyère. De surcroît, durant les années vingt, de nombreux écrivains, même des agnostiques comme Malraux, reviennent à Pascal tandis que Gide dont le magister est alors peu contesté et que Green fréquente assidûment, ne cesse de louer l'esthétique classique. Il n'est que de lire *À la Recherche du temps perdu* pour mesurer l'importance des citations de Racine qui constituent pour Julien Green aussi une référence décisive. Ainsi, en

³*Moïra*, Paris, La Table ronde, 1950 ; Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome III, p. 173.

⁴On peut en donner un autre exemple, une confidence du héros, Manuel : « Le souvenir de ce qui suivit se trouve mêlé à un dégoût profond. Je me jetai sur cette femme comme une bête, mais avec autant de rancœur que de désir. » « Le Visionnaire », *Annales politiques et littéraires*, novembre-décembre 1933 et janvier 1934, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome II, p. 377.

⁵*Retrouver la France*, article du 17 février 1944 « lu à la radio ou publié dans un journal américain », précise, dans le tome II de la Pléiade, l'éditeur Jacques Petit, p. 1124-25.

visitant en Italie une exposition de peintres français, l'écrivain désigne à son lecteur : « Une France à aimer, c'est Poussin, c'est Delacroix qui nous la fait voir, et bien d'autres : Racine, Baudelaire. Cette France-là demeure intacte⁶. » Ailleurs, il analyse de manière plus pénétrante et presque complice l'esthétique de Racine, à la sortie d'une représentation de *Britannicus* :

J'ai admiré une fois de plus que le *doux* Racine pût dire des choses si violentes dans une langue aussi surveillée ; mais pour saisir le raffinement de ce contraste, il faut avoir l'oreille toute française, pour y être sensible. Les monstres de Racine ne perdent jamais le sentiment de la nuance. Or il n'est sans doute plus possible que ce style paraisse naturel⁷.

Julien Green ne nous livre-t-il pas ici, consciemment ou non, le secret de sa propre esthétique et du risque qu'elle lui fait courir dans la modernité, celui d'être mal entendu, en refusant à l'expression de la frénésie intime toute vocifération, tout dérapage verbal alors que n'est pas esquivée l'horreur qui peut résider au fond de l'être ?

Pourtant, Racine n'est pas seulement pour lui le dramaturge mais aussi l'auteur des *Cantiques spirituels*. Green conseille à Gide, en juin 1938, d'en intégrer des extraits à son anthologie de la poésie française et cite alors :

De la sagesse immortelle
La voix tonne et nous instruit.

Gide complète alors :

Enfants des hommes, dit-elle
De vos soins, quel est le fruit⁸ ?

C'est dire à quel point ces deux auteurs sont imprégnés de la littérature classique, même religieuse. C'est à cause de Racine que Green adolescent a lu *Les Amours de Théagène et Chariclée*, avoue-t-il à 72 ans⁹. Il précise qu'il a relu l'histoire de Port-Royal dans *L'Abrégé* de Racine¹⁰. En 1941, il emprunte à ce dernier une métaphore particulièrement pertinente pour décrire l'effet produit sur lui par un ouvrage de Jouhandeau : « Il m'a donné l'impression

⁶ *Journal*, tome IV, 10 mai 1934, p. 309.

⁷ *Journal*, tome IV, 20 janvier 1931, p. 87.

⁸ *Journal*, tome IV, 26 juin 1938, p. 471.

⁹ *Journal*, tome VI, p. 50.

¹⁰ Article du *Monde*, 13 juin 1970, paru dans le tome VI, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », p. 1481.

de pousser le temps par les épaules, comme l'écrit Racine¹¹. » Vérification faite, il a trouvé cette expression dans une lettre du grand classique. N'est-ce point assez dire qu'il en connaît la moindre ligne ? Et il s'en souvient, par exemple, quand il reprend la litote dont use Hippolyte dans *Phèdre* : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur », en écrivant : « Le jeune homme lève la tête vers le ciel et le ciel n'est pas plus profond que le regard de ses yeux admirables qui voyage à travers les astres¹². »

Cependant, il paraît toujours hanté mais non gêné par l'idée que cette « littérature d'élite » ne peut être appréciée de tous et ne peut même pas se « traduire » ni donc véritablement s'exporter¹³. Il semble en conclure que cette prédilection est aujourd'hui impartageable, même si elle s'accorde à sa conception de la littérature : « Tout ce que le Grand Siècle a d'apprêté et de convenu ne me rebute jamais, au contraire¹⁴. » Même s'il est encore fort jeune, puisqu'il n'a que 38 ans lorsqu'il écrit cela, il ne reniera jamais ce goût pour un art très maîtrisé, presque gourmé qui ne se marque pas seulement dans ses lectures (de Racine, La Fontaine ou Pascal) mais aussi dans ses appréciations de la peinture et même de la musique française du 17^e dans lesquelles il repère des résonances semblables.

La Fontaine ne manque pas de faire partie de ses lectures et point seulement celui des *Fables*. Il relit en 1935 la préface de *Psyché et Cupidon*¹⁵. Green choisit comme lui la concision, la symétrie et la simplicité qu'on entend dans ce discours de sagesse qui est le sien : « Pour la jeunesse, le bonheur, c'est jouir. Ne pas souffrir est le bonheur de l'âge¹⁶. » Comme tous les gens cultivés de son époque, il connaît bien les *Sermons* de Bossuet qu'on étudiait aussi au lycée. Même si ce redoutable sermonnaire ne le conquiert pas totalement, il relit en 1934 le *Sermon sur l'impénitence finale* (que lui-même redoute tant). Et il conclut : « Tout serait à copier, à apprendre¹⁷. » Il ne manque pas de remâcher une méditation célèbre qu'il fait sienne : « Je savais que je devais mourir, mais selon

¹¹/*Journal*, tome IV, 13 septembre 1941, p. 607.

¹²/*Souvenir de Poe*, tome II, p. 1165.

¹³/*Journal*, tome IV p 461. Voir aussi p. 472 : « On a beau dire, le XVII^e siècle français est à peu près inexportable. Traduit, il perd presque tout son pouvoir, sa vertu. C'est la littérature de l'élite dans toute sa force. » (26 juin 1938)

¹⁴/*Journal*, tome IV, 26 juin 1938, p. 472.

¹⁵/*Ibid.*, 10 juillet 1935, p. 383.

¹⁶/*Journal*, tome VI, p. 58.

¹⁷/*Journal*, tome IV, 7 octobre 1941, p. 616.

le mot de Bossuet, je n'y croyais pas¹⁸. » Il souligne ce qu'a noté le moraliste perspicace : « La longue habitude d'attendre contractée à la cour¹⁹. » Il rejoint sur ce point le moraliste mélancolique La Rochefoucauld qu'il cite ou commente dans son *Journal*, et l'on ne sait si c'est le premier, le second ou Pascal qui ressurgissent dans cette grave méditation : « L'ennui, l'ennui terrible est au fond de toute vie humaine où Dieu n'est pas²⁰. » Il lit et admire le portrait du duc de Bourgogne « tracé d'une main si ferme et d'un crayon si noir » par Saint-Simon — nous reconnaissons là encore l'encre dont lui-même dessine certains portraits — et il apprécie « l'intelligence forte, vaste et aventureuse de ce grand mécontent²¹. »

Mais ses auteurs de prédilection, on le sait, appartiennent plus spécifiquement à Port-Royal ou à l'école française de spiritualité. Avant d'en venir à Pascal, le plus important bien sûr, rappelons l'énigme qu'il croit déchiffrer dans le portrait d'Arnaud d'Andilly, exécuté par Philippe de Champaigne²² : « Le regard de certains Français est à peu près insondable, qui ne parle cependant que de raison et de logique. »

Ce contraste entre une confiance totale en la raison et la lucidité humaines et ce mystère du cœur, trop profond, hors de la portée de notre atteinte, c'est là un trait du XVII^e siècle qu'il relève maintes fois avec un intérêt manifeste, parce qu'il y rencontre sa propre inclination pour la figuration apparemment raisonnable, lucide et maîtrisée des pires turbulences intimes mais aussi du mystère de l'existence humaine. Il lit la vie de saint Jean Climaque dans *Les Vies des pères du désert* de ce même Arnaud d'Andilly²³. Pour lui qui vit tout de même dans le siècle, Port-Royal semble toujours constituer un refuge de rêve, même si de cela il se morigène, comme aurait pu le faire l'un de ces messieurs du désert : « (...) il est inutile de languir après je ne sais quelle cellule idéale dans un Port-Royal de rêve pour connaître la tranquillité et la joie intérieure. La cellule idéale est en nous. Tout nous y pousse²⁴. » N'entend-on pas dans cette rédaction un écho classique des moralistes de l'époque, ainsi qu'une invite digne d'un moraliste classique pour sa propre conduite ? Il a beau considérer que, pour parler de Dieu, « le

¹⁸/*Ibid.*, 16 octobre 1941, p. 619.

¹⁹/*Ibid.*, 9 octobre 1941, p. 617.

²⁰/*Ibid.*, 8 juillet 1930, p. 71.

²¹/*Ibid.*

²²/*Journal*, tome VI p. 1161.

²³/*Ibid.*, p. 73.

²⁴/*Ibid.*, août 1972, p. 68.

XVII^e siècle avait trouvé le ton juste, perdu depuis²⁵ », il s’y essaie, non sans exprimer des doutes, des réticences et des interrogations. Que de « pourquoi » irrésolus dans son autobiographie, que de questions insolubles il se pose et nous pose ! Souvenons-nous de celles qu’il adresse à Dieu, à nous et à lui-même dans son récit d’enfance autobiographique : « Pourquoi n’y eut-il personne pour me parler cette nuit-là, quelqu’un pour me mettre en garde ? Rien ne m’avertissait-il que je commettais une faute ²⁶ ? » Et encore : « Si c’était Dieu, ne l’aurais-je pas su ? Si c’était Dieu, pourquoi ne me l’avait-il pas fait savoir ? Aujourd’hui encore, je m’interroge²⁷. »

Il regrette de ne pas trouver chez Dumont ces interrogations et ce tremblé de l’incertitude et il note comme à regret : « Pas de place pour le doute dans cette prose de janséniste, dans ces phrases musicales si magnifiquement humbles. » Et là il nous ramène à lui-même, au rythme harmonieux de sa propre phrase, ponctuée de remords ou de regrets, avec une grande humilité.

Il faut enfin en venir à Pascal, d’abord celui des *Provinciales* qui montre un génie de la polémique avec un « style railleur, agréable et divertissant » ; tel n’est pas à ses yeux le maître qui l’a le plus inspiré et qu’il lisait à genoux à l’âge de 15 ans mais celui des *Pensées* dont on repère le moule dans certaines de ses phrases à lui, celui qui inspire sa pensée religieuse et morale et son esthétique de la rigueur. C’est à Pascal qu’il emprunte le titre et l’épigraphe de *L’Autre Sommeil*. Il s’amuse des nombreuses fausses citations faites par des écrivains contemporains célèbres (Gide, Valéry) de la phrase de Pascal : « Tu ne me chercherais pas si tu ne m’avais trouvé », alourdie, alanguie par de menus ajouts. Il commente, en connaisseur, en écrivain soucieux d’être exactement cité : « La phrase de Pascal, dans sa rapidité saisissante, n’est pas immédiatement intelligible. Je la préfère telle qu’il nous l’a laissée²⁸ » mais il reconnaît que sa concision a prêté à l’erreur. Il réagit pourtant à l’appréciation de Gaxotte selon laquelle « la langue française avait atteint son degré de perfection au XVII^e siècle » et nuance : « La langue de Pascal ? Qui l’a aimée plus que moi ? (...) mais cette langue sent trop son latin et la machine ne laisse pas que de grincer²⁹. »

²⁵/Ibid., p. 97.

²⁶/Partir avant le Jour, Paris, Grasset, 1963 ; Pléiade, tome V, p. 802.

²⁷/Ibid., p. 826.

²⁸/Journal, tome IV, 11 avril 1950, p. 1146.

²⁹/Journal, tome VI, 1974, p. 139

Puis il se lance dans un parallèle avec la langue de Jean-Jacques Rousseau dont il admire la clarté et la simplicité tout en consacrant, pour finir, la supériorité de la langue de Pascal dont celle de Rousseau n'atteint jamais « les beautés foudroyantes ». Il en a été frappé, en effet, et en garde l'empreinte dans maintes phrases. Qu'on en juge par celle-ci :

Venu de l'avenir, ce presque insaisissable présent est aussitôt englouti par un passé qui se repaît d'avenir. Nous sommes faits d'avenir perpétuellement transformé en passé, nous avons été et nous serons, mais, à proprement parler, nous ne sommes presque pas³⁰.

C'est la substance et la cadence d'une pensée de Pascal, avec la même quête du mot juste, irremplaçable. Comment ne pas se souvenir de la réflexion rigoureuse de Pascal sur le mystère du péché originel plus « incompréhensible à l'homme que l'homme n'est inconcevable sans ce mystère³¹ », lorsque Julien Green écrit en 1942 :

Mais que savons-nous de Dieu, de ce qu'il veut, de ce qu'il pense ? Les civilisations disparaissent les unes après les autres et il garde le silence. Il est peut-être plus incompréhensible à l'homme que l'homme n'est incompréhensible à la fourmi ou à l'abeille (p. 658).

Il rappelle, non sans une joie manifeste, que Mauriac et lui, lors de promenades parisiennes, communiaient dans la récitation exaltée de la pensée de Pascal dans laquelle lui-même retrouve sa propre expérience et sa propre véhémence :

Ceux qui croient que le bien de l'homme est dans sa chair, et le mal en ce qui le détourne des plaisirs des sens, qu'ils s'en souillent et qu'ils y meurent.

Cette netteté des contours, cette vigueur dans la formulation et la condamnation, combien de fois en trouvons-nous l'écho chez Green lui-même à qui sa religion, proche de celle de Port-Royal, dicte cette condamnation du plaisir mais non de la joie. « Est janséniste qui prend l'Évangile à la lettre », note-t-il, non sans doute sans songer à lui-même mais pour mettre en garde des lecteurs oublieux ou distraits : « N'oublie-t-on pas que la joie habitait plus d'un cœur

³⁰*Ibid.*, 24 mars 1973, p. 97.

³¹Voici exactement la pensée de Pascal : « Cependant, sans ce mystère le plus incompréhensible, nous sommes incompréhensibles à nous-mêmes. (...) De sorte que l'homme est plus inconcevable sans ce mystère que ce mystère n'est inconcevable à l'homme. », Paris, Garnier, coll. « Jaune », 1991, p. 213.

janséniste et qu'on chantait à Port-Royal³² ? » Aussi souligne-t-il, après avoir vu le *Port-Royal* de Montherlant qu'il ne laisse pas d'admirer, que cette pièce ne respire qu'angoisse et que cette joie ne s'y entend nulle part. Or, en dépit de la mélancolie qui plane souvent sur son œuvre, nombreuses sont les séquences poétiques de son récit d'enfance ou de sa jeunesse où Green nous confie ces moments de grâce et de joie indicible qu'il a connus, coexistant avec l'angoisse. Enfin, dès l'âge de 26 ans, il évoque le XVII^e « à l'âme vigoureuse et positive » et y reconnaît, dit-il « la marque de la jeunesse³³ ». L'âme, et non l'esprit ou la langue ! L'esthétique de la clarté et de la fermeté est à l'évidence peu séparable à ses yeux d'une spiritualité.

Toutes ses appréciations sur le Grand Siècle en portent la marque : il trouve la « musique de Couperin "savante et spirituelle", l'épithète pourrait ici prêter à confusion et désigner l'enjouement du siècle mais, ailleurs, sans nul doute, c'est bien de spiritualité qu'il s'agit pour qualifier cette musique du XVII^e³⁴ de « Lulli ou Couperin » en lesquelles résonne une « mélancolie à peu près insondable » qui appartient au Grand Siècle³⁵. Nous retournons à ces secrets abîmes du cœur humain qui sollicitent Julien Green comme ils sollicitaient ces gens de l'âge classique. Il découvre dans tout le siècle « un pessimisme qui attire comme l'abîme au bord d'un balcon³⁶ ». L'écrivain ne trouve-t-il pas cette même disposition « à la fine pointe de son âme », selon l'expression de mystiques qu'il affectionne ? Pour lui, qui a lu la vie de Rancé écrite par Henri Brémond mais surtout, de ce même auteur, le grand ouvrage sur l'École française de spiritualité³⁷ (publié en 1923, mais dont il fait état plus tard), ce siècle est d'abord celui d'une grande inquiétude, d'une recherche de Dieu et du sens de la vie par delà les fêtes et les ors de la cour, mais par delà aussi ce strict refus de tout relâchement, du cri ou de la confiance trop directe. L'esthétique n'est alors qu'un voile, requis par une certaine exigence de l'art et du mystère. Aussi rectifie-t-il dans un article intitulé *Divagation nocturne* cette image du XVII^e siècle que celui-ci avait tout fait pour léguer et qui était alors véhiculée par l'institution scolaire :

³²« Discours de réception à l'Académie française » (jeudi 16 novembre 1972), Paris Institut de France, 1972 ; Pléiade, tome III, p. 1489.

³³*Journal*, tome IV, mardi 18 mai 1926, p. 14.

³⁴*Ibid.*, 5 septembre 1932 : « Musique du XVII^e siècle, basse et rapide, profonde, mystérieuse comme un fleuve souterrain », p. 191.

³⁵« Divagation nocturne », dans *Le Figaro*, 13 mars 1946 ; tome II, p. 1149.

³⁶*Journal*, tome VI, p. 1149.

³⁷Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, plus particulièrement : « La Conquête mystique », Paris, Bloud et Gay, Tome V, 1922.

Je crois que nous avons du XVII^e siècle l'idée qu'il se formait de lui-même. Quand j'étais au lycée, on nous présentait cette époque comme celle d'un grand rappel à l'ordre, la mesure enfin triomphante, la raison prenant par la main le goût pour l'instruire et le guider. Adieu aux excès des époques précédentes, et fini de rire : voici les discours en trois points et les avenues sans détours. Vous établirez un parallèle entre le parc de Versailles et telle oraison funèbre de Bossuet³⁸.

Derrière cette synthèse humoristique de l'enseignement scolaire sur le Grand Siècle, il nous propose une autre vision plus troublante, plus accordée aussi à ses propres conceptions de la vie et de l'art :

Ce siècle affolé de raison (l'expression oxymorique est lourde de sens) me paraît un des plus profondément mystérieux de l'Histoire, car sa passion pour la régularité a quelque chose qui accable et l'on finit par se demander ce qu'elle cache de faible et d'incertain, quelle grande inquiétude elle nous dérobe. À cause de cela, sans doute, je n'ai jamais pu me promener à Versailles qu'un secret malaise ne vienne tempérer mon admiration. Tant de lignes droites, loin de satisfaire mon esprit, ont tôt fait de provoquer en moi un sentiment qui n'est pas étranger à l'angoisse³⁹.

On l'aura entendu : la syntaxe et le rythme de la phrase gardent ici l'accent de la langue classique, légèrement archaïque pour nos oreilles modernes, tandis qu'il nous achemine vers une certaine perception de sa prose à lui. Ce que Green nous fait entendre sous cette quête folle, mal dissimulée, c'est l'inquiétude spirituelle et même une angoisse essentielle ; l'ordre et la mesure ne sont là que pour dompter et maîtriser tant bien que mal les furieuses passions de l'être intérieur.

Sous la mélancolie profonde, qui résonne dans la musique, la peinture et dans les textes du XVII^e siècle comme dans ceux de Green, sourd cette angoisse, suscitée par la conscience de la mort : « Sa joie me paraît sombre et il ne rit jamais qu'il ne fasse voir toutes ses dents comme une tête de mort⁴⁰. » Alors cette force, cette vigueur que lui-même a tant louées ? Il nous rétorque plus tard : « Ce qu'il a de solide, robuste, de bien portant, c'est son pessimisme, un pessimisme qui attire comme l'abîme au bord d'un balcon. » Et voilà la réponse à nos questions et une discrète confidence. Ne rêve-t-il pas, parfois, de faire comme Louis XIV qui, à 42 ans, « décide qu'il est temps de songer à la mort et de se convertir » ? Quel âge a Julien Green lorsqu'il écrit cela avec une sorte d'envie ? 46 ans. N'est-ce pas

³⁸/ *Divagation nocturne*, tome II, p. 1148.

³⁹/ *Journal*, tome IV.

⁴⁰/ *Journal*.

clair ? Or cette inquiétude, il l'a trouvée chez les grands mystiques du XVII^e siècle qu'il a lus et relus : Messieurs Ollier, Lallemand et Surin, « grands explorateurs de l'âme⁴¹ », dit-il de ces derniers, Surin surtout dont il a préfacé l'édition des *Lettres*. Or qu'écrit-il à propos de ce dernier qu'il est en train de découvrir ?

Ces hommes du dix-septième siècle avaient le don de provoquer l'inquiétude et de porter ensuite la terreur ; leur ton est parfait, la phrase équilibrée, presque tranquille, épouvantable⁴².

La chute rappelle certaines clausules de Pascal. Cette manière d'écrire avec sérénité et clarté pour révéler les ténèbres est la sienne⁴³ par exemple lorsqu'il nous fait partager la chute d'Élisabeth : « Elle vit la grande masse noire de Fontfroide chavirer dans le ciel comme un bâtiment qui coule et pendant la seconde qui suivit, elle goûta l'horreur de l'anéantissement⁴⁴. »

Il en est de même lorsqu'il contemple la nature et établit une analogie entre le cosmos et le cœur de l'homme : « Ces grands gouffres d'ombre, chacun de nous les porte en lui, avec leurs myriades d'étoiles aveugles⁴⁵. » De quoi nous faire avec lui pressentir l'insondable, hors de notre prise. Et face à l'horreur de la guerre de 40, il débusque fermement le mensonge du langage qui masque à chacun la réalité contemporaine : « On a trouvé pour le chaos qui s'établit en Europe un nom particulier : "l'ordre nouveau". Cet ordre nouveau, c'est la face du démon entrevue à la lueur des bombardements⁴⁶. »

L'accent de ses propres méditations rejoint Pascal. Son inquiétude spirituelle se révèle sous l'harmonie de la phrase et son horreur devant les mystères du mal dans le cœur humain s'exprime en formules retenues, classiques. Il entend néanmoins suggérer aussi par un détour poétique du langage l'inexprimable du mystère.

La littérature n'est donc pas à ses yeux un jeu gratuit ni frivole. Et

⁴¹/*Journal*, tome IV.

⁴²/*Journal*, tome VI, mars 1973, p. 1149. Du reste, lui-même souligne le caractère mystique et très XVII^e siècle de cette manière d'écrire : « Il ne saurait donc y avoir d'opposition : commandant de l'Enfer, sait-on de qui il s'agit ? Du Christ. C'est ainsi que le nomme le père Surin car, dit-il, l'Enfer même est contraint d'accomplir la volonté du sauveur. *Il faut un mystique un peu délirant à ses heures pour trouver une expression pareille et ce n'est pas par hasard qu'il est du XVII^e siècle.* » (souligné par nous pour les besoins de l'étude).

⁴³/*Journal*, tome IV, p. 459.

⁴⁴/*Minuit*, Paris, Plon, 1936 ; Pléiade, p. 617.

⁴⁵/*Journal*, tome IV, p. 459.

⁴⁶/*Ibid.*, 2 juin 1941, p. 582.

comme pour maints artistes, maints auteurs spirituels du XVII^e siècle, elle a pour objet de révéler le sens peu accessible aux mots de tous, comme le fait la musique : « L'autre jour en écoutant la musique, j'ai eu l'impression délicieuse de la proximité d'un autre monde. Derrière le voile impalpable, il est là, le monde de la vérité, ce royaume de Dieu qui m'intriguait tellement quand j'étais enfant⁴⁷. » Et il ajoute alors : « Si jamais j'arrive à connaître cette vérité, je la ferai partager à ceux que j'aime⁴⁸. » Il affirme ailleurs refuser « la confusion et le galimatias »⁴⁹ et cherche l'exactitude : « Employer des termes approximatifs, c'est faire des mots une sorte de pâte où les phrases s'engluent. » Mais on voit bien que cet idéal n'est pas purement rhétorique : il a pour but de dévoiler ou de faire deviner « une vérité profonde qui ne soit pas une vérité de roman⁵⁰ », dit-il, mais cela requiert un effort constant contre les mots et contre soi-même, une lutte contre toutes les facilités et les pentes du langage :

Il existe une vérité à laquelle il faut atteindre à tout prix, celle qui est au cœur « de tout homme venant en ce monde ». Ce n'est pas une vérité de roman, ce n'est pas cet air de vraisemblance qui fait crier d'admiration les amateurs. Non, pour trouver la vérité, il faut travailler contre soi-même, contre sa pente, contre les facilités que donne l'habitude, contre le succès, contre le public ; il faut supprimer toutes les pages où l'amusement du lecteur est le seul objet en vue. Les mots forment une espèce de courant qu'il faut remonter, il devient impossible, après avoir longtemps abusé des mots, de leur faire dire la vérité⁵¹.

Écrire implique donc une ascèse dont la visée est à la fois artiste, ontologique et spirituelle, et cela rejoint pour une grande part l'esthétique impliquée par l'art classique. Cette quête de la vérité n'est pas celle d'un simple réalisme : l'écrivain ne poursuit pas la description exacte ni ce relevé de lignes et de traces que déjà Proust reprochait aux Goncourt mais une investigation rigoureuse et presque impitoyable des secrets du désir de l'homme. Une telle quête du réel et de sa vérité mystérieuse requiert une langue sûre, et non point floue qui circonscrive notre ignorance, maîtrisée pour être crédible, mais aussi une transposition qui fasse apparaître le sens, le fasse éprouver, faute de pouvoir être exprimé, et c'est souvent le cas. Il y faut donc le détour par une rhétorique de l'indicible et toute une stylisation, les jeux du clair-obscur mais aussi la dramatisation

⁴⁷/*Ibid.*, 20 décembre 1935, p. 395.

⁴⁸/*Ibid.*, p. 396.

⁴⁹/*Ibid.*, 1933, p. 243.

⁵⁰/*Ibid.*, avril 1938, p. 459.

⁵¹/*Ibid.*, 13 février 1931, p. 92.

du contraste. Julien Green explicite et formule cette nécessité lorsqu'il recommence la seconde partie de son roman *Épaves* : « L'éclairage, c'est-à-dire le jeu des contrastes est trop faible, les paroles des personnages ne viennent pas du tout du plus intérieur d'eux-mêmes, et presque partout la vérité profonde est sacrifiée à une vérité conventionnelle, une vérité de roman⁵² ». Lui tente partout de saisir ou tout au moins de faire pressentir le paradoxe et le mystère des profondeurs. On voit assez qu'à l'instar du XVII^e siècle, toute son esthétique est celle de la netteté, de la concision mais aussi d'un voile au service d'une vérité profonde puisque celle-ci ne se livre pas de manière directe ni totale. Il y faut les jeux d'ombre et de lumière, ainsi qu'une certaine stylisation pour parvenir aux abords d'une vérité mystérieuse qui se dérobe. La délicatesse de l'expression et une espèce de noble mélancolie y recouvrent souvent, comme chez Racine ou Pascal, l'effroi face aux abîmes du cœur humain, la nostalgie d'une nature dont l'immuable beauté révèle et cache aussi le sens. La prose se glace alors d'un vernis nécessaire dont le but est moins d'embellir que d'éclairer. La conjonction de cette « mélancolie délicate⁵³ » (l'expression est de Green) et de l'inflexible volonté de révéler une vérité mystérieuse et insondable imprime à tous ses écrits la patine même des maîtres classiques.

⁵²*Ibid.*, 14 février 1931, p. 92.

⁵³*Ibid.*, 18 septembre 1936, p. 408.

De l'âme et de ses ténèbres

Par M. Michel Bouvier

Julien Green n'a pas eu un parcours religieux uniforme et simple. Né dans une famille protestante d'une mère épiscopaliennne, pieuse jusqu'à tomber dans des violences qui marquèrent terriblement son fils, et d'un père presbytérien que l'insatisfaction amènera à se convertir au catholicisme, il a connu aussi bien des périodes de superstition anxieuse, jusqu'à risquer le déséquilibre et quasi l'expérimenter, que des phases de doute, qui l'ont jeté dans une morne indifférence, mais encore des moments de vive curiosité pour les manifestations religieuses les plus surprenantes, ou les plus exotiques (ainsi fut-il un moment fasciné par le bouddhisme, ainsi fut-il toujours séduit par les grands mystiques, au point d'écrire que sa religion est « un brasier », non comme « la religion des théologiens, mais [comme] la religion des mystiques¹ ». Converti lui-même au catholicisme, il se crut d'abord une vocation monastique et s'y prépara sérieusement, avant d'y renoncer, non sans troubles de conscience. Il sembla un moment se fixer dans une attitude quasi janséniste, en tout cas fortement marquée par les grands jansénistes français du dix-septième siècle, attitude qui peut expliquer en partie son éloignement violemment critique face aux évolutions de l'Église qui ont suivi le deuxième concile du Vatican. Cependant, il s'inquiéta bientôt de cette rigueur et la jugea erronée autant que scandaleuse, au sens que la Bible donne au scandale. Ce

¹*Journal*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome IV, p. 873 (sauf cas contraire précisé, nous citerons toujours dans cette édition des œuvres, n'indiquant plus que le tome et la page).

sont là des péripéties biographiques connues qui manifestent la complexité de la vie intérieure, de l'histoire de l'âme de Julien Green, sans pour autant la rendre plus claire ni plus accessible à la pleine compréhension, d'autant que, malgré les confidences qu'il nous a livrées sur ce sujet, Julien Green maintient que « notre religion personnelle est plus particulièrement un secret que n'importe quoi² ». Sans prétendre à une analyse satisfaisante de cette âme, ambition inaccessible tant par l'occasion que par la nature de l'objet auquel elle me permet de m'attacher, je me propose de faire quelques observations sur ce qu'elle nous a laissé entrevoir d'elle-même au fil de l'œuvre.

Sur ce *qu'elle-même* nous a *laissé entrevoir*, dis-je, à la fois parce Julien Green prétend presque toujours laisser la parole à des voix qui l'habitent plutôt que de s'exprimer lui-même en tant que sujet parfaitement maître de sa pensée et de ses phrases, si bien qu'on peut considérer que c'est bien plutôt, parmi d'autres voix mystérieuses, son âme qui s'exprime ou se manifeste. Encore ne sommes-nous pas toujours bien sûrs de la reconnaître, de la distinguer de ces autres voix, pas plus d'ailleurs que Julien Green ne croit pouvoir toujours le faire lui-même. Je dis *laissé entrevoir* d'autre part plutôt qu'*exposé*, parce que d'une part le langage de l'âme reste une langue en grande partie inconnue et qu'en conséquence lui prêter nos phrases, c'est toujours « faire éclater le langage humain pour lui faire dire de force ce qu'il ne peut exprimer³ », et que d'autre part Julien Green n'est pas un auteur qui prétend se connaître même quand il parle en son nom, et son œuvre autobiographique autant que diariste est à l'opposé de certaines confessions complaisantes où tel auteur prétend se peindre en vérité. Il est en effet ordinaire, depuis Rousseau, de considérer que celui qui écrit sur soi le fait pour se donner à connaître. Dans le cas de Julien Green, il faut renoncer à cette manière de voir totalement inadaptée, lui-même ayant de toutes les façons indiqué qu'il ignorait la signification des événements de son histoire intérieure, qu'il était souvent incapable même de les percevoir dans toutes leurs dimensions, et cela parce que sa propre âme lui était un abîme insondable dans la mesure où elle était enfouie derrière de nombreux *moi* qui étaient tous des caractères de son théâtre intérieur, caractères au sens dramatique et technique du terme.

En affirmant cela, Julien Green ne fait que répéter les affirmations de toute une famille de grands penseurs qui ont essayé de se dire

²/Journal, tome IV, p. 859.

³/Ce qu'il faut d'amour à l'homme, tome VI, p. 937.

sans y parvenir, comme saint Augustin, qui découvre en lui un infini impénétrable, ou Montaigne, qui avoue se connaître d'autant moins qu'il a consacré sa vie et son œuvre à essayer de se connaître. Ce n'est d'ailleurs que la conviction de l'homme nourri de culture biblique : si Dieu seul sonde les reins et les cœurs, c'est qu'il n'a pas été donné à l'homme de pouvoir se connaître en vérité, hormis la grâce qui seule peut fournir la lumière qui lui manque.

Faudrait-il donc renoncer à cette connaissance de soi que la sagesse grecque a placée à la base de toute philosophie ? Oui et non. Oui, puisque nous en sommes effectivement incapables. Non, parce que cette connaissance reste le roc qui fonde notre justice, et que malgré tout nous recevons pour la tenter les lumières de la grâce. Cette antinomie n'est donc pas aussi tragique qu'il semble d'abord. D'ailleurs, les choses deviennent déjà plus familières et rassurantes si on essaie de bien comprendre ce que le dieu de la sagesse antique nous dit quand il nous enjoint de nous connaître nous-mêmes. Il ne peut pas nous inviter à connaître toutes les caractéristiques de notre être le plus intime, puisque cela est impossible, et les Grecs en étaient parfaitement convaincus, eux qui étaient tellement sensibles à nos insondables dédales intérieurs ; mais il nous invite précisément à connaître ce que nous sommes, c'est-à-dire incapables de nous connaître comme nous rêvons de nous connaître. Nous rêvons d'acquérir une science de nous-mêmes, comme si nous étions un objet de science. C'est précisément cette prétention dont Julien Green veut que nous reconnaissons, non seulement le caractère illusoire, mais plus encore la nature de tentation proprement diabolique puisque, en réalité, elle nous éloigne de nous-mêmes, de notre être véritable.

En effet, que connaissons-nous de nous-mêmes, de cette manière documentée et vérifiable qu'on appelle la science, sinon notre histoire, c'est-à-dire les événements que nous avons vécus et les rôles que nous y avons tenus, c'est-à-dire les masques que nous avons portés, si étroitement collés à notre visage que nous avons cru qu'ils étaient notre visage, que nous finissons par croire que le masque le plus ordinaire, celui que l'on rencontre le plus souvent au miroir de notre conscience, celui-là est notre visage véritable. La première chose qu'il faut apprendre sur soi, c'est cette erreur qui nous fait prendre notre masque d'acteur, un de nos masques d'acteur, le plus habituel, pour la face véritable de notre âme, celle qui est appelée au « face à face » avec l'Infini. Et on l'apprend précisément en découvrant la multiplicité de nos masques, parce que si je puis jouer plusieurs rôles, j'apprends que je ne suis qu'un acteur dans ma vie déroulée sur le théâtre du monde, mais que mon

âme est autre, qu'elle vit une autre vie, mystérieuse, lointaine, de laquelle peut-être j'ai oublié de me préoccuper. C'est ce qu'entrevoit Julien Green, en 1938, lorsqu'il découvre en lui « non pas seulement les deux hommes dont parle saint Paul, mais une bonne douzaine de personnages », il le découvre, mais il ne le comprend sans doute pas encore très clairement puisqu'il pense que « l'un de ces personnages est un fou » qui écrit, qui est l'écrivain Green, « une sorte de Don Quichotte dont les romans de chevalerie sont les écrits des mystiques⁴ ». Je crois en effet que c'est une erreur de penser que l'écrivain puisse être un fou, et particulièrement un fou rendu fou par « les écrits des mystiques », erreur qui tient à la date, 1938, où cette découverte est notée.

Mais si Julien Green se trompe en partie, ou peut-être seulement s'exprime imparfaitement, il nous donne néanmoins la clé qu'il faut essayer de faire jouer pour ouvrir quelques-unes des portes qui conduisent, quoique obscurément, à ce secret impénétrable. Cette clé, c'est bien l'écriture. Non pas comprise comme le langage qui expose les choses comme elles sont afin de les mettre en lumière pour la raison, mais l'écriture envisagée comme un acte liturgique, un acte sacramentel qui permet la manifestation de l'invisible inaccessible. Tout ce que Julien Green nous dit de sa manière d'écrire conduit en effet à voir dans la langue le moyen, l'outil de la découverte de ce monde intérieur dont l'âme est la partie la plus profonde, la plus fondamentale. Ce n'est pas pour rien que le Verbe était au commencement et que le Verbe est Dieu, comme le dit saint Jean au Prologue de son évangile. Julien Green y croit d'autant plus qu'il l'expérimente, qu'il l'éprouve dans sa vocation d'écrivain, dans son activité inlassable d'écrivain. Les textes qui illustrent cette conviction sont nombreux ; je n'en citerai qu'un, celui où il explique à un ami ce qui se passe lorsqu'il écrit : « Je m'assois à ma table et j'écris avec de très grandes difficultés quelques phrases — environ 10 ou 15 lignes — que je m'arrache comme on arrache du métal à un rocher, avec un pic. Ces phrases sont la suite de ce que j'ai écrit la veille (...) Au bout d'une demi-heure environ, quelque chose se produit. Quoi ? J'appelle cela le dé clic. Il me semble alors que s'ouvre une trappe par laquelle monte quelque chose. Les difficultés disparaissent et la main jusque-là hésitante court sur le papier avec bonheur. Qui la guide ? Si je le savais, je saurais le secret de la création littéraire, mais sans ce dé clic je n'aurais jamais pu écrire de livres, pas un seul⁵. »

⁴ *Journal*, tome IV, p. 455.

⁵ *Journal*, tome V, p. 240.

S'il nous dit qu'il n'aurait pas pu écrire un seul livre sans ce déclic, cette remontée du « guide » mystérieux par la « trappe » qui s'ouvre au fond de lui, c'est que tous les textes sont concernés, même les textes du journal et de l'autobiographie, qui sont écrits « pour découvrir ce qui se passe en [lui]⁶ » aussi bien que les œuvres de fiction, mais certainement pas pour faire un portrait de lui, puisque tout portrait est impossible, car « dès que l'homme se figure qu'il se connaît, que rien n'échappe à l'analyse, il va vers les ténèbres⁷ ». Je crois donc qu'on peut raisonnablement penser que ce « guide » est comme l'envoyé de son âme, une sorte d'ange intérieur — je préfère ce mot d'ange à celui de démon qu'employait Socrate pour dire le même phénomène, bien que Green l'emploie lui-même dans le dernier volume de son journal⁸ —, et que c'est en considérant ce guide comme l'ange de l'âme qu'on peut espérer découvrir quelque chose du secret que Green dit ignorer. Je suis conforté dans cette pensée par une brève remarque du dernier volume du journal : « l'inspiration, c'est la présence de l'être essentiel », ce qui veut dire que lorsque l'écrivain est inspiré, c'est son âme à qui il laisse la parole, comme le souligne cette précision : « ce qui le distingue de toute autre créature », car il n'y a que l'âme de chacun qui est une créature unique, qu'on ne saurait confondre avec quoi que ce soit d'autre parmi les créatures⁹.

Une des caractéristiques majeures de l'âme de Julien Green, c'est la peur, qu'il a toujours connue. Bien qu'elle lui ressemble parfois étrangement, il ne s'agit certes pas de la peur ordinaire qui est liée au corps, aux nerfs, peur banale, psychologique, qui n'est guère intéressante ici — Julien Green a toujours méprisé la psychologie ; il s'agit de la sensibilité de l'âme à la présence du diable. L'auteur le dit avec force en 1955 : « Dieu ne fait jamais peur. La peur est le signe de la présence du démon¹⁰. » Or, le démon est partout, il se cache sous le voile de la beauté des corps désirables, et c'est une des grandes angoisses de Julien Green, mais surtout il emplit le monde dont il est le prince, et particulièrement le monde moderne ; d'ailleurs le mot « monde », remarque Julien Green, est l'anagramme du mot « démon¹¹ ». On pourrait multiplier les déclarations à ce propos : mes livres, mes personnages expriment toujours

⁶*Journal*, tome IV, p. 1309.

⁷*Ibid.*, p. 662.

⁸*Le grand large du soir*, Paris, Flammarion, p. 47.

⁹*Ibid.*, p. 61.

¹⁰*Journal*, tome IV, p. 1449.

¹¹*Journal*, tome V, p. 56.

« l'effroi d'être au monde¹² » ; le fond de ma sensibilité, c'est « mon horreur du monde moderne¹³ » ; « je renie avec horreur notre progrès¹⁴ » ; « les progrès de la science » ont fait de ce monde « un monde plus effrayant que la mort ne le fut jamais¹⁵ » ; « toute l'éducation moderne tend à nous armer contre le spirituel¹⁶ » ; « aujourd'hui (1955), [le démon] se montre à découvert et bat le rappel avec une énergie exceptionnelle¹⁷ » ; nous vivons « une époque de pauvreté insigne dans le domaine de la création » artistique parce que le démon en est devenu quasi l'unique inspirateur¹⁸, le surréalisme fut diabolique¹⁹, la peinture moderne, l'art contemporain sont diaboliques puisqu'ils veulent nous donner à percevoir la création comme les possédés la perçoivent²⁰ ; il y revient souvent, une des dernières fois dans *Le grand large du soir*²¹ ; il ajoute encore ceci : « nous sommes dans un pays en perdition²² »...

Je crois que si Julien Green sent si intensément cette peur, c'est qu'il est convaincu d'avoir reçu du Créateur une âme particulièrement sensible à la présence du démon, ce qui en fait un homme qui vit presque continûment dans cette peur-là, cette peur mystique, tout en sachant depuis toujours qu'il n'a, en vérité et pour ce qui est essentiel, son âme, rien à craindre. Tous ses personnages de fiction connaissent cette peur, à quelque époque de l'œuvre qu'ils appartiennent ; les plus fascinants la connaissent d'ailleurs mêlée à la certitude rassurante de n'avoir rien à craindre, ou produisant peu à peu, faisant naître peu à peu cette certitude. Par contre, saint François d'Assise ne la connaît pas. Il connaît la fatigue jusqu'à l'épuisement, la souffrance jusqu'à l'horreur, mais il ne cède jamais vraiment à cette peur-là, il la connaît sans doute, mais de loin, en spectateur en quelque sorte, comme en témoigne cette nuit « proprement infernale » au cours de laquelle « les démons (...) le tourmentèrent à qui mieux mieux pendant que François remerciait le Seigneur de ce qu'il appelait un signe de grand amour²³ ». Si Julien Green admire tant le Pauvre d'Assise, c'est précisément que sa

¹²/*Journal*, tome IV, p. 1114.

¹³/*Ibid.*, p. 667.

¹⁴/*Ibid.*, p. 724.

¹⁵/*Journal*, tome V, p. 158.

¹⁶/*Journal*, tome IV, p. 658.

¹⁷/*Ibid.*, p. 1465.

¹⁸/*Ibid.*, p. 1377.

¹⁹/*Ibid.*, p. 722.

²⁰/*Journal*, tome V, p. 252.

²¹/*Op.cit.*, p. 141.

²²/*Ibid.*, p. 56.

²³/*Saint François*, tome VI, p. 1141.

sainteté le mettait à l'abri de la peur au moment même où elle se présentait sous des traits abominables, tandis que lui, le pauvre écrivain qui n'est certes pas un saint, doit l'accepter pour sa compagne quotidienne ; au moins lui apporte-t-elle la lucidité, ce regard halluciné qui « voit » Satan sous les masques les plus trompeurs.

Dans cette optique, la phrase la plus poignante de toute l'œuvre de Green, qui fait écho à cette phrase déchirante de Bloy dans *La femme pauvre* : « Il n'y a qu'une tristesse c'est de n'être pas des saints », la plainte qui vient de l'âme même de Julien est si brève que bien peu la remarquent avec assez de pénétration : « J'aurais voulu être un saint. C'est tout²⁴. » Car même quand on la remarque, on la déforme, on ne la comprend pas, et je viens de le faire moi-même afin de vous faire sentir combien cela est naturel. Mon erreur est de dire que cette plainte vient de l'âme de Julien Green. Non, c'est la plainte de celui qui est absent de son âme, c'est la plainte de cet histrion qui poursuit sa comédie, c'est la plainte de ce bouffon qui se prend pour Julien Green et parle au nom de Julien Green et usurpe une place qui n'est pas la sienne — et ce cabotin n'en est pas moins Julien Green. Voici le texte replacé dans son contexte et suivi des quelques mots qui ouvrent un abîme, la « trappe » sans doute dont parlait l'écrivain quand il tentait de rendre compte du phénomène de son écriture tel qu'elle se manifeste : « Ce qui fait le fond de ma tristesse, je crois que personne ne s'en doute, pas même Robert [il s'agit du grand ami Robert de Saint Jean, l'auteur d'un remarquable *Julien Green par lui-même*], et si je me décide à en parler aujourd'hui dans ce carnet, c'est que je veux que Robert me comprenne bien, et aussi parce qu'il m'a demandé bien des fois de lui parler à cœur ouvert de tout ce qu'il y a en moi. J'aurais voulu être un saint. C'est tout. Je ne puis rien ajouter à cette parole qui semblerait absurde, peut-être, à tout autre que Robert. Je sens vivement que je passe sans cesse à côté de celui que je voulais être, et celui que je voulais être continue d'exister. Il est là, il est triste, et sa tristesse est la mienne²⁵. »

Le texte est ancien (1938), mais pour de tels textes, la date ne compte pas, car ce sont des textes intemporels, éternels, puisque ce sont des textes qui parlent de l'âme, qui laissent la parole à l'âme, laquelle appartient déjà et pour toujours au monde éternel. Je crois que si on n'accepte pas cette remarque, on ne peut plus rien

²⁴*Journal*, tome IV, p. 470.

²⁵*Ibid.*, p. 470.

comprendre à l'aventure spirituelle de Julien Green. Mais si vous l'acceptez, alors, je vous invite à prêter la plus vive attention à ce que dit Green : « Je passe à côté de celui que je voulais être, et celui que je voulais être continue d'exister. » Formule « absurde » sans aucun doute, puisqu'elle affirme que celui que je voulais être et que je ne suis pas, que je ne sais pas être, que je suis incapable de faire exister, il existe néanmoins, mais à côté de moi qui m'éloigne de lui, et il existait déjà avant même que je veuille l'être, puisqu'il continue d'exister tandis que je m'éloigne de lui, et il est triste de me voir incapable d'être lui, et cette tristesse qu'il ressent, c'est la tristesse que je ressens de ne pas savoir rester avec lui afin d'être lui ! Donc, Julien Green est et n'est pas celui qu'il voudrait être. Il n'est pas un saint, mais le saint qu'il n'est pas existe néanmoins, et c'est lui. Comment rendre un peu moins impénétrables ces remarques plus que contradictoires, délirantes, comme sont délirantes les phrases des mystiques ? En reprenant la distinction nécessaire entre le moi et l'âme, entre les rôles de l'acteur et l'être de l'acteur.

Lorsqu'un homme et une femme s'unissent « dans l'emportement de la chair » où « il y a quelque chose qui ressemble à l'aveugle désir du Paradis perdu », dans « la fureur du plaisir [qui] n'a tout son sens et ne peut être absolument comprise si l'on n'y reconnaît pas qu'il s'y mêle du divin, de la nostalgie du divin²⁶ », quand Dieu vient répondre à cet « aveugle désir » en le bénissant, en le rendant fécond, les lois naturelles produisent un corps d'enfant, et l'Esprit qui souffle sur cette masse de boue lui insuffle une âme qu'il crée spécialement pour ce corps, une âme faite à l'image de Dieu et qui est néanmoins personnelle et unique, sainte donc et qui ne peut qu'être sainte et que vouloir que ce corps auquel elle est unie définitivement pour former une personne humaine, que ce corps et la personne ainsi constitués deviennent saints, deviennent un saint. Mais cela, la formation, la création de ce saint, Dieu l'a laissé à la liberté créatrice de l'homme, il la lui demande mais, parce qu'il l'a fait libre, il lui en laisse la décision. L'âme de Julien Green veut que Julien Green soit un saint, mais elle est déjà sainte, elle demande seulement que, librement et volontairement, Julien Green fasse ce qu'il faut que fasse une volonté libre pour que s'accomplisse réellement ce qu'elle entreprend. Or, Julien Green sent qu'il « passe sans cesse à côté de celui » qu'il veut être, qu'il ne fait pas être celui qu'il veut être, et qu'il est triste, ce qui est la sainte tristesse de la pénitence, le sentiment de sa propre faute infinie, sans limites, la

contrition du péché qui tient à mon origine et que je ne puis espérer laver par moi-même. Mais cette tristesse, il n'en serait pas capable sans la grâce, et la grâce se manifeste dans cette tristesse de son âme qui s'étend jusqu'à son cœur de pécheur. Le Christ en Croix, triste jusqu'à en mourir, endosse ainsi notre tristesse de pécheur, Lui qui est sans péché, car il sait que nous ne pouvons rien et qu'il faut que ce soit Lui, Dieu en personne, qui se charge de notre pénitence qui, sans cela, resterait totalement vaine. En mourant pour nous, le Christ nous a sauvés et il nous a en même temps enseigné comme à ses disciples ce que nous devons faire les uns pour les autres : nous sommes chargés de prendre notre croix pour nos frères, nous sommes chargés de la pénitence de nos frères. C'est ainsi que Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit* prendra en charge la pénitence de Max, qui n'est pas capable de la porter lui-même. C'est ainsi que Frère François portera la pénitence de ses frères, trop faibles pour la porter eux-mêmes. Julien Green ne se sent capable de porter la pénitence de ses frères que par personnages interposés, car il n'est pas un saint. La vocation de l'écrivain telle que Green la conçoit et la vit est proprement mystique ; les personnages que crée l'écrivain, « guidé » par l'être mystérieux qui est remonté du fond de lui-même, ces personnages existent réellement dans un monde invisible faits de mots, ils portent le péché du monde mystérieusement afin de sauver l'âme de l'écrivain, qui est triste de n'être pas un saint. Mais sa grâce personnelle et particulière consiste à être capable de donner vie à des personnages qui exercent la charité en son nom.

Il y a un autre texte prodigieux sur ces questions ; le voici : « Si j'avais été seul au monde, Dieu y aurait fait descendre son Fils unique afin qu'il fût crucifié et qu'il me sauvât (...) Mais qui donc l'aurait jugé, condamné, battu et mis en croix ? N'en doutez pas une seconde : c'est moi (...) S'il faut (...) un disciple pour le trahir ? Ne cherchez pas, je suis là. Un disciple pour l'aimer ? Voilà le plus douloureux de cette histoire, le plus mystérieux aussi, car enfin tu sais bien que ce sera moi²⁷. »

Regardons-y de plus près, et nous y découvrons encore et toujours le même phénomène d'éclatement, le même phénomène de dispersion de l'être que nous sommes en multiples rôles qui s'éloignent du centre originel qui est leur source et leur fin, l'âme. Le rapport à Dieu, qui est essentiel, qui est la seule chose qui compte, ce rapport est la source authentique de la seule connaissance que nous

²⁷/*Ibid.*, p. 1370-1371.

puissions avoir de nous-mêmes, du mystère qui nous constitue. Dans la relation que Julien Green a avec Dieu, il se découvre multiple, contradictoire, insaisissable. Pour en rendre sensible l'extraordinaire souffrance, tout en employant « la langue humaine [qui] est une infirme²⁸ », Julien Green va employer les procédés de la science, il va imaginer une expérience dont il est le centre, il va se poser « seul au monde » ; dans cette hypothèse expérimentale, le Plan du Salut s'accomplit pour moi seul et je suis obligé de tenir tous les rôles : de suppliant et de juge, de disciple et de bourreau, de traître et d'apôtre du cœur, et je comprends brutalement au moment où je la formule que cette hypothèse n'est pas seulement une fiction, mais qu'elle rend compte exactement de ce qu'est ma vie de pécheur qui crie grâce et retombe sans cesse dans son ordure qui lui fait horreur, horreur dont il se venge sur Celui qui est venu pour l'en tirer, comme fait Max, le malheureux fou de *Chaque homme dans sa nuit*, pour lequel Wilfred mourra, acceptant d'être mis à mort par celui qu'il sauve, accomplissant ainsi parfaitement ce que le Christ nous demande, de prendre notre croix à sa suite et de faire comme lui, c'est-à-dire mourir pour le salut des pécheurs. Il faut donc qu'il y ait en nous plusieurs êtres incompatibles, et au moins deux êtres contradictoires, un démon et un saint, et que, plus essentiellement que ne le dit Baudelaire, nous soyons en une seule personne et ce démon et ce saint, ce qui n'est pas possible rationnellement, mais n'en est pas moins vrai nécessairement dans l'économie du salut telle que l'annonce la religion chrétienne.

Lisant Pascal en 1987, Julien Green note que « chaque phrase porte un coup au personnage illusoire que nous prenons pour nous-même et qui nous cache à nous-même. Nous sommes étrangers à la vraie personne que nous sommes, nous ignorons son identité. Nous avançons à travers le brouillard des mensonges, gloire, richesse, amour, amours au pluriel, plaisirs, tout. J'ai envie de dire à quelqu'un qui écrit un livre sur moi : "Raccrochez, c'est une erreur²⁹". Oui, le moi dont on parle et qu'on exhibe pour qu'on en parle, ce moi est une erreur, c'est le moi qui ment, s'enrichit, aime les choses de ce monde et s'en réjouit, c'est un personnage qui s'agite sur le théâtre et qui nous cache notre âme, la partie sainte de notre âme qui aime Jésus, "la fine pointe de l'âme" qui est "cette demeure secrète" où Dieu veut entrer en communication avec nous³⁰ ». Ce cabotin, ce bouffon, c'est le moi qui se divertit à juger, à condamner, à torturer, qui laisse faire tout cela s'il en est dégoûté,

²⁸*Ibid.*, p. 1199.

²⁹*L'expatrié*, Paris, Seuil, p. 329.

³⁰*Journal*, tome IV, p. 658.

mais qui de toute façon est une illusion, un fantôme de brouillard. C'est que, fondamentalement, nous sommes pécheurs, et que notre péché c'est d'être dégoûtés de nous. Nous n'avons pas envie d'être nous, d'exister réellement, ontologiquement. Nous n'avons pas envie d'être seulement cette âme que Dieu nous a faite pour qu'elle soit notre centre et notre cœur. Nous voulons jouer tous les rôles qui nous séduisent, et nous perdre dans cet abandon de notre âme. C'est dire que nous voulons être « légion » comme le démon. Or, ne plus être soi, c'est être mort.

Dorénavant, parce que nous sommes nés dans ce péché, il nous faut remonter vers notre âme en traversant cette foire, cette foule qui hante « la vallée de Josaphat ». Il faut accepter d'être cadavre, assumer cette troupe qui nous disperse « dans le pays des ombres », pour espérer arriver jusqu'à notre âme qui reste à l'origine, même du péché, puisqu'il est nôtre, notre âme qui ne peut pas mourir. Mais paradoxalement, on n'y arrivera qu'au moment de la mort quand « le vrai *moi* se dégage de son linceul de chair³¹ ». C'est sans doute parce qu'il est de plus en plus convaincu de cela que Julien Green s'apaise infiniment en approchant de sa fin et que son sentiment religieux devient étonnamment et parfaitement serein. Il sait que le rêve qu'il poursuit depuis si longtemps, il va bientôt le réaliser : « se débarrasser de son *moi* pour y mettre Dieu seul³² ». Dans cette remarque de la fin, c'est toujours le même style qui frise l'aberration et qu'on laisse passer presque sans rien voir : si on se débarrasse de son moi, comment y mettre Dieu ? Ne serait-ce pas se débarrasser de Dieu en même temps que de son moi, puisqu'on l'y met ? Mais si l'on restitue l'arrière-plan qui sous-tend de telles expressions, tout s'éclaire. L'adverbe « y » n'est pas mis pour le moi, mais pour ce que le moi emplit de son vide et qui est comme absent de nous-même, notre âme : il faut se débarrasser de lui, qui encombre l'âme par usurpation, et y mettre Dieu ; ce qui signifie que l'âme est comme un espace, un lieu, l'âme est le Royaume où Dieu vient régner, car « le Royaume est au milieu de vous », dit le Christ, il est ce Temple où l'Esprit vient habiter. Et ce lieu, c'est mon être le plus essentiel. C'est pourquoi la Sainte Vierge est notre modèle absolu : elle a accepté d'être le ventre où Dieu vient s'incarner, d'être le lieu saint par excellence, et c'est pourquoi « toutes les générations la diront bienheureuse ». Julien Green parle peu de Marie, mais c'est pourtant en elle qu'il a enfin trouvé de quoi apaiser son grand chagrin et ses peurs. Si étroitement uni à sa mère

³¹*Le grand large du soir*, p. 51.

³²*Ibid.*, p. 156.

humaine, à laquelle il dit devoir tant, il n'a pas reçu d'elle le sens de la dévotion à Marie. Il a fallu qu'il la reçoive d'une icône, comme il nous le raconte dans *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*. « J'aurais pu dire à Marie ce que saint Augustin disait à Dieu : *Sero te amavi*. Je l'aimai tard, parce qu'on ne m'avait jamais parlé d'elle comme il l'aurait fallu. (...) L'amour naquit à la vue d'une image qui me donna tout dans l'espace d'une seconde. [...Découvrant l'icône] de la Vierge de Wladimir (...) Je me trouvais devant une personne vivante qui me parlait, ses yeux me parlaient ; je lus dans ce regard qui n'a jamais cessé de me hanter tous les reproches de l'amour et une compassion presque surhumaine ». Et il conclut : « Pour ma part, je sais qu'on n'appelle jamais en vain celle à qui le Christ a confié notre humanité, et ayant dit cela, j'ai tout dit³³. »

Cette façon de tout dire en ne disant rien nous rappelle que pour Julien Green, « les mots ne peuvent que faire allusion à ce qui demeure éternellement hors de la portée de notre langage³⁴ ». Néanmoins, c'est cette expérience indicible qui fonde le geste de Wilfred entrant dans une église de rencontre pour mettre un cierge à la Vierge et lui réciter le *Souvenez-vous*, geste et prière qu'il réserve « pour les heures les plus difficiles », et geste et prière qui lui donneront, à lui, de devenir le saint que Julien Green aurait tant voulu être³⁵. Cette prière est précisément la prière de saint Bernard, dont Julien Green a constaté dans *Ce qu'il faut d'amour à l'homme* qu'il avait « dit l'essentiel » au sujet de la Vierge, alors que tant d'écrivains demeuraient en parlant d'elle « lamentablement au-dessous du sujet ».

Quand Wilfred sera mort, c'est Mr Knight qui fera son éloge funèbre en racontant la visite qu'il a rendue à son corps : « Je ne pouvais détacher les yeux de Wilfred. On aurait dit qu'il souriait de ma surprise et qu'il connaissait des choses secrètes qu'il gardait pour lui. Malgré ses paupières closes, il semblait nous observer de loin, comme d'une région de lumière. (...) il était là, Angus, il était loin et il était près, tout près³⁶... »

C'est toujours le même mystère de l'âme et du moi, les absurdités spatiales, l'impossibilité de dire ce qui est essentiel. Le moi que Mr Knight a connu est mort, mais il découvre l'âme de Wilfred, et cette âme en pleine lumière est enfin sainte, sa sainteté éclate aux yeux

³³/*Journal*, tome VI, p. 936-937.

³⁴/*Journal*, tome IV, p. 500.

³⁵/*Chaque homme dans sa nuit*, tome III, p. 685-686.

³⁶/*Ibid.*, p. 708.

les plus incrédules, mais cette âme sainte, Max l'avait vue avant tous les autres, parce qu'elle était là alors que Wilfred passait encore à côté d'elle sans la percevoir bien qu'il fût celui qui la portait, et l'emportait.

L'âme n'est enveloppée de ténèbres que pour ceux qui ont des yeux et ne voient pas, et ce ne sont pas ceux que nous estimons saints qui sont capables de voir, mais les pécheurs, qui, comme Max, restent, au plus profond de leur péché, dévorés du désir d'être aimés, et d'être ainsi sauvés.

L'altitude du pardon

Par Mme Carole Auroy

Écartelé par ses désirs charnels et ses aspirations spirituelles, vivant sa propre existence comme une suite de conversions, de luttes, de rechutes, Julien Green a laissé s'inscrire au cœur de son œuvre l'expérience et les mystères du pardon. Et ces mystères, chez lui, deviennent un thème puissamment romanesque : la fiction, qui permet toutes les explorations imaginaires, s'offre comme une voie d'interrogation privilégiée de l'intime et de l'ineffable, au seuil desquels s'arrêtent les récits autobiographiques. La fécondité du thème tient sans doute au fait que la miséricorde, réplique de la bonté à l'offense, se laisse percevoir comme la fine pointe de l'amour, porté au plus haut degré de gratuité — l'amour qui culmine lorsqu'il se dirige vers l'offenseur, voire l'ennemi, jusqu'à se faire don sans retour.

Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paul Ricœur médite sur la verticalité de la parole de délivrance, qui descend dans les profondeurs de la culpabilité, en dépassant l'exigence de réciprocité qui gouverne les formes habituelles de l'échange humain. Cette altitude, qui signale le caractère inconditionnel de l'amour absolu, est précisément au cœur de l'expérience greenienne — celle que livrent les confidences autobiographiques, celle aussi que figurent deux romans qui se donnent à lire comme deux « odyssées du pardon¹ », *Chaque homme dans sa nuit* et *L'Autre*. Les réflexions

¹C'est à Paul Ricœur qu'est empruntée ici cette expression, qui donne leurs titres à deux sous-chapitres de *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000). Les références à *Chaque homme dans sa nuit* et à *L'Autre* renverront au tome III des *Œuvres complètes* de Green, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. de Jacques Petit, 1973.

de Ricœur aident à suivre cette odyssee, des formes ritualisées de la confession à la découverte de la démesure de l'amour divin et à l'exploration des formes humaines du pardon.

1. Le pardon ritualisé

C'est en 1916 que le jeune Julien Green, fraîchement converti au catholicisme, découvre la confession sacramentelle : à maintes reprises, il évoquera la fécondité spirituelle, mais aussi les pièges de cette ritualisation du pardon. Déjà, l'évocation de sa première confession en fait ressortir les ambivalences. Le pénitent, qui a avoué scrupuleusement, mais sans grands remords les fautes contre la pureté répertoriées par son manuel de préparation apprend avec stupeur du prêtre atterré qu'il a « gravement offensé Dieu² »... L'entretien a pour effet d'infiltrer l'effroi à la fois dans le rapport au corps et dans le rapport à Dieu d'un garçon qui se sent menacé de damnation par une faute dont il perçoit mal la gravité.

Le rite active ainsi un fond de terreur infra-éthique, qui relève de la conception archaïque du mal décrite par Ricœur dans *Finitude et culpabilité* : en deçà de la réflexion morale, qui intériorise la culpabilité, rôde l'idée primitive d'un mal qui se contracte comme une infection, une souillure extérieure, par la transgression d'interdits qui balisent les zones de l'impur³. Désormais, les fautes charnelles éveilleront chez le jeune Julien la consternation d'être « redevenu impur », et le précipiteront vers le confessionnal de Saint-Honoré d'Eylau, dont le « rideau vert olive un peu passé » engouffrera leur aveu⁴.

²Julien Green, *Partir avant le jour*, dans *Œuvres complètes*, tome V, éd. de J. Petit, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 832.

³Voir Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité* (1960), Paris, Aubier, coll. « Philosophie », 1988, p. 192. De fait, l'effroi lu dans les yeux du prêtre prolonge la scène stupéfiante dont le petit Julien, âgé de cinq ans, avait été le centre, un soir où sa mère qui l'avait surpris dans l'exploration innocente de son propre corps et l'avait menacé en brandissant un couteau de cuisine. Adulte, l'écrivain comprendra que la hantise maternelle des errances sexuelles était alimentée par le chagrin d'avoir perdu un frère atteint par une maladie vénérienne — et donc que l'édiction d'interdits moraux autour de la sexualité s'ancrait profondément dans l'angoisse plus primitive d'un mal contaminant. De cela, naturellement, l'enfant ne pouvait avoir conscience, mais l'incompréhensible, le laissant démuné de tout instrument de rationalisation, devait justement l'exposer de plein fouet à une terreur rendue à toute sa puissance archaïque.

⁴Julien Green, *Partir avant le jour*, *op.cit.*, p. 839. Voir aussi p. 859 : « Tous mes péchés avaient disparu derrière le rideau vert olive un peu passé de Saint Honoré d'Eylau. »

La confession, note le philosophe, se dégage mal des rituels magiques quand le pénitent attend d'elle qu'elle opère « non par la communication à autrui ou à soi-même d'un sens compris, mais par une efficacité comparable à celle de la lustration, du crachement, de l'enfouissement, du bannissement » ; pourtant, aussi primitive soit-elle, elle marque « un début d'appropriation et en même temps d'élucidation de la crainte dans l'élément de la parole⁵ ». De fait, bien que Green fasse état de son effarement lorsqu'il apprit de son premier directeur de conscience la gravité de fautes qu'il croyait vénielles, il semble que la confession n'ait servi que de révélateur à une sourde culpabilité, qui poussait avant cela l'adolescent à décrocher le crucifix pendu à son mur lorsqu'il cédait à l'onanisme et à percevoir la « tyrannie » d'un enchaînement au plaisir⁶. Le rite sacramentel apportait donc un relatif éclaircissement dans une conscience obscure de la faute qu'il avivait sans doute, mais qui lui préexistait. Et si l'écrivain prend quelque distance critique face à une morale religieuse qui se focalisait sur les fautes charnelles au détriment d'une attention portée aux pièges plus insidieux de l'orgueil, il n'a de cesse d'approfondir sa réflexion sur l'esclavage du plaisir, qui altère la relation à Dieu, en profanant dans le corps le temple de l'Esprit, et la relation à l'autre, en rendant peu à peu incapable d'aimer⁷. En ce sens, on peut reconnaître à la confession un rôle pivot dans l'extraction de la conscience du mal de son état primitif vers un stade éthique.

C'est ce trajet que rend, de façon frappante, une scène romanesque étrange de *Chaque homme dans sa nuit*, où le héros Wilfred, esclave des amours furtives, jette dans le silence d'un confessionnal ses turpitudes et finit par se décharger de la crainte d'avoir contracté la syphilis. La démarche ressemble d'autant plus à un rite magique d'élimination que le confessionnal — il s'en apercevra à la fin — est vide ! Cependant, au fil de son aveu, la conscience du péché progresse, depuis « toutes les impuretés dont il avait sali son corps » jusqu'à « tout l'amour dont il n'avait pas voulu⁸ » — des hantises les plus archaïques jusqu'à la conscience éthique la plus profonde, qui situe le mal dans la brisure d'une relation. Le souvenir des élans

⁵*Ibid.*, p. 202.

⁶*Ibid.*, p. 806.

⁷Wilfred, ainsi, face à l'affection que lui témoigne spontanément un garçon de la campagne, se sent incapable d'une telle simplicité et d'une telle transparence et se reconnaît « le cœur d'un impuissant » : « Le plaisir tuait en lui la faculté d'aimer » (Green, *Chaque homme dans sa nuit*, *op.cit.*, p. 537). Selon Karin, Roger, amoureux, sujet à tout « l'excès du désir » et de la passion, « ignorait la tendresse » (Green, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 901).

⁸Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit*, *op. cit.*, p. 544.

d'amour que la contemplation du ciel étoilé éveillait en lui en son enfance remonte à sa mémoire, et dans la solitude du lieu désert, il se tient comme en présence de « quelqu'un⁹ » ; son discours se disloque en supplication, jusqu'à ce qu'une voix secrète l'attire près de la table de communion. Un événement d'ordre mystique se produit sur les lieux des rites sacramentels, et fait éclater les étroïtesses dont la pratique humaine les affecte.

La ritualisation du pardon, avec ses ambivalences, contribue donc chez le jeune Julien Green comme dans son univers romanesque à affiner la conscience éthique. Mais sur cette voie surgit un piège redoutable, qui fait basculer la conscience scrupuleuse dans la spirale de la condamnation — à savoir le piège du légalisme.

Wilfred est un jeune homme qui comptabilise honnêtement ses fautes en confession et prend de bonnes résolutions, visant sincèrement un état d'impeccabilité. Mais ces dispositions tiennent à peine plus d'une journée face aux tentations charnelles... La résolution ne fait qu'aggraver la faute, en lui ajoutant la trahison de la parole donnée dans l'acte de contrition et la pratique sacramentelle se retourne en accusation : impuissant à satisfaire à la Loi sous laquelle il s'est rangé, le jeune homme est convaincu d'hypocrisie dans son effort même d'observance. Un autre personnage du roman, Max, prostitué atteint de folie, illustre sous une forme dramatique cette condamnation par la Loi, en remâchant le souvenir d'une confession mensongère qui dans son enfance a refermé sur lui les mâchoires du sacrilège. Pour lui comme pour Wilfred, la rigueur de l'observance est devenue un révélateur de faiblesse, et le soutien que la pratique sacramentelle devait apporter à cette faiblesse se retourne pour les enfermer dans le désespoir.

Cette fausseté, qui guette la conscience scrupuleuse, perce dans l'*Autobiographie*, lorsque le jeune Julien change de confesseur pour ne pas détruire par l'aveu d'une faute humiliante l'image que son premier directeur de conscience avait de lui — et devient, sans en être pleinement conscient, « ni plus ni moins qu'un hypocrite ¹⁰ ». Plus tard, en 1928, le sentiment de son impuissance à satisfaire aux exigences de la Loi religieuse le poussera, pour conjurer la fausseté, à une rupture radicale avec la pratique sacramentelle :

... j'étais de plus en plus troublé par les contradictions que je voyais entre ma vie et l'assistance aux services religieux. J'aurais

⁹*Ibid.*

¹⁰Julien Green, *Partir avant le jour*, *op. cit.*, p. 839.

cru faire figure d'hypocrite en allant à l'église ; il ne me venait pas à l'esprit que l'église étant le refuge des pécheurs, si les pécheurs s'abstenaient d'entendre la messe par scrupule de conscience, les prêtres célébreraient les mystères eucharistiques devant des assemblées de chaises vides, mais la jeunesse exige l'absolu¹¹.

Ce commentaire rétrospectif montre comment la conscience scrupuleuse se sépare, par son scrupule même, de la source de grâce. Le mouvement est relié à une exigence d'absolu, portée sur soi, puisque la pureté de la demande de pardon se veut à la mesure de la grâce reçue. Derrière tout cela perce la conscience de l'abîme qui sépare le coupable du dispensateur de pardon¹². La volonté de stricte observance faisait miroiter l'espoir de combler cet abîme, mais se laissait miner insidieusement par une « volonté de propre justice¹³ », puisque par sa pratique scrupuleuse, l'homme zélé tend obscurément à se placer lui-même à la source de son propre salut : de fait, les chutes répétées ont vite fait de révéler la vanité de cet espoir. Et voilà que la demande de pardon elle-même, qui pourrait au moins installer une forme de réciprocité entre la sincère résolution du pénitent et la grâce accordée, se sent viciée. Aucune forme d'égalisation entre les partenaires de la réconciliation ne semble concevable. Ainsi se découvre la polarité constitutive de ce que Ricœur nomme « l'équation du pardon¹⁴ », entre la profondeur de la faute et la hauteur de la parole de délivrance. Au jeune Green de 1924 comme à plusieurs de ses héros romanesques, il reste à découvrir que c'est du côté du pardon et non de la demande qu'est la dimension absolue et que réside la puissance de franchir l'abîme.

2. La démesure du pardon

L'amour est premier. Il franchit, de sa propre initiative, le gouffre où s'enfonce le coupable. Ainsi se résume l'expérience de Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit*. Le jeune homme sombre dans la culpabilité quand, aux errances nocturnes en quête d'amours de

¹¹Julien Green, *Fin de Jeunesse*, dans *Œuvres complètes*, tome VI, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 560.

¹²Méditant sur la profondeur de la faute, Ricœur souligne à la suite de Jean Nabert qu'elle met en question, en arrière de la qualité de l'action commise, la qualité de la causalité dont cette action procède, c'est-à-dire la constitution mauvaise du sujet coupable, dont l'intégrité vole en éclat ; alors que le moi se découvre inadéquat à son désir d'intégrité le plus profond, l'implication de l'agent et de son acte, « blessée d'une affection pénible », entrouvre le sentiment de l'insondable (*La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op.cit., p. 597).

¹³Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, op. cit., p. 292.

¹⁴Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 593.

fortune, vécues sans que la faute soit profondément intériorisée, succède un élan vers une femme mariée, Phœbé : il est cette fois pleinement conscient de trahir le mari, son cousin James Knight, et surtout de saccager l'innocence de la jeune femme. De ce péché, il ne peut demander pardon, faute d'éprouver la moindre volonté de résistance, tant est puissant le désir qui l'entraîne et qui n'intéresse pas le corps seul, mais aussi le meilleur du cœur, et il glisse dans une angoisse de perte, au point de souhaiter abolir son écartèlement en s'abrutissant dans la débauche. Mais cette traversée de la nuit est précédée par l'annonce énigmatique d'un vieux serviteur, qui prophétise qu'il est sauvé : « Un jour, vous vous souviendrez de mes paroles, un jour que vous regarderez autour de vous et que vous croirez qu'il n'y a pas de salut¹⁵ ».

Emportés comme une sorte de viatique contre le désespoir, ces mots inversent le mouvement logique de la rétribution, selon lequel récompense ou châtiment doivent sanctionner, dans une mesure adéquate, les mérites ou les fautes passés. Dans l'itinéraire de Wilfred, le salut, que signifiera son sourire pacifié à l'heure de sa mort, apparaît plutôt comme un don qui attire l'existence entière, terminal et pourtant antécédent, puisque son annonce transperce la courbe de son existence. Il marche vers ce salut à travers la nuit de la faute, sans qu'un rapport de conséquence logique relie à ses actes une telle issue : la pacification, qui échappe au pouvoir de sa volonté captive, sera portée à lui par des circonstances largement imprévisibles, auxquelles il lui reviendra, simplement mais généreusement, d'acquiescer. Ricœur définit la justice selon saint Paul comme « quelque chose qui vient à l'homme : du futur vers le présent, de l'extérieur vers l'intérieur, du transcendant vers l'immanent¹⁶ ». Que Wilfred ait quêté cette justification à travers les efforts dérisoires de ses confessions signale l'implication de sa liberté, aussi fragile fût-elle, dans le dialogue de la volonté captive et de la grâce, tout en maintenant l'absolue gratuité du pardon.

L'annonce du vieux serviteur fait écho à un épisode marquant de l'*Autobiographie*. Lorsque le tout jeune Julien demande à sa mère s'il appartient au nombre des sauvés, elle lui enjoint avec vivacité de le croire¹⁷. Une telle assurance aura un effet ambigu. À l'adoles-

¹⁵Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit*, *op.cit.*, p. 433.

¹⁶Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, *op.cit.*, p. 298.

¹⁷Voir *Partir avant le jour*, *op.cit.*, p. 663. La vivacité de cette exhortation est à rattacher à une optique fortement prédestinatianiste, présente chez Luther et accentuée par Calvin, dans laquelle les élus marqués par la grâce se reconnaissent à la certitude du salut, cette certitude étant le gage d'une foi et d'une espérance

cence, le garçon résoudra à sa façon le problème de l'hiatus entre sa ferme espérance du salut et la qualité de ses comportements : il édifiera sur la certitude de son élection un système de pensée selon lequel il ne saurait commettre le mal, quelle que soit la valeur apparente de ses actes. « Le mal cesse d'être le mal dès que tu le commets, *puisque c'est toi*¹⁸ », susurre une voix. L'écrivain qui retrace ses souvenirs désigne bien entendu comme une illusion ce passage par-delà le bien et le mal. Mais dans son *Journal*, évoquant la parole maternelle, descendue en lui « à des profondeurs incalculables », il la juge « à la fois bonne et dangereuse » : « Qui oserait dire qu'il est sauvé ? Il faudrait être fou, mais on ne m'arrachera jamais la confiance du cœur¹⁹. »

C'est précisément le sentiment d'être précédé par l'amour qui s'incarne dans l'itinéraire romanesque de Karin, dans *L'Autre*. À Copenhague, en 1939, un jeune Français, Roger, rencontre cette jeune fille fragilisée par un lourd passé familial (son père s'est suicidé, sa mère a sombré dans la folie) et par les contradictions intérieures d'une virginité préservée mais travaillée de désirs sensuels. Il la séduit, brisant en elle les barrières religieuses qui endiguaient l'attrait du plaisir, puis, mobilisé, ne donne plus signe de vie. Lorsqu'il revient en 1949, récemment converti et attiré par le monastère, il retrouve une Karin ostracisée, pour s'être offerte pendant la guerre aux officiers allemands. Sans parvenir à la ramener à la foi de sa jeunesse, il cède une dernière fois au désir, et la laisse plus brisée encore, tandis qu'il s'enfuit, à la fois désillusionné quant à sa propre vocation monastique et incapable de s'engager jusqu'au bout dans son histoire amoureuse. Total fiasco, donc.

Pourtant, c'est un prêtre catholique dont Roger a laissé l'adresse à Karin qui va la conduire sur un chemin d'apaisement. Elle vient le trouver, méfiante et rusée, espérant obtenir les coordonnées de l'amant fugitif. Accueillie par un visage de bonté, elle se laisse aller

puissantes. Calvin évoque « ceste révélation secrète de leur salut, laquelle l'Escriture n'attribue sinon aux fidèles » et affirme que le manque de cette assurance signale les réprouvés (*Institution de la religion chrestienne*, éd. J.-D. Benoist, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1960, III, 2, 12, p. 28-29). La conversion de Julien au catholicisme le conduisit à prendre quelque distance par rapport à cette optique, sans déraciner de lui le germe de confiance semé par la parole maternelle, qu'il ne pouvait naturellement relier, lors de sa réception, aux controverses théologiques sur la prédestination.

¹⁸*Ibid.*, p. 789 (souligné dans le texte).

¹⁹Julien Green, *Journal* (19 février 1952), dans *Œuvres complètes*, tome IV, éd. de Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 1265.

à l'aveu de son inconduite, en une sorte de confession non sacramentelle, puisque la jeune femme est protestante, et surtout affiche plus de défi que de repentir dans ses confidences — mais c'est, on l'a déjà vu, sur les marges du pardon institutionnalisé que se jouent dans l'univers greenien les plus profonds bouleversements. Sous la bonté du sourire et le respect de l'écoute, un trajet de vérité s'amorce. Karin progresse vers un aveu de fragilité qui à la fois met à mal son orgueil de défi et révèle que ses transgressions étaient moins imputables à une volonté mauvaise qu'à la frustration et à la perversion consécutive d'un besoin humain légitime, celui de reconnaissance : « J'avouai qu'à l'exception de l'homme qui m'avait séduite, personne n'avait jamais fait attention à moi », raconte-t-elle dans l'espèce de journal intime qui redouble son entreprise de confession²⁰. Une transformation intérieure s'opère : « Il y avait en moi, reconnaît-elle, une autre personne à qui ces choses devenaient étrangères et qui s'étonnait de ne plus souffrir²¹. » Elle prolonge la dissociation qui s'est amorcée entre la personne et la faute lorsqu'à la jeune fille qui s'est présentée comme « Karin l'Allemande », le prêtre a répondu avec douceur : « Pour moi, et pour celui qui nous jugera et qui nous aime, vous êtes Karin tout court²². » On ne saurait mieux illustrer ce pouvoir reconnu à l'esprit de pardon, dans la grande tradition abrahamique, de « délier l'agent de son acte²³ ».

Une terrible lutte intérieure suivra, entre le reniement de l'émotion ressentie, les retombées multiples dans l'état de désespérance, et les initiatives répétées venues d'une mystérieuse présence, qui une nuit se tient près de Karin : « mon cœur se brisait de tendresse (...). Quelqu'un s'était approché de l'Allemande pour lui dire qu'il l'aimait », confie-t-elle à son journal.

L'investissement de l'expérience intérieure de l'écrivain en ce roman saute aux yeux. La recherche de plaisir qui porta les pas de Green à Berlin en 1929, peu après son renoncement à la pratique religieuse, n'est pas sans parenté avec le premier séjour de Roger à Copenhague. Comme Karin, il est rejoint, en 1934, par une présence mystérieuse qui se tient à ses côtés alors même que les voies de la prière lui semblent fermées²⁴. En 1939, c'est une discussion avec

²⁰Julien Green, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 917.

²¹*Ibid.*

²²*Ibid.*, p. 916.

²³Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op.cit.*, Épilogue, « Le retour sur soi ».

²⁴Voir Julien Green, *Journal* (24 novembre 1934), dans *Œuvres complètes*, tome IV, *op.cit.*, p. 347.

un prêtre, sur les marges de la confession, qui lui rouvre la voie des sacrements : après avoir entendu la confidence de ses difficultés, le P. Rzewuski l'invite à se mettre à genoux et prend l'initiative de lui donner l'absolution²⁵. Les errances dans lesquelles il retombe en 1944 sont trouées le 30 avril 1948 par une nuit ardente sur laquelle le *Journal* publié en dit très peu ; quelques allusions laissent entendre que le dialogue de Karin avec l'invisible présence, entrecoupé de rechutes terribles dans la désespérance, s'est prolongé pour son créateur jusqu'en cette année 1958 où est formulé un vœu pacifiant de chasteté²⁶.

C'est à l'évidence au plus intime d'une expérience vécue que Green puise l'intuition de la gratuité d'un pardon divin qui précède l'aveu plutôt qu'il ne le suit, et dont la bonté est première par rapport au repentir. Certes, cette bonté sollicite le repentir, dont l'expression instaure une dimension dialogale dans le processus de réconciliation. Mais le pardon n'en paraît pas pour autant conditionné par l'aveu, puisqu'il surgit quand la demande même de pardon est devenue psychologiquement impossible à une conscience empêtrée dans les pièges de la culpabilité. Bien sûr, note Ricœur, « nous croyons d'une croyance pratique qu'il existe quelque chose comme une corrélation entre le pardon demandé et le pardon accordé », et cette croyance « transporte la faute du régime unilatéral de l'inculpation et du châtement dans le régime de l'échange²⁷ » ; mais sa thèse est que la verticalité entre la hauteur du pardon et la profondeur de la faute reste irréductible à cette dimension horizontale d'échange. L'expérience que la fiction greenienne offre en partage au lecteur confirme l'irréductible verticalité de la grâce divine. Mais il reste à voir ce qu'il en est, dans cet univers romanesque, des modalités humaines du pardon.

3. Le pardon humain

Entre cet absolu du pardon qu'est le pardon divin et le pardon humain se révèle dans l'œuvre une intime corrélation, le premier passant souvent par la médiation du second — par le visage de miséricorde du prêtre rencontré par Karin, par exemple. Même

²⁵Voir Julien Green, *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*, dans *Œuvres complètes*, tome VI, *op.cit.*, p. 945.

²⁶Voir Julien Green, *Journal* (30 avril 1948), dans *Œuvres complètes*, tome IV, *op.cit.*, p. 1010 : « De toute ma vie, l'heure la plus étrange. Je ne puis que donner la date. Entre une et deux heures du matin. »

²⁷Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op.cit.*, p. 619.

quand il se joue dans le cœur à cœur, un relais humain semble nécessaire pour authentifier ce qui s'est passé dans le silence mystérieux de l'intime. Quand Roger, converti, revient vers Karin pour quêter son pardon, il met en avant son désir de réparation ; mais plus profondément, il attend le retour de la jeune fille à Dieu comme un signe de son propre retour en grâce²⁸. Quant à Karin, elle voit se nouer un étrange lien entre l'apaisement qui s'opère dans son rapport à Dieu et la réintégration sociale qui s'amorce au même moment, l'entourage qui la vouait à l'ostracisme entreprenant une démarche de réconciliation. Roger, en fait, est à l'origine de ce double mouvement, puisque d'une part il a donné à Karin l'adresse du prêtre, et d'autre part son prestige d'ancien combattant a fait de ses visites à la jeune fille une sorte de caution morale favorisant le processus de réhabilitation. Lucide sur les ambiguïtés de son retour au Danemark, mû par un désir amoureux inavoué et non par le simple repentir, conscient de l'infirmité de son propre amour, et ignorant des prolongements bénéfiques de sa visite, il exprime pourtant la conviction que Dieu s'est servi de sa faiblesse²⁹. La démarche de réconciliation de celui qui vient demander pardon manifeste l'étonnante puissance de s'étendre de proche en proche, dans la verticalité du rapport à Dieu, l'horizontalité du rapport aux autres, les profondeurs du rapport à soi-même.

Pourtant, combien pauvre paraît le pardon humain ! Sa difficulté peut d'autant plus surprendre qu'une logique d'échange semblerait devoir le faciliter. Dans un essai célèbre, Marcel Mauss évoquait l'obligation qui s'attache au don dans les sociétés archaïques : donner contraint à donner en retour, comme si une énigmatique puissance inscrite dans les choses échangées forçait le don à circuler³⁰. La dynamique du pardon semble à première vue s'inscrire dans une telle circularité entre l'acte de donner, celui de recevoir et celui de donner en retour : l'aveu ne sollicite-t-il pas avec puissance la parole de délivrance, qui elle-même sollicite

²⁸/Voir Julien Green, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 882 : « Votre conversion était le signe que j'espérais, le signe du pardon et du salut. »

²⁹/Voir *ibid.*, p. 906 : « Je suis revenu par faiblesse, fit-il d'une voix qui s'exaltait, et Dieu s'est servi de ma faiblesse. »

³⁰/Voir Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1923-24) repris dans *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1990. Ricœur examine dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* l'hypothèse que l'on pourrait tirer de la corrélation entre don et contre-don établie par Mauss, en assimilant le pardon au don : celle d'une relation horizontale entre la demande et l'offre de pardon. Mais, note-t-il, les difficultés qui rendent aléatoire la démarche de réconciliation révèlent, sous la réciprocité de l'échange, la rémanence de la dissymétrie verticale constitutive de l'équation du pardon. C'est ce qu'illustrent, on va le voir, plusieurs scènes de *L'Autre*.

l'amitié de l'ancien offenseur ? Karin le ressent lorsque, se reconnaissant coupable, elle a le sentiment de remonter au même niveau que ses accusateurs : en s'accusant elle-même, elle prouve par le simple courage de l'humilité qu'elle n'est pas si intégralement mauvaise qu'on le dit, et donne tort à ceux qui la chargeaient. « Une sorte d'équilibre se rétablissait par le seul fait de mes aveux³¹ », conclut-elle. L'absolution ne devrait-elle pas logiquement s'ensuivre ? Et lorsque ses voisins décident de renouer avec elle en lui apportant un gâteau d'anniversaire, ils expriment naïvement leur croyance en une circulation spontanée de la démarche de réconciliation, attendant qu'elle leur offre une part de leur propre cadeau. De surcroît, Karin perçoit que l'offre recouvre en fait une demande de pardon, les accusateurs d'hier étant travaillés par la mauvaise conscience de lui avoir infligé en l'ostracisant une sanction d'une cruauté disproportionnée à sa faute. Une belle réciprocité pourrait s'instaurer dans l'échange d'une miséricorde mutuelle

Mais ce n'est pas si simple. Le trajet de la demande à l'offre de pardon et à sa réception se hérissé en fait à chaque étape de difficultés. Loin de donner à Roger la délivrance qu'il quête, Karin le met en accusation en le poursuivant de son désir intact et d'une demande d'amour à laquelle il ne peut répondre ; elle-même mourra toujours chargée de la vindicte d'une bonne partie de la population, qui n'oublie pas son passé scandaleux. Le pardon humain est du reste aussi difficile à recevoir qu'à donner : la jeune fille repousse avec colère la délégation qui vient sceller avec elle une réconciliation. La volonté d'humiliation qui avait présidé au châtement de l'ostracisme ne rend-elle pas humiliant l'octroi de la grâce ? De plus, ce pardon, semble impuissant à descendre jusqu'aux profondeurs de la culpabilité, dans ces recoins de la conscience où se cache toujours quelque nouvelle faute : ceux qui absolvent Karin des errances de jadis ignorent qu'elle vient de se charger d'une nouvelle mauvaise action, en causant la mort, par crise cardiaque, d'une femme qu'elle soupçonnait de vouloir lui nuire, et qu'elle avait terrifiée par ses menaces préventives.

Toutes ces difficultés, la seule logique de l'échange paraît impuissante à les surmonter. Seul semble pouvoir les balayer un mouvement de bonté, tel celui de la boulangère Marie, que la générosité de l'amitié a portée vers Karin. Le fait que, jolie femme volage, elle ait elle-même quelques entorses à la morale à se reprocher joue probablement un rôle : il suspend l'esprit de jugement. Et sans

³¹Julien Green, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 917.

doute est-ce justement à cette suspension qu'est rattachée la possibilité d'un pardon humain³².

C'est du moins ce que donne à penser un entretien de *Chaque homme dans sa nuit* entre Wilfred et son cousin James Knight, l'époux de Phœbé, que le jeune homme vient d'étreindre. Knight, d'abord obscurément menaçant, lui lit le passage de l'Évangile qui énumère les douze apôtres, en substituant d'abord son propre nom, puis celui de Wilfred, à celui de Judas. Mais son propos, étonnamment, marque l'ouverture du règne de la miséricorde, lorsqu'il émet l'idée que la faute même de trahir le Christ était pardonnable, l'erreur de Judas étant d'avoir désespéré au lieu de solliciter ce pardon³³. En une vertigineuse permutation de rôles, il se reconnaît lui-même dans le traître, avant de rejoindre le Christ dans sa position de victime de la trahison, et d'ouvrir en son nom le règne du pardon, devant un jeune homme encore incapable de le solliciter. La prise de conscience de l'humaine solidarité dans le péché ouvre la miséricorde humaine aux dimensions de l'amour divin³⁴.

La possible transfiguration des pauvretés du pardon humain éclate à la fin du roman, quand Wilfred va vers Max, le prostitué fou, pour lui confier les déchirements de son aventure amoureuse. Il a l'intuition bizarre de trouver en lui, à l'heure où sont fermés les confessionnaux, le prêtre qui lui manque³⁵. Or Wilfred a humilié Max, en le giflant en réponse à un blasphème, et à cet instant a découvert en lui, par un stupéfiant renversement, le visage du Christ giflé en sa Passion, tandis que lui-même basculait dans le camp des offenseurs³⁶. De cela, il veut s'excuser. Mais bien loin d'agréer ces excuses, Max va faire de lui l'objet de sa folie meurtrière : l'étrange prêtre réconciliateur prend l'allure effrayante d'un sacrificateur, qui atteint d'une balle dans le dos la victime tentant de lui échapper.

³²De fait, au regard de la justice humaine, les conditions de la réhabilitation de Karin paraissent bien avoir été remplies : expiation, amendement, et même prescription de fautes déjà lointaines. Après sa mort, quelques voix firent remarquer « que la coupable s'était blanchie dans les derniers temps et qu'elle avait par ailleurs largement expié. Et puis, la guerre ayant pris fin depuis quatre ans, on pouvait passer l'éponge » (*ibid.*, p. 714). Mais le pardon est au-delà de ce constat : la preuve en est que ces arguments laissent insensible la majorité de la population, dont la mémoire refuse de se décharger de sa rancune ; l'accomplissement de la justice ne satisfait pas l'esprit de jugement, qui poursuit indéfiniment le procès.

³³Voir Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit*, *op.cit.*, p. 658-659.

³⁴Cette ouverture est d'autant plus marquante ici que James Knight, au début du roman, faisait figure de fanatique, proclamant l'inflexible justice de Dieu.

³⁵Voir *ibid.*, p. 590 : « Ce soir, le prêtre, ce serait Max ». Une telle pensée, du reste, lui paraît sur le moment insensée et sacrilège.

³⁶Voir *ibid.*, p. 606, 641.

Pourtant, c'est là que s'opère la justification de Wilfred, et peut-être du même coup la pacification de son assassin, à qui il accorde son pardon au seuil de la mort. Max l'a libéré, non pas en lui offrant son propre pardon mais en implorant le sien, c'est-à-dire en lui offrant l'occasion d'une générosité sans retour aux portes de l'agonie, qui l'identifie au Christ en personne.

Le pardon humain, ressort-il, est un échange entre des hommes tous coupables et tous victimes, tous esclaves, bien qu'à des degrés divers, de la même violence et de la même désespérance. Mais de cette horizontalité, il est extrait à la fois par la possibilité du refus, toujours susceptible de briser la loi de l'échange, et par la possibilité inverse d'un exhaussement jusqu'au point de gratuité où plus rien n'est attendu en retour de l'offenseur. L'identification du Christ aux humiliés révèle la profondeur de la culpabilité humaine, qui blesse, quelles que soient les qualités visibles de la créature offensée, l'infiniment respectable en l'homme ; mais elle infiltre réciproquement dans le pardon humain la puissance infinie de délivrer tant celui qui le reçoit que celui qui l'accorde.

« Dans les affreux ouvrages qu'on appelle les romans chrétiens, on voit (...) le personnage principal revenir à la morale avec une docilité presque mécanique »³⁷, note Karin, railleuse. À dire vrai, on peut se demander en quoi *Chaque homme dans sa nuit* et *L'Autre* résistent au statut de romans édifiants, alors que le salut de leurs héros se manifeste par une pacification répandue en eux *in extremis*. Sans doute est-ce qu'ils ne masquent pas un fond tragique résiduel dans l'expérience de la faute. La seule voie de sortie du déchirement est dans l'un et l'autre la mort : Wilfred, survivant, serait sans doute resté écartelé par les contradictions de son amour interdit et indéracinable, Karin aurait probablement continué à connaître une spirale d'apaisements et de rechutes. Derrière leur problème particulier, qui tourne autour de l'impossible épanouissement conjoint du désir sexuel et du besoin de tendresse, se déploie l'énigme du mal, qui infiltre sa pointe dans les plus hauts élans du cœur — énigme dont aucun programme moral ne peut venir à bout. Seule se dessine dans les deux romans, contre le désespoir et sa propagation dans la violence des rapports humains, une attitude du cœur : l'ouverture, dans l'humilité du pardon donné et reçu, à la démesure de l'amour

³⁷Julien Green, *L'Autre*, *op.cit.*, p. 955.

La quête du sens dans *Léviathan*

Par M. Georges Thinès

Léviathan est le titre mystérieux qui n'annonce pas par lui-même semble-t-il le contenu abstrait et le sens du roman de Julien Green. Pourtant, le mot est étrange et suscite l'interrogation, il est même vaguement menaçant, même si l'on n'évoque pas en le prononçant le contexte biblique dont il est extrait. C'est pourquoi le poids de menace et l'inquiétude dont il semble porteur fait pressentir sa justesse dès les premiers accents du livre. Dans celui-ci apparaissent les trois personnages essentiels du drame : Guéret, futur assassin, Angèle, future victime, et madame Londe, tenancière du restaurant où des messieurs d'âge mûr ont leurs habitudes et bénéficient de la complaisance de la patronne qui leur ménage des rendez-vous avec Angèle. Le climat d'étrangeté qui règne dans les relations entre Angèle et Guéret, d'une part, et entre madame Londe et ses habitués, d'autre part, résulte avant tout de leur ambiguïté. Guéret est un homme marié en pleine dérive sentimentale qui, ébloui par la beauté d'Angèle, essaie humblement de se concilier ses bonnes grâces, mais dont les propos qui se veulent séducteurs sont inquiétants en raison même de leur humilité et de leur douceur ; madame Londe est une personne au physique lourd et imposant, qui domine les tables des dîneurs du haut d'un comptoir à l'allure d'un promontoire, mais qui vit dans la terreur perpétuelle de perdre ses clients réguliers. Madame Grosgeorges, qui intervient plus loin et qui deviendra le personnage principal des derniers chapitres, est une bourgeoise riche, dure, méprisante, qui se révélera impitoyable dans plus d'une circonstance, mais qui, lasse de la vie et marquée par un bovarysme stérile, tentera finalement de se suicider. Quant à Angèle, elle concentre sur elle tout le tragique du roman. Recueillie

par madame Londe, qui s'est chargée de ce qu'elle appelle son « éducation » et qui la prostitue systématiquement à ses clients, elle est à la fois pleine d'audace et de faiblesse et sa vie de petite lingère pauvre, assortie des petites aventures et des humiliations que lui impose la patronne du restaurant, finira par être molestée par Guéret qui la défigurera, la privant de la sorte de sa beauté, seul accomplissement indubitable mais aussi indubitable damnation de son existence sans éclat.

Ce serait injustement restreindre la portée de ce roman que de le réduire à une aventure banale qui finit dans le drame ; il serait non moins faux d'y voir un roman d'amour avec tout ce que cette qualification comporte de vulgaire et de rebattu, même si le ton de l'œuvre se prête à une interprétation plus subtile du genre en raison de l'étrangeté des relations qui s'établissent, dès les premières pages, entre Guéret et Angèle. La fascination que celle-ci exerce sur le personnage erratique de Guéret ne se réduit pas au seul attrait sexuel, ni même à une forme d'érotisme plus ou moins avoué : c'est le fait même de l'étrangeté de ces relations qui est en cause et l'insurmontable difficulté qu'éprouve l'homme et la jeune fille à intégrer cette étrangeté dans le mouvement de leur expérience vécue qui va les mener l'un et l'autre à des extrêmes qui n'ont d'autres sens que de conjurer l'étrangeté de leur rencontre : si celle-ci est étrange, voire inquiétante dès l'abord, ne fût-ce qu'en raison de son improbabilité, la seule voie de résolution qui s'offrira à eux, consistera à affirmer par leurs actes et par leurs paroles, que la banalité de leur rencontre, toute misérable et insignifiante qu'elle soit, est porteuse d'un sens exceptionnel ; il s'agira pour eux d'échapper à la terreur de l'étrange en tentant désespérément de l'insérer dans le tissu de la vie très ordinaire qu'ils mènent l'un et l'autre ; ils croiront y parvenir, elle, par le refus, lui, par la violence. Ainsi donc, une terreur chasse l'autre sans aboutir à un échange réel, car le plus singulier de cette rencontre manquée est que, derrière l'écran de l'impossibilité, se profilent les accents d'un désir authentique, d'une offrande amoureuse sincère apparemment incapable de s'épanouir et menacés à tout moment de sombrer dans la maladresse et le ridicule. Comment la passion qui nous guide avec tant de sûreté vers son aboutissement peut-elle s'assortir si fréquemment d'un taux si considérable d'incompétence humaine, d'incompréhension et d'aveuglement, elle dont l'aveuglement même garantit la réussite contre toutes les résistances du rationnel et du conforme ? La rencontre manquée de Guéret et d'Angèle doit son échec et son aboutissement tragique à l'aveuglement du premier, qui échoue à percevoir tout ce qui sépare un être humain d'une chose simplement convoitée et à l'aveuglement de la seconde

qui, tout en devinant le motif amoureux profond de l'homme qui la poursuit, se révèle incapable de le percevoir dans sa réalité, au-delà des hésitations qui le transforment en un amoureux parodique, annulé par sa faiblesse.

En définitive, ce qui sépare Angèle de Guéret, c'est l'obstacle de la trivialité. Ce qui les empêche de s'épanouir dans un échange amoureux véritable et enrichissant, c'est *l'épreuve du franchissement de l'existence complète vers la communion de l'intersubjectivité*. Cette épreuve, dans laquelle ils échouent l'un et l'autre, définit la teneur métaphysique de *Léviathan*. Il s'agira de démêler, autant que faire se peut, les raisons qui interviennent pour rendre ardue, voire impossible, la conquête de l'ipséité dans la réciprocité effective. Car, comme le dit De Waelhens, « le sujet (...) ne s'appréhende que comme effort d'intériorisation. L'ipséité est surtout une conquête. La moindre expérience spirituelle enseigne, hélas, que cette conquête est un travail de Sisyphe : la pure intériorité s'éloigne de nous à mesure que nous la poursuivons¹ ». Mais si la subjectivité pure de l'être individuel est cet effort de conquête, celle-ci n'est pas concevable comme le but final de l'effort d'instauration philosophique ; elle ne peut prendre son sens que si elle transcende en visant l'autre de la réalité, l'autre tout court du semblable, l'autre qui s'offre à nous comme le lieu électif de la transcendance accomplie. Or, ce qui confère aux deux premiers chapitres de *Léviathan*, qui mettent en scène Guéret et Angèle, ce ton à la fois étrange et inquiétant que je signalais il y a quelques instants, c'est cette mise en présence de deux subjectivités dont on devine immédiatement à leurs attitudes et leurs paroles que toute osmose de l'une à l'autre est irrémédiablement exclue. Cette conviction, que le lecteur forme au début de l'ouvrage, se confirmera au cours des chapitres suivants lorsqu'apparaîtront les personnages de madame Londe et de madame Grosgeorges. Dans tout le roman, les dialogues — relativement peu fréquents — qui s'intercalent entre de longs et denses fragments narratifs et analytiques, ne semblent paradoxalement intervenir que pour mettre en évidence les incompatibilités plutôt que les convergences et les accords des personnages. Ceci dit, j'en reviens au titre du roman, à ce *Léviathan* dont on peut se demander dans quelle mesure il qualifie, tant par le monstre qu'il évoque que par la résonance de son nom, l'étrangeté et la menace latente des situations caractéristiques de l'œuvre, et dont je suis porté à croire que les deux chapitres initiaux, qui introduisent les deux figures

¹A. De Waelhens, « Existence et subjectivité », dans *L'existence*, collectif, Paris, Gallimard, coll. « La métaphysique », 1945, p. 175.

essentielles de l'assassin et de sa victime future, constituent à la fois l'annonce et la formule d'ensemble. Ces deux chapitres que l'on lit dans la crainte et le tremblement, je les ai spontanément réunis mentalement sous le titre de *la mort et la jeune fille*, qui est aussi le titre du quatuor le plus doux mais aussi le plus intolérablement violent de Schubert. *Léviathan* réunit-il en lui ces deux composants ? Pour m'en tenir à ce que ce mot évoque pour l'oreille, il me paraît — et je reconnais le caractère très subjectif de cet aveu — que la syllabe finale a quelque chose de sombre et de pesant dans sa résonance nasale, une sorte de murmure larvé bien fait pour évoquer la menace et la terreur. Sans doute cette résonance hébraïque fait-elle contraste avec le « i » aigu de la deuxième syllabe, ce qui en accentue le caractère sombre et tragique. Le même effet peut être constaté à propos du nom de madame Londe, dans lequel la nasale centrale, cet « on » allongé et sourd, évoque la lourdeur et la malveillance du personnage autant que son énormité dominatrice. Certes, on peut contester ces rapprochements arbitrairement établis entre les mots et les caractères des personnages ; un autre les entendra autrement. Il reste que c'est là une propriété subjective et indubitable de ma lecture ; c'est ainsi que j'ai lu Green et que la profonde impression qu'a faite sur moi une première lecture s'est reproduite et prolongée dans les lectures ultérieures dès que le titre s'étalait devant moi. Je dirai en substance que le titre du livre annonce de façon particulièrement précise, tant pour l'œil qui lit que pour l'oreille qui écoute les mots, la teneur tragique et vaguement terrifiante de l'œuvre, à la façon des accords profonds d'une ouverture beethovénienne. Pour m'en tenir à la racine hébraïque de *Léviathan*, il semble que celle-ci désigne un être tortueux, donc un monstre qui s'apparenterait à un reptile ; cette connotation rejoint symboliquement l'aspect tortueux (c'est-à-dire à la fois compliqué et menaçant) de plus d'un personnage du roman. On songe en particulier à madame Londe et à madame Grosgeorges et, bien sûr, à Guéret, encore que sa faiblesse essentielle ne l'apparente guère à un monstre de puissance. En lui, c'est la lâcheté qui est monstrueuse.

L'impossibilité d'échange et de compénétration réciproque des subjectivités et l'échec consécutif du mouvement transcendantal des consciences apparaît comme le thème philosophique central de ce roman, placé sous le signe de la menace et de la fermeture subjective. Or, sortir de l'enfermement subjectif pour atteindre à la fusion des altérités, implique nécessairement un mouvement vers l'extériorité. Celui-ci peut prendre deux formes : ou bien celui de l'aliénation, ou bien celui de la transcendance interindividuelle accomplie. L'aliénation, c'est-à-dire l'échec de la conscience qui se

voit absorbée et défigurée dans l'extériorité pure sans qu'inter-venne un lien intersubjectif, est bien le sort de Guéret, mû par le désir mais aussi par la quête désespérée d'un amour vrai et incapable, tant de séduire Angèle que d'arriver à se faire aimer d'elle. C'est également, faut-il le dire, le sort de la vieille entremetteuse qu'est madame Londe, asservie à l'angoisse de la survie matérielle au point de sacrifier la dignité humaine d'une jeune fille qu'elle a par ailleurs recueillie un an plus tôt lorsque celle-ci s'est trouvée orpheline. L'incompatibilité de l'acte charitable et de l'acte avilissant montre clairement que, chez cette femme vieillie et désespérée, l'ambiguïté que j'ai relevée chez elle est la forme qu'adopte une conscience qui ne voit dans l'autre — ici Angèle — qu'un objet, une chose que l'on sauvera sans doute, mais dans la seule intention de l'utiliser dans un but lucratif. Ici apparaît un repère essentiel dans l'interprétation phénoménologique de *Léviathan* ; il s'agit de la référence au corps et de l'ancrage de la conscience dans la corporéité. De Waelhens, déjà cité, faisant écho aux vues de Merleau-Ponty, remarque ce qui suit :

(...) si (...) existence et subjectivité ne sont jamais appelées à se confondre, on comprend que toute intimité humaine apparaisse frappée d'une excentricité fondamentale et irréductible. Nous voudrions, comme l'exige la pure notion du sujet être la pleine possession de nous-mêmes et nous ne le pouvons pas puisque, par l'existence, nous penchons vers le dehors. Le drame de tout sujet humain est que le centre de son être qu'il est contraint de vouloir en lui-même est hors de lui-même. Selon que nous regardons vers la subjectivité ou vers l'existence, notre corps devient l'ennemi qui conspire intérieurement à notre perte ou l'allié dont l'aide nous est indispensable pour amener l'affirmation de soi à son plein épanouissement (...) on voit par là (...) pourquoi notre relation au corps propre est essentiellement instable et doit l'être².

Ces remarques capitales nous fournissent une clé permettant de pénétrer l'unité d'inspiration de toute l'œuvre. Angèle existe avant tout par son corps, elle est belle et sa beauté sert à la fois les visées de madame Londe qui la prostitue à ses clients pour assurer la fréquentation et les visées de Guéret qui la désire mais dont la faiblesse de caractère le rend incapable de l'aimer vraiment. L'un et l'autre perçoivent Angèle dans son existence corporelle mais échouent à nouer avec elle une authentique relation intersubjective. En conséquence, ils la condamnent à n'exister que dans l'extériorité aliénante, l'un et l'autre la privent de son être intime. En d'autres termes, ils la *défigurent* ; madame Londe la défigure moralement en la livrant à des aventures dégradantes avec ses clients ; Guéret, lui,

²/A. De Waelhens, *op. cit.*, p. 176-177.

la défigure physiquement en lui infligeant au visage une blessure irréversible. L'un et l'autre l'ont réduite à une corporéité amputée de toute dimension intersubjective. À la torture aliénante de la prostitution vient s'ajouter, après l'agression fatale de Guéret, la torture de la beauté perdue, mort lente de l'esprit qui prélude à la mort du corps. « Le monde s'évanouissait comme un mauvais rêve, il ne restait plus de cette vie que la douleur dont sa chair était affligée encore, et cette douleur elle-même devenait plus sourde, les derniers liens se rompaient. Dans l'extrême confusion où étaient, pour cette femme, toutes les choses de la terre, à peine le son des paroles humaines parvenait-il à elle, mais elle n'en comprenait plus le sens. Déjà, ses yeux se fixaient sur la vision que les morts contemplant à jamais. » Tels sont les derniers accents de *Léviathan*³.

Angèle mourante ne comprend plus le sens des paroles humaines, mais il y avait longtemps que le sens de la vie, le sens qui a pour condition l'intersubjectivité, avait déserté son esprit. Et pourtant, avant de s'abandonner à la mort, c'est elle, la victime, et elle seule, qui tentera de sauver son bourreau contre madame Londe et madame Grosgeorges qui vont le livrer à la justice en essayant de faire porter à Angèle la responsabilité de la trahison. Ainsi donc, en finale, l'intersubjectivité triomphe de l'aliénation et la transcendance s'accomplit au sein de la finitude.

³Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Éd. de la Pléiade, tome I, 1972, p. 814.

Julien Green, mon voisin

Par Mme Sophie Lannes

C'était en 1982. Julien Green venait de changer d'éditeur et les Éditions du Seuil souhaitaient marquer le début de cette collaboration en obtenant de leur nouvel auteur qu'il accorde un entretien à la presse, ce qu'à ma connaissance il n'avait jamais fait. Et c'est à moi qui étais en charge des entretiens de *L'Express* que cette proposition a été faite : Julien Green avait demandé à s'entretenir avec une femme... Et refusé que quiconque d'autre du service littéraire participe à l'entretien. Mais avant de dire tout à fait oui, il avait souhaité me connaître. J'habitais à cent mètres de chez lui et par une belle soirée de mai je suis partie, le cœur battant, le rencontrer. Je n'oublierai jamais l'image de Julien Green, cet homme superbe, élégant, très droit, qui m'est apparu entre deux longues rangées de bibliothèques entièrement remplies de livres reliés. Avant de m'asseoir dans son salon, je lui ai dit : « Écoutez, Monsieur, il vaut mieux que je vous le dise tout de suite. J'ai un trac épouvantable... » Alors, il m'a pris les mains et il m'a répondu : « Moi aussi. »

Nous avons, après ce préambule, pris rendez-vous pour l'entretien qu'il redoutait. Non qu'il ait craint de se livrer : son *Journal* et son *Autobiographie* témoignent du contraire. Mais parce que Julien Green était timide : « Lorsque je parle, disait-il, j'ai souvent l'impression que les mots me sont contraires. » Et puis, ajoutait-il en riant : « j'ai l'esprit de l'escalier ! » Et de me citer les circonstances où face à Gide, à Mauriac, à Lyautey ou à des camarades d'université, il s'était trouvé à court de répartie.

Il a consacré dans son *Journal*, à la date du 24 mai 1982, quelques lignes à cet entretien où il disait avoir parlé au hasard, tourmenté, ce qui n'était pas mon impression car il avait écrit aussi que je donnerais, comme titre à cet entretien, *À la découverte de la joie*, ce dont je ne me souviens pas. Il est paru, en fait, avec le titre que Julien Green m'avait inspiré ce jour-là : *La passion du bonheur*.

Car c'est là la grande surprise de ma rencontre avec Julien Green. Je ne le connaissais qu'à travers ses romans, si sombres, si violents, à travers ses personnages en proie à des passions extrêmes, hantés par de sourdes obsessions, au bord parfois de la folie. Je savais aussi les doutes, les conflits, les angoisses qu'il avait vécus. Mais peut-être, en 1982, le romancier, le dramaturge étaient-ils moins présents chez Julien Green que le mémorialiste. Et si j'ai choisi ce titre, c'est que le Julien Green que j'ai connu m'a paru avoir profondément le goût du bonheur, une aptitude inépuisable à l'émerveillement quand il lui était donné d'entrevoir la splendeur du monde. « J'ai toujours été heureux d'être en vie », me disait-il. Infatigable voyageur, il avait un appétit de découverte et dans sa façon de goûter ce que pouvait lui apporter la vue d'un arbre, d'un paysage, d'un lieu ou d'une œuvre d'art, il éprouvait une joie toujours renouvelée. On sentait aussi, dans l'absolue sincérité de ses émotions, une sorte de candeur qui m'a fait comprendre l'enfant qu'il avait été. Car, m'avait-il dit, « à cinq ans, je vivais dans un sentiment de perpétuel bonheur. Le bonheur, je l'ai retrouvé et abondamment, mais celui-là, non : un paradis s'était fermé ».

Son ami de toujours, Robert de Saint Jean, a d'ailleurs écrit : « Croire que l'auteur de *Minuit* n'aime pas le bonheur constitue une erreur de fait ; la tristesse paraît suspecte à cet explorateur de l'angoisse. » Et Paul Morand disait à Green avec drôlerie : « Vous restez jeune car vous vous débarrassez de vos rides sur vos personnages. »

L'image qui me reste de Julien Green est celle d'un homme dont les yeux s'amusaient, parfois non sans malice mais toujours sans méchanceté, lorsqu'il avait percé les travers et la vanité de l'un ou de l'autre. : « Je ne me moque pas des gens mais tout peut me faire rire, les situations, les comportements, surtout quand les gens ont à cœur d'avoir un "personnage" : ça me paraît très drôle, surtout chez les écrivains ! Oui, j'aime beaucoup rire. On me dit toujours : "Oh, Julien, tu n'es pas sérieux !" » C'est ainsi que Julien Green avait répondu, lors de notre premier entretien, quand je lui avais dit qu'on le représentait toujours comme un romancier noir... Ajoutant, pour mon grand étonnement : « Mais il y a un côté comique dans mes romans que personne ne voit jamais ! »

Julien Green avait voulu être peintre, il avait même commencé à travailler à La grande Chaumière, mais la vue d'un portrait de Mme Matisse, au visage vert et au nez tordu, l'avait découragé : il n'aurait jamais pu peindre comme ça. Mais il avait toujours dessiné, excellent dans la caricature. Il illustrait parfois les pages de ses manuscrits des personnages de ses romans. Et le trait vif, qu'il soit tracé, écrit ou parlé, faisait de lui un merveilleux portraitiste. « Si vous aviez été peintre lui disait d'ailleurs Gide, un jour où ils se trouvaient au Louvre ensemble en 1933, vous auriez fait des portraits ». Celui de Cocteau : « Avec Cocteau, le rideau était toujours levé. Ses comparaisons délicieuses vous laissaient muet. Il penchait alors légèrement la tête sur le côté, comme s'il attendait une réponse qui ne venait pas. En effet, qu'aurait-on pu répondre ? Tout ce dont votre esprit était capable, c'était d'espérer qu'il allait continuer... » Ou de Mauriac, avec lequel d'ailleurs il riait beaucoup : « Il voulait la gloire et toutes les marques, les distinctions qu'elle peut apporter, tout le fourmissement de la gloire, mais l'ayant obtenu, il le méprisait. » Ou de Gide, « qui avait figolé son rôle au point d'avoir un personnage pour chacun », de Claudel, « il était le pilier de Notre-Dame », de Montherlant « humain sous son armure », de Maritain « un homme charmant quoique très emporté et toujours prêt à se mettre en colère » ou de tant d'autres. Ses longues visites au Louvre, dans sa jeunesse, lui avaient appris à regarder. À regarder, aussi, au-delà des apparences et s'il n'a pas peint, il a fait de superbes photographies... en noir et blanc, comme il se doit. « Il n'y a pas de couleurs dans mes livres, disait-il, il n'y a que du blanc et du noir, des effets de lumière et d'ombre mais ce sont les livres d'un homme qui voudrait savoir dessiner avec force... »

J'ai voulu commencer cet exposé par des images qui peuvent surprendre ceux qui ne connaissent que son œuvre. Mais si, au cours d'autres entretiens ou de visites que je lui ai rendues, nous n'avons jamais perdu une occasion de rire, nous avons bien entendu abordé d'autres thèmes dont je vais maintenant vous parler : la création littéraire, la musique, les rencontres qui ont marqué sa vie. On n'imagine pas à quel point il était facile de parler avec lui, le charme de sa voix, la simplicité de ses propos. Aucune pose chez lui. Il fallait l'entendre raconter le jour de sa réception à l'Académie française et la séance d'habillage de trois quarts d'heure où le tailleur l'avait harnaché, caparaçonné, comme on le fait pour un toréador ! S'il fuyait les mondanités, il était très accueillant et recevait beaucoup de jeunes qui venaient lui confier leurs soucis, leurs inquiétudes, leurs ambitions, leurs problèmes : « J'ai envie de leur dire, vous savez, la vie n'en résoudra aucun ! » Mais c'est une façon de se libérer que d'en parler à quelqu'un qui écoute... Julien

Green, qui disait ne pas pouvoir tuer en lui la simple joie de vivre, ne comprenait pas que les jeunes s'adonnent à la drogue. Il ne les jugeait pas, il ne les comprenait pas. Pourquoi la drogue ? « La jeunesse a en elle une force à renverser tous les obstacles. Apparemment ce que lui a donné la nature ne lui suffit plus. Il lui faut cette autre chose qu'elle croit une évasion et qui ressemble à un suicide... Nous nous trouvons aujourd'hui devant des jeunes qui s'ennuient parce qu'on ne leur a pas appris à réfléchir. Il y a un vide en eux qu'ils n'arrivent pas à combler : tout ce que la culture vous donnait et qui rendait la vie si intéressante... »

Quant à la question de la création littéraire, il reconnaissait qu'elle restait pour lui un profond mystère : « Une partie de moi-même m'échappe quand j'écris. » Il se méfiait de la psychanalyse parce qu'elle aurait totalement détruit en lui l'instinct créateur : « Freud prend une montre, il la démonte complètement pour la reconstituer. Mais moi, ça ne m'intéresse pas. Il ne faut pas m'expliquer comment j'écris mes romans et pourquoi parce qu'à ce moment-là l'imagination est paralysée. Il ne faut pas que je voie trop clair. Il ne faut pas que je voie clair du tout ! » Pour d'autres raisons, il avait hésité très longtemps, comme Conrad d'ailleurs, à lire Dostoïevski. Sachant quel écrivain il devait être, il était sûr qu'il l'aurait empêché d'écrire : « Si j'avais connu Dostoïevski quand j'étais très jeune, il aurait eu sur moi une influence déterminante et écrasante. Peut-être même annihilante... » Il a donc attendu d'avoir cinquante ans pour acheter *Crime et châtiment*, qu'il a lu dans un état d'émotion si violente que, par moments, il ne pouvait plus rester assis. Cela se passait au bord du Wolfgangsee, à Sankt Gilgen, où était née la mère de Mozart. Il ne sait pas combien d'heures il est resté là sans pouvoir s'arracher à cette lecture. « Il demeure pour moi le grand romancier universel. Je n'en vois pas de plus grand ».

Quand Julien Green commence à écrire un roman, il n'a aucune idée de ce qu'il sera. Il répond seulement à un désir impérieux d'écrire : « Il faut que je voie quelqu'un. Et c'est Adrienne Mesurat. Que fait-elle ? Elle regarde des photographies. Et arrive ce moment où se produit un phénomène inexplicable : j'entre en rapport avec quelque chose qui est en moi, mais que je ne connais pas et qui me suggère ce que je dois écrire. Je ne sais pas ce qui va lui arriver. Je ne savais absolument pas qu'elle allait devenir folle. Je peux dire que ça a été pour moi la grosse surprise du roman. Je ne peux travailler qu'avec de l'imprévu. Je suis le spectateur de ce que j'écris. Le vrai travail se fait la nuit et quand je me mets à ma table, je repars de la dernière phrase de la veille. Je ne saurai jamais quel est cet "Autre" qui écrit mes romans. »

Quelqu'un avait très tôt compris, en lecteur enthousiaste de ses trois premiers romans, le caractère onirique très particulier de l'inspiration de Julien Green : ce quelqu'un, c'est Louis Jouvet. Dès 1929, il lui avait écrit et l'avait invité à venir le voir dans *Amphitryon 38* de Giraudoux. Julien Green raconte qu'il l'avait reçu à l'entracte, habillé à l'antique, assis sur le trône de Jupiter, pour le persuader d'écrire pour le théâtre : « Il m'a posé des questions comme un médecin à un malade : – Est-ce que vous allez souvent au théâtre ? – Non, pas très souvent. – Vous avez tort, vous devriez ; ça a commencé comme ça. Ensuite, il m'a dit : Avez-vous jamais songé au théâtre ? – Certainement pas ! – Mais vous devriez ! – Pourquoi ? – Parce que les dialogues de vos romans sont des dialogues d'homme de théâtre. Vous êtes un homme de théâtre. » Le temps passait, Jouvet téléphonait. La guerre est arrivée. Retour de Jouvet. Et de nouveau, coup de téléphone : « Cher Monsieur, avez-vous réfléchi à notre conversation ? Six ans après ! Je lui ai répondu que le théâtre me paraissait très difficile. – Vous avez tort, vous devriez venir me voir. Il m'a reçu dans sa loge, assis sur le canapé de velours rouge sur lequel il devait mourir et m'a posé des questions très précises sur *Moïra*. – Le dialogue est un dialogue de théâtre, continuellement. Vous en rendez-vous compte ? – Non. Vous me l'apprenez. – Il faut essayer de faire une pièce. Rentrez chez vous et écrivez n'importe quoi. Ce qui me paraissait absurde et en même temps amusant. » C'est ainsi, en écrivant n'importe quoi selon la méthode de Jouvet, qui téléphonait deux à trois fois par semaine pour l'encourager à continuer, que Julien Green a écrit sa première pièce, *Sud*, représentée en 1953 à l'Athénée, dans le théâtre de Jouvet, qui était mort deux ans avant... « Depuis, disait Julien Green, je pense souvent à nos conversations précises et ahurissantes si on les avait écoutées. Et à son conseil : de ce n'importe quoi il sortira quelque chose. Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'en écrivant à partir de n'importe quoi, on entre en rapport avec une partie de soi-même qui se sert de la main de l'écrivain comme de celle d'un automate ? »

La musique était pour Julien Green un autre mystère. Et un autre besoin. Il en écoutait tous les soirs, comme la récompense de la journée. J'avais plaisir à lui apporter des disques pour lui faire connaître des interprètes que j'aimais car il n'allait plus au concert. Et, quand il les avait écoutés, il m'en remerciait toujours par un petit mot de commentaire de sa main. Personne ne parlait de la musique comme Julien Green parce qu'il savait qu'on ne peut pas en parler, la traduire en mots. On ne peut que la laisser nous parler et à chacun de nous différemment : « Nous entendons la même œuvre, nous n'entendons pas la même musique, car l'émotion

qu'elle suscite nous atteint d'une façon personnelle, individuelle. Ce que j'entends, moi, est écrit pour moi tout seul et ce que vous entendez, vous, n'est écrit que pour vous. C'est en cela que la musique est le vrai langage universel, alors qu'il est si difficile de faire passer sa pensée à travers des paroles, tout simplement parce que les mots manquent. Il y a d'ailleurs des choses que l'on ne peut exprimer : l'essentiel est indicible. » La musique était pour lui la grande voix souveraine qui parle pour nous tous, et quand on lui demandait : « Mais cette voix, d'où vient-elle ? », il répondait en croyant : « Je crois que l'inspiration musicale est d'essence divine. » Curieusement, c'est aussi la réponse que m'a faite le pianiste Murray Perahia. De même que Julien Green savait regarder, il savait écouter, non pas en critique préoccupé de se mettre en avant, mais en ouvrant son âme pour se laisser pénétrer par la musique. Et c'est ainsi qu'il percevait dans presque tout ce qu'il entendait une question et une réponse : « Il faut écouter très attentivement parce que c'est un jeu très subtil, mais si vous écoutez une phrase musicale d'une trentaine de notes, vous entendez ensuite une réponse qui vient. Quelqu'un pose une question et quelqu'un répond. Et cela continue. Parfois question et réponse se mêlent. Puis il y a rupture et vient une autre question ou la même sous une forme plus ou moins modifiée. Je crois qu'à l'intérieur de la musique, il y a une sorte de dialogue. Je songe, entre autres, aux dernières sonates de Schubert, de Beethoven, aux Études symphoniques de Schumann, au quintette en fa mineur de Brahms, aux derniers quintettes à cordes de Mozart. » Schumann était, à l'époque, très proche de son cœur : « Quand on entend Schumann, on entend les battements du cœur humain, c'est son don particulier. Il réveille toute la tendresse qui est en nous. Mais l'un des plus grands parmi les grands, c'est Brahms. Il a tout dit. Là aussi, c'est le cœur qui est atteint. De façon tellement intime qu'il y a presque effraction de l'être. Comment savait-il que j'éprouve exactement ce qu'il dit ? Mon Brahms ! s'exclamait-il. » Il aimait Schubert, « celui de la hantise grandiose de la mort », trouvait troubles, étranges certaines musiques de Tchaïkovski, évoquait leur sensualité, leur pouvoir : celle du *Lac des Cygnes*, disait-il, avait détourné du sacerdoce un jeune homme. Chopin avait accompagné son enfance, il admirait la beauté de ses œuvres, mais le considérait comme un passionné sec : « Il met en branle quelque chose dans le système nerveux, mais pas dans le cœur. La tendresse n'est pas non plus fréquente chez Beethoven. Avec lui, c'est l'humanité qui hurle sa colère devant l'injustice. Il est parmi les plus grands. Après ses dernières sonates il n'y a plus rien à dire, rien à ajouter. » Mais, bien loin du romantisme, un compositeur lui apparaissait d'une grandeur souveraine : Stravinsky, qui, ayant vu *Sud*, avait immédiatement pensé en faire un opéra :

« J'aurais dû insister, j'avais une telle admiration pour lui. Il représentait pour moi un éclatement de la musique, la force et la joie de la création. Je ne vois pas la tristesse chez lui, mais j'y vois l'humour. Et ce qu'il a à dire est tellement nouveau. Dans *Le Sacre*, il a réussi à atteindre l'impossible. Oui, j'ai un regret profond de ne l'avoir pas connu... »

Je m'étais étonnée, à la fin de cet entretien, qu'il n'ait pas parlé de Bach. À quoi il m'avait répondu : « Il communique la foi comme Rembrandt peut la donner. Il y a d'ailleurs dans mon esprit des rapports entre eux, jusque dans leur mentalité. Ce que dit Bach est indiscutable. En cela, il est le seul. Il y a Bach et puis il y a toute la musique. »

Nous partagions l'amour de la musique, mais aussi celui de l'Italie que ce grand voyageur parcourait à ce moment-là sur les traces de saint François d'Assise. Nous parlions d'Orvieto, d'Assise, de La Verne, où il avait reçu les stigmates, de Rieti. Il était allé en Italie pour la première fois en 1917 quand il s'était engagé comme ambulancier dans les troupes américaines et avait été envoyé en Vénétie. Découvrir Venise à dix-sept ans avait été pour lui s'éveiller à une vie nouvelle : « Je ne peux que reconnaître ma dette envers l'Italie pour l'un des moments les plus extraordinaires que j'aie jamais vécus. » Seule l'Italie lui a donné une certaine impression de bonheur terrestre qui dépassait tout ce qu'on peut attendre ici-bas alors que la Grèce, qu'il n'a découverte qu'en 1976, n'avait aucun rapport avec la Grèce idéale qu'il portait en lui à vingt ans : « Elle m'a déçu, oui, avouait-il. Et ce que j'ai aimé, c'est la Turquie ! »

La porte du paradis, qui ne la cherche ? Tel est le titre du dernier entretien que j'ai fait avec Julien Green. Il y parlait de certaines rencontres qui avaient marqué sa vie. Et d'abord de l'astrophysicien, André George. Quand il avait quatre ou cinq ans, Julien Green, en regardant un ciel étoilé, avait fait une expérience mystique qui l'avait profondément marqué : « Cette émotion-là m'a donné au fond tout ce que j'avais à recevoir. C'est-à-dire la certitude qu'il y avait quelqu'un et qu'il y avait l'amour. Quelque chose comme une force d'amour qui descendait sur moi et en moi. Je ne pouvais établir à cet âge-là de rapport entre cette présence et l'idée de Dieu. Ce n'est que plus tard, à la réflexion, que j'ai compris que c'était Dieu qui parlait. » Julien Green a continué à regarder le ciel : « L'astronomie a une énorme influence sur moi, une influence d'ordre intérieur. Et André George m'a beaucoup apporté. J'avais conscience de lui poser des questions d'enfant. – Tout part de questions d'enfant, me répondait-il. – Mais où l'univers s'arrête-t-il ?

Qu'y a-t-il après ? – Après, c'est le néant. – Mais le néant n'existe pas ! – Et il a eu cette réponse, la seule possible : ça, c'est le secret de Dieu... » Et Julien Green concluait : « Au fond, on ne comprend rien à ce qu'on nous donne à croire. La révolte contre la religion est une révolte de la suffisance humaine qui se croit, au nom de l'intelligence, supérieure à tous les mystères », considérant comme un grand progrès que certains scientifiques aient fini par admettre l'existence de l'inconnaissable.

Les longues relations que Julien Green a entretenues avec Jacques Maritain sont bien connues et leur correspondance a été publiée. L'évoquer a été pour moi l'occasion d'entendre Julien Green m'expliquer que les discussions théologiques le dépassaient et ne l'intéressaient pas du tout : « La théologie reste pour moi en grande partie incompréhensible. Les problèmes théologiques me sont aussi fermés que les mathématiques ou la physique. Saint François ne voulait pour sa règle que trois ou quatre versets de l'Évangile : la simplicité franciscaine m'attire énormément. Nous nous rencontrons, Maritain et moi, sur le plan des écrivains mystiques. Car, pour moi, la vérité se trouvait chez eux et non chez les théologiens. J'aimais aussi sa langue d'une beauté et d'une simplicité admirables. Et il avait cette politesse qui est une forme de charité : lorsque je ne comprenais pas, il reprenait l'explication d'une autre façon jusqu'à ce que ce soit clair pour moi et j'étais heureux de partager quelque chose avec lui. »

Ce souci de Maritain de se faire comprendre avait été pour Julien Green l'occasion de stigmatiser chez les auteurs français contemporains et les intellectuels en général l'horreur de la simplicité. La faute en incombant, selon lui, à Proust : « Dès les années 23-25, on s'est mis à parler comme Proust, tout un milieu mondain proustifiait à longueur de journée. Quand c'était trop simple, on expliquait l'explication. C'était insensé. J'admirais naturellement les intuitions psychologiques de Proust mais je regrettais qu'il ne soit pas plus direct et le monde qu'il décrivait ne m'intéressait pas beaucoup. Quel monde assommant ! Chez Henry James il y a aussi la complication, une finesse d'analyse extrêmement poussée au point d'être affolante comme dans *Ce que savait Maisie* mais le langage est d'une simplicité admirable. Je ne peux pas croire que Proust n'ait pas connu cette littérature-là. Je suis persuadé qu'il devait beaucoup à James. »

Curieusement, si l'aristocratie d'*À la recherche du temps perdu* l'assommait, celle de Saint-Simon ravissait Julien Green parce qu'elle était authentique, que Saint-Simon la voyait vivre sous ses

yeux : « Les lits de mort de Saint-Simon, c'est splendide, s'écriait-il. Le détail qui va jusqu'à l'atroce et en même temps cette magnificence ! Sous sa plume, le banal devient inoubliable. Il est pour moi l'un des très grands noms de la littérature française. J'aime aller dans le couloir prendre un livre dans la bibliothèque et le feuilleter au hasard. Lorsque c'est Saint-Simon, il faut que je m'assoie car on ne peut pas le quitter. Prendre ainsi un livre au hasard, roman, histoire ou poésie, c'est la récompense de l'âge. Je n'ai plus d'examens à passer, plus de bachot — cette horreur ! — à préparer. Mon éducation, si elle n'est pas faite, ne le sera jamais ! »

Les mots sont parfois trop limités, trop définis pour exprimer ce que l'on souhaite communiquer. Ces souvenirs que j'ai tenté de rassembler, j'espère seulement qu'ils auront permis d'éclairer certains aspects de la personnalité si merveilleusement attachante de Julien Green dans son extraordinaire simplicité. J'espère, dix ans après sa mort, vous l'avoir rendu vivant. Encore vivant dans ce salon de la rue Vaneau, feutré, paisible et lumineux, qui, pour moi, je ne sais pourquoi, évoquait le Sud d'avant la guerre de Sécession alors qu'il y avait au mur un grand tableau représentant le Duomo de Milan. Peut-être parce que n'y entrait pas le soleil que Julien Green trouvait triste et n'aimait pas, mais qu'y pénétrait la lumière.

Julien Green et la voie initiatique

Par Mme Valérie Catelain

« Comment donc un jeune homme purifiera-t-il sa voie ? » Ce verset 9 du Psaume CXXXVIII, figurant dans la nouvelle intitulée *Le Voyageur sur la Terre* (parue en 1926) donne la tonalité de l'œuvre dans son ensemble. Se purifier semble en effet la préoccupation majeure de la plupart des personnages greeniens. Du reste, la pureté n'est pas tant l'absence de faute que la rectitude, l'élan, l'exigence que suscite l'amour, sous toutes ses formes, dans l'existence — ce qui suppose la connaissance de ce qui relie à l'invisible, au sacré et peut conduire vers la sainteté. De là la nécessité intérieure qui pousse le personnage à s'engager sur la voie initiatique. Quels sont alors les enjeux et les effets de « l'initiation greenienne » ? Nous insisterons tout d'abord sur les fondements de l'initiation puis sur la mise en scène de véritables drames spirituels représentés dans les nouvelles et les romans ; les schémas narratifs des récits se modèlent assurément sur la trame du scénario initiatique. Enfin, nous mettrons en évidence la portée métaphysique incontestable de cette œuvre posant les questions existentielles fondamentales. Autrement dit, nous dégagerons le sens de l'initiation.

Les fondements de l'initiation

Il est évident qu'on ne peut aborder l'œuvre greenienne dans la perspective envisagée sans être soi-même animée de préoccupations métaphysiques et sans cultiver surtout ce qui paraît relever « des affinités électives », selon le très beau titre du roman de W. Goethe, ce qui renvoie en fait à l'analyse des principes de l'initiation.

Certes, l'auteur a jeté dans son œuvre angoisses, obsessions du corps, rêves, hallucinations, idée de la mort tout autant que de fragiles espoirs humains... Et la transposition romanesque d'éléments relevant de l'autobiographie et de la biographie est manifeste. Mais c'est aussi une œuvre marquée par une vie spirituelle intense, immanquablement liée aux aléas de l'évolution de l'écrivain. Force est de constater que lorsque l'on découvre l'œuvre de Julien Green, on est avant tout frappé par sa profonde humanité. Le protagoniste souffre de ne pas parvenir à se dégager aisément de son milieu d'origine et de ne pouvoir rompre facilement avec son passé personnel. Il se voit prisonnier des limites du moi et subit l'étroitesse de la condition humaine. Sur le plan ontologique, il se sent dédoublé. Sur le plan moral, il croit être coupable. En outre, il rejette le mensonge intérieur et l'hypocrisie sociale. De là, ce qui le contraint à se libérer d'une réalité pernicieuse à laquelle il n'adhère plus. Pensant s'être trompé de siècle, en marge de la vie sociale, le protagoniste greenien est en quête de vérité personnelle. C'est ce que note l'auteur dans son *Journal* daté du 1er mars 1931 : « La vie ne m'est jamais apparue comme quelque chose de tout à fait réel. » Le choix des titres des romans et des recueils de nouvelles *Histoires de Vertige*, publié en 1984 et *Le Voyageur sur la Terre*, publié en 1989, se révèle pleinement significatif de la démarche des protagonistes greeniens. Quoi qu'il en soit, la plupart des intrigues se situent entre 1890 et 1930, en France ou en Amérique. Étranger au monde, le personnage respire l'atmosphère de son temps mais y erre en permanence. Il vit résolument en marge de l'actualité, indépendamment du monde du travail, extérieur à l'histoire, et à toute problématique sociale ou politique. De sorte que, à la quête de soi s'associe la quête de l'Absolu dans la mesure où l'être cherche à mettre en place un bonheur d'une « autre » sorte, prenant appui sur des valeurs élevées. « Le plus grand explorateur de cette terre ne fait pas d'aussi longs voyages que celui qui descend au fond de son cœur et se penche sur les abîmes où la face de Dieu se mire dans les étoiles. » (*Journal* du 23 mai 1942, IV) Le paysage perçu sous des éclairages très variés esquisse fréquemment l'approche d'un au-delà du réel.

D'emblée, le lecteur est pareillement frappé par la valeur universelle que revêt cette quête. Tout personnage greenien incarne, à sa manière, le visage de l'homme en soi, éternel voyageur sur la terre, sujet aux vicissitudes de l'existence. D'une part, l'homme n'est pas épargné par des crises profondes ; d'autre part, il a, à un moment déterminé de son existence — et quelle qu'en soit la plénitude — le sentiment d'avoir en partie trahi une part de lui-même. En ce sens, intercesseur du lecteur, Julien Green le met en communication avec

d'autres sensibilités blessées. Importe le fait de postuler un sens à l'existence — et tel est le présupposé majeur. C'est précisément quand tout est privé de signification que commence la vie véritable. La problématique se circonscrit sur un tout autre plan. L'être accède à la lucidité par degrés jusqu'à la prise de conscience décisive, conformément à la démarche phénoménologique définie par Husserl. « Elle (Élisabeth) se rappelait qu'autrefois, elle la [la neige] faisait grincer dans ses mains nues en la pétrissant pour en faire des boules, et elle croyait sentir encore sur sa chair la brûlure exquise du froid. Souvent, dans des moments comme celui-ci, elle ne savait plus si elle était heureuse ou malheureuse. Il lui semblait qu'elle attendait quelque chose. » (*Minuit* II p. 464) Les éléments de la nature ne sont plus qu'un tremplin plus modeste laissant s'immiscer le mystère de la vie. Cette incomplétude essentielle issue du mythe de Diotime appelle l'ascension spirituelle qui va suivre.

Autant dire que Julien Green peint une réalité de vision qui assure l'intimité d'une conscience. Tout relève du spectacle dramatique représenté par la vie. Le rapport avec l'expérience humaine reste toujours présent. On en trouve le ton tant dans les œuvres intimes que dans les œuvres de fiction. Des questions similaires se posent. Comme l'atteste l'homme de lettres dans l'extrait du *Journal* daté du 31 octobre 1946 : « Mon vrai journal se trouve enfoui dans ce que j'invente. » Le voyage se répète, constant. Cependant, la fiction tend à dépasser le questionnement soulevé par la perception de la réalité, preuve d'une révélation plus enracinée encore : « Je me retrouve en présence de ces mêmes problèmes qui m'agitaient à huit ans. » (*Journal* du 29 janvier 1939) Du rapport à l'altérité découlent immanquablement de nombreux progrès dans la connaissance de soi, même si cette révélation demeure forcément imparfaite : « Quelqu'un se révélait à moi que je ne connaissais pas, mais qui achevait de me prendre ma liberté. » (*Fabien* p. 69) On adopte difficilement les méthodes d'observation et d'analyse du roman traditionnel pour mesurer l'intérêt de l'œuvre greenienne. Mains critiques ont, dans cette perspective, souligné l'absence de vraisemblance des récits tant les personnages apparaissent étrangers à la vie du monde qu'ils refusent et, de surcroît, étrangers à leur propre vie. Le récit met à nu l'homme dépouillé de toutes les défenses affectives, sociales... ramené en quelque sorte à une vie élémentaire qui le met en présence de l'essentiel, régi par d'autres valeurs. Il s'agit dès lors de rendre compte d'une œuvre que l'on ne pénètre que de l'intérieur. À de nombreuses reprises, que ce soit lors d'émissions radiodiffusées sur France Culture, « À voix nue », ou sur France Musique, ou encore dans son *Journal*, l'écrivain rappelle le pouvoir

limité, réducteur du langage d'où l'importance de l'art de la suggestion afin de laisser entrevoir, entre autres, grâce aux analogies, aux images, par des effets de glissement, de surimpression, de pauses savamment ménagées — de tout ce qui ressort de la rhétorique de l'intermittence — quelques secrets de l'homme et du monde. Julien Green invite à un travail de sémiologie, de déchiffrement des signes.

De véritables drames spirituels

On ne saurait trop insister sur le fait que l'on assiste, principalement dans les nouvelles et les romans, mais dans l'ensemble de l'œuvre, à une mise en scène de drames spirituels. Le scénario initiatique s'impose nettement.

En effet, avide de cerner des points de repère enfouis au plus profond de lui et disséminés dans un univers insaisissable, fuyant l'irréalité du monde régi par de fausses valeurs, le personnage greenien se lance dans une quête du sens de l'existence. Qu'est-ce qui fait de l'existence une existence sentée ? Dans le fragment du *Journal* daté du 8 décembre 1937, l'écrivain précise que compte le dépassement de la mort ; il y aurait, comme le démontre très bien Hegel, « une mort de la mort », menant vers « l'illumination » : « À quoi bon regretter les ombres de cette terre ? Il faut penser avec courage, avec espoir, à la mort, au grand pays lumineux qui s'étend au-delà de la porte noire. » Au demeurant, les moments de crise et de tension montrent à l'être qui il est véritablement et ce à quoi il aspire vraiment, soucieux d'atteindre un seuil spirituel plus élevé, d'où la délivrance finale, plus ou moins exprimée d'ailleurs. Et, de fait, seule la démarche initiatique autorise cette rencontre majeure grâce à laquelle le personnage greenien renoue avec le niveau le plus profond de l'être, caractéristique de l'enfant qu'il a toujours été, motivé par ce qui le rattache à l'invisible, au sacré ou à Dieu. « Initium » signifie « recommencement », « renaissance ». Le protagoniste retrouve le respect de lui-même, d'autrui et du monde. Les préoccupations sont d'ordre éthique. Le respect, valeur universelle majeure, est à entendre au sens kantien, d'où le rôle considérable de la rénovation, unique espoir salutaire que représente la responsabilité que détient l'homme de (re) commencer sa vie en la (ré)génération. Et, justement, les récits sont initiatiques parce qu'ils présentent une analogie de structure et de symboles avec les pratiques initiatiques. La rupture avec le monde profane en est le point de départ, en particulier la libération, essentielle en psychanalyse, du déterminisme du passé. La « mort initiatique » passe par la victoire sur certaines épreuves — immobilité,

silence, solitude, confrontation à la mort, états du cadavre dans la sépulture — et aboutit à « une nouvelle naissance ». La valeur initiatique des rêves et des rêveries des héros greeniens est incontestable. Les motifs initiatiques se remarquent surtout lors du « regressus ad uterum » ou du « voyage au ciel et aux enfers ». Véritable maïeutique, l'initiation amène à prendre conscience de ses insuffisances, petites, contradictions, préjugés, idées reçues... de tout ce qui se rapporte au mensonge intérieur et à l'hypocrisie sociale, pour faire émerger une dimension insoupçonnée de l'être. L'initiation est tant une thérapie qu'une pédagogie : l'être est avant tout confronté avec lui-même. Il lui faut lutter contre ses insuffisances et vaincre ses peurs dont la plus redoutable reste invariablement celle de la mort. Celle-ci n'est plus qu'un passage grâce auquel s'amorce une existence spirituelle inattendue. Dans *Le Voyageur sur la Terre*, la présence de Paul, intercesseur essentiel — on ne peut s'initier soi-même, telle est la signification du dénouement de la nouvelle, la première rédigée en anglais, de *L'Apprenti Psychiatre* — évite que la Quête ne se dégrade en enquête et l'Aventure spirituelle en simple aventure : « Et tout à coup, il me sembla que ma tristesse était sans raison parce que l'objet même de cette tristesse était illusoire (...) c'était comme si une lumière éclatante se précipitait dans mon âme et retournait ma vie. » (p.32) Le renoncement consiste à se détacher de ce qui, en soi et hors de soi, limite l'expression de la liberté.

Il est vrai que le récit initiatique se démarque du roman d'apprentissage ou d'éducation très prisé au dix-neuvième siècle, qui met l'accent sur l'importance de l'éducation sociale, morale et sentimentale même si, parfois, cet apprentissage revêt des formes plus originales pour devenir aptitude au bonheur, à la libération, à la conscience... Il s'agit à chaque fois de la conquête de la vie qui donne lieu au constat des dysfonctionnements de la vie sociale et provoque des désillusions. En revanche, même si elle implique une part d'instruction, l'initiation ne se confond pas avec l'apprentissage. De surcroît, Julien Green inverse le processus. Dans le cas du héros greenien, la quête de l'Absolu ramène l'enfant à l'adulte qu'il était avant de subir l'apprentissage social. Du reste, l'enfant assume même la fonction d'intercesseur. Odile, dans *Les Clefs de la Mort*, guide Jalon et Jean qui redécouvrent « le ciel intérieur » et assument alors leurs responsabilités. La mort est vaincue en Espérance. Transmise à Jean, la Foi d'Odile n'abolit pas la mort mais la prive de son venin de péché, permet l'accession à une communion, visée ici-bas mais jamais entièrement réalisée. La mort n'est autre qu'une métamorphose. Son sens est retourné : signe d'absence à autrui et au monde, elle devient éclosion à la présence du Tout Autre.

En fin de compte, à la quête de soi déjà évoquée s'adjoint, dans le cas du héros greenien, une recherche de vérité personnelle qui suppose la connaissance de ce qui compose l'Absolu. Peu à peu, le héros parcourt un chemin vers un Ailleurs dont il faut cerner les composantes. Il fait appel à des croyances solidement ancrées en lui et relatives aux mythes qui assurent son enracinement et fondent la continuité de l'aventure humaine par-delà la mort. Sur le mythe du Pays perdu de l'Enfance se greffe le mythe des Pays lointains qui sous-tend notamment la quête amoureuse, celle qui fait de la nature une initiatrice, enfin celle qui régit la quête de la Connaissance. Le mythe du Pays perdu de l'enfance apparaît primordial. L'adulte reconnaît la transparence et la générosité de l'enfant qu'il n'a en vérité jamais cessé d'être : « On peut comparer les enfants à un vaste peuple qui aurait reçu un secret incommunicable et qui peu à peu l'oublie, sa destinée ayant été prise en main par des nations prétendues civilisées... » (*Partir avant le Jour*, V, p.674) La réalité est Ailleurs. Le mythe de l'Âme exilée met à jour la croyance féconde selon laquelle l'homme sait pertinemment qu'il a une âme, principe invisible et origine de toute vie, venue d'un autre plan, étranger à la terre. Qui plus est, les séquences des récits représentent des degrés gravis par le protagoniste afin d'atteindre un seuil spirituel plus élevé, de là le caractère exceptionnel du dénouement du texte, ce qui explique la construction pyramidale de beaucoup de récits greeniens. Ceux-ci se déroulent comme autant d'épreuves significatives et formatrices, expressions cruelles d'un vertige ontologique, extériorisation d'un mal métaphysique beaucoup plus vaste. Les quêtes prennent différentes formes mais la Quête est unique, comme l'est également le scénario initiatique qui lui communique toute la dynamique de son exigence. D'où la trame de cet essai¹ :

1. la préparation du voyage ;
2. l'homme divisé ou les difficultés du voyage initiatique ;
3. l'éveil initiatique ;
4. la nature initiatrice ;
5. la renaissance ou le sens de l'initiation.

Une portée métaphysique significative

L'œuvre revêt par conséquent une portée métaphysique hautement significative, devenant presque une allégorie de la condition humaine.

¹/Valérie Catelain, *Julien Green et la voie initiatique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique/ Le Cri, 2005.

Tout d'abord, le personnage greenien demeure sensible à des scénarii et des motifs initiatiques qui lui révèlent ses vraies dimensions. S'il sait qu'il ne retrouvera plus le paradis originel, il infirme, selon l'expression de Julien Green, « la clairvoyance de l'enfance », l'Âge métaphysique par excellence et continue la création en cultivant son lien avec la transcendance. Il restitue de toute façon le Sacré dans l'individu — selon la conception psychanalytique jungienne — en dehors de tout a priori religieux. Le personnage refait la cosmogonie. Aux yeux de celui-ci, se crée une relation étroite entre le scénario initiatique et le mythe cosmogonique. Génération, mort et renaissance ne sont plus que trois moments d'un même mystère, mouvement qui renouvelle infiniment la voie initiatique. Par l'intermédiaire de ces représentations mythiques, collectives, il perçoit enfin l'ensemble homme/univers, origine/fin comme celle d'un Tout et retrouve cohésion, cohérence, identité, unité qui participent de concert à la connaissance de soi. Ensuite, le souci majeur du personnage reste d'être prêt, mis sur la Voie... Il envisage de la sorte la vie intérieure et spirituelle comme seule primordiale. Dès lors, la confrontation à la mort n'est plus qu'un passage grâce auquel s'amorce le commencement d'une nouvelle existence spirituelle. Le narrateur de la nouvelle *Chambres à louer* est ravi par le sourire d'une petite fille, Jean est bouleversé par la mort d'Odile et attiré par le rayonnement de la croix (*Les Clefs de la Mort*). Enfin, parce que l'initiation est indubitablement scellée à toute existence humaine qui se veut authentique, l'équilibre reste à préserver sans cesse, menacé de l'extérieur comme de l'intérieur. Le narrateur du texte *Le Rêve de l'Assassin* se lance dans un voyage cosmique, Philippe se rapproche de son fils (*Épaves*), Claude jouit d'une communion unitive avec l'univers (*L'autre Sommeil*). D'une part, engagés sur la voie initiatique, tous les protagonistes greeniens ne vont pas aussi loin et l'initiation ne parvient parfois pas à son terme. Tout dépend de la noblesse de leurs aspirations et de la qualité de leurs exigences. Par conséquent, plus que le résultat, importe la démarche. Dans tous les cas toutefois, la démarche contraint au moins l'être à une prise de conscience radicale, première étape vers l'émancipation qui l'oriente vers la vie spirituelle. Dans les récits, Élisabeth (*Minuit*), Karin (*L'autre*), Wilfred (*Chaque Homme dans sa Nuit*) se trouvent face à eux-mêmes mais simultanément ouverts sur les autres, sur le monde et tendus vers l'invisible. D'autre part, on évalue mal les répercussions dans la conscience des effets et des conséquences du voyage initiatique, tant ce qui est vécu et pensé s'avère ineffable et incommunicable, sciemment suggéré. La séquence finale du récit apparaît volontiers ouverte, laissant libre cours à un approfondissement des significations.

Au fond, la spécificité de l'initiation greenienne tient bien sûr au fait que l'initiation n'est pas tant un état à obtenir une fois pour toutes qu'une dynamique, reflet des aléas du voyage. Le personnage se dépouille peu à peu. Mûrissant davantage, il multiplie les renoncements pour ne garder que les acquisitions qu'il juge essentielles. Aux yeux du personnage greenien, l'initiation ne s'apparente plus à une succession de morts partielles mais de renaissances successives. Se calquant sur la ligne de la spirale ascensionnelle, l'itinéraire s'approfondit simultanément en significations plus serrées et s'élargit en perspectives plus vastes. Le cheminement fait ressortir la perte de l'Ego grâce à un élargissement de la conscience incité par le changement de point de vue et de perception. S'ensuit indubitablement une « conversion du regard » tributaire de la « transparence de cœurs » pour reprendre la belle expression de Rousseau, fruit du dévoilement de Soi que le héros greenien s'emploie à réconcilier avec le Moi idéal. Il faut éviter de reproduire l'erreur fatale d'Orphée qui, violant l'interdit, a désiré voir ce qui ne pouvait l'être et s'est vu subitement dépossédé de l'ensemble de ses pouvoirs de séduction, et de la vie. M. Blanchot² développe une analogie pleine de justesse assimilant Orphée à l'écrivain et Eurydice à l'œuvre : « Quand Orphée descend vers Eurydice, l'œuvre est la puissance sur laquelle s'ouvre la nuit. Contemplant les méandres sinueux du cours de la Seine, Philippe (*Épaves*) acquiert une plus grande lucidité : “dans l'ombre, il devinait la forte palpitation des flots autour des piliers et quelque chose en lui répondait à ce battement perpétuel du fleuve, quelque chose de sourd et d'inexprimé. (...) Brusquement, il se sentait arraché à lui-même, au cadre étroit de sa vie prudente. » (II, p. 88) Ceci, d'autant plus que l'engagement sur la voie initiatique affirme l'exploration d'une forme humaine de l'Absolu : l'acceptation de soi-même, d'autrui, de la nature... Le protagoniste relativise tour à tour ses points de vue, ses représentations, reconsidère ses principes et s'attache à mettre fin à ses nombreuses insuffisances et petitesesses. On le voit, le franchissement de seuils de plus en plus élevés introduit finalement à une existence faite de détachement et d'accueil dans tout ce qui rattache à l'invisible, haute ouverture à la sagesse. D'évidence, en marche vers l'infini, que l'homme atteint difficilement, le héros greenien se découvre parfois être achevé, total, parce que prêt pour la mort et la « renaissance » et soutenu par l'amour, l'énergie spirituelle : « Il faut donc que la volonté de Dieu se cache, qu'elle se faufile comme un voleur (...) dans la foule des actions humaines, mais il arrive qu'à des yeux tant soit peu attentifs, elle se révèle parfois. » (*Journal* du 1er janvier 1943, IV)

S'impose à plus forte raison le fait que ces situations vécues entretiennent délibérément de mystérieuses réminiscences. Intercesseur du lecteur, Julien Green parvient à faire partager cette possible délivrance, indépendamment de toute culpabilité, mettant en lumière le caractère précieux de la liberté reconquise, dans toute son authenticité, en toute transparence et dans le respect de la personne. Une fois surmontées, les épreuves font passer de l'humiliation à l'humilité et retrouver la part d'humanité perdue. Avançant dans un éternel présent et au cœur d'un espace immuable, la voie du voyageur est donc épurée par le cheminement initiatique, ne posant que les questions fondamentales. En outre, la vision greenienne demeure non seulement étroitement tributaire de l'esprit de l'enfant, expression permanente du désir de pureté et d'innocence native, évangélique, éprise de beauté et de vérité sacrée, mais engendrée de manière grandiose par la transparence du silence et la limpidité de la musique. Tant est que la réalité de vision est une vérité d'ordre intérieur. Références picturales, musicales recueillies au creuset d'une écriture poétique apportent des nouvelles — transfigurées — venues d'Ailleurs, exprimant une vision mystique de la vérité. L'art célèbre la magnificence du monde parce qu'il s'attache plus que tout à en restituer l'évanescence mystère. Le *Journal* regorge de détails relatifs au ravissement procuré par la musique écoutée quotidiennement : Beethoven, Haendel, Schumann, Bach... Épris d'Odile, le narrateur de la nouvelle *Les Clefs de la Mort* est sensible à la valeur originelle du silence qui se déploie dans son entière plénitude : « S'il n'y avait ce silence, je penserais qu'elle me parle, mais c'est un silence extraordinaire qui s'étend sur tout, et je n'entends plus rien en moi et autour de moi. La vie est comme suspendue, comme à l'heure qui précède le jour lorsque le dormeur s'éveille et qu'il s'effraie de la rumeur de son propre souffle dans la paix surnaturelle de l'aube. » (p. 97) Le mystère de l'âme s'apprécie silencieusement. Et la musique est silence qui rêve. Lorsque s'est évanoui le dernier son, on perçoit mieux la résonance du silence. Musique intérieure, la musique de Bach, née à la surface de l'être, s'insinue en lui jusqu'à ce qu'elle féconde ses profondeurs les plus intimes : « Cette petite phrase si simple, à elle toute seule, elle supporte le ciel. Mais la musique de Bach est toujours ainsi. Je ne sais pas comment on peut être malheureuse quand il y a cette voix pour alléger notre peine. » (p. 526) Miroir de l'âme, elle ne cesse de passer de l'abaissement à l'élévation mais transmet joie et certitude de la foi. Julien Green spécifie que la musique de Bach, les cantates en particulier, témoigne de l'amour et de la présence de Dieu, elle « dit tout ce qu'il veut, ce qu'il faut entendre, pour comprendre ce que c'est. Le langage musical est le seul parfait » (p. 350). Le temps quotidien est irradié par l'expérience d'un temps musical pur, reflet

du temps métaphysique, aux confins du temps. Le héros greenien s'ouvre à l'indicible présence au monde, éminemment sereine, reflet de l'harmonie du monde : « Quand j'étais enfant, j'écoutais ma sœur me jouer des pièces de Schumann, et il y en avait une dont le titre me plaisait autant que la musique : *Des pays lointains*. Plus tard, j'inventai une espèce de géographie des pays lointains. » De cela vient l'habitude « de situer le bonheur dans les pays lointains ». La vraie vie s'ébauche dorénavant Ailleurs. Les avancées imperceptibles du jour ou de la nuit sont les mouvements du silence qui croît sans cesse près de la terre. Les arbres qui se tendent sans bruit dans la lumière silencieuse frappent le regard émerveillé. Dans le fragment du *Journal* daté du 3 juillet 1966, Julien Green indique que cette image l'attire fréquemment : « À la campagne. Temps splendide. Des journées de bonheur presque parfait, n'était l'ombre secrète, noire derrière l'azur : la fin de tout, mais je suis sensible à l'extrême beauté du monde, arbres, nuages, voix humaines, musique. »

En définitive, humble mais habité en permanence par l'espace de la transcendance, le personnage greenien sait néanmoins qu'il ne doit pas confondre la quête de l'absolu avec l'absolu qui ne prend ni visage ni forme fixe et définitive. En revanche, l'engagement sur la voie initiatique exprime toute sa grandeur ainsi que sa dignité. L'invisible semble l'unique réalité à atteindre, au-delà des illusions, et se rattache souvent, il est vrai, à l'Espérance chrétienne. Tel est le sens de l'épigraphe inscrite sur la tombe de Julien Green reposant dans la chapelle de l'église Saint-Egid de Klagenfurt où je me suis rendue : « Et si j'avais été seul au monde, Dieu aurait envoyé ici-bas son fils unique, afin qu'il me délivre... » L'homme porte en lui l'idée de l'infini, espace ouvert sur un innommable. Et c'est précisément l'espace de la question qui lui rend toute sa noblesse.

Références bibliographiques

La plupart des nouvelles sont étudiées dans les ouvrages publiés aux Éditions du Seuil :

- *Histoires de Vertige*, Paris, Seuil, 1984.
- *Le Voyageur sur la Terre*, Paris, Seuil, 1986.

En ce qui concerne les autres œuvres de Julien Green, il importe de se reporter aux différents tomes des Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade : I (1972), II (1973), III (1973), IV (1975), V (1977), VI (1990), VII (1994), VIII (1998).

Le Journal, un miroir pour les autres

Par M. Jacques Franck

1. Julien Green n'aura cessé de se raconter sous trois formes différentes : le journal, le roman, l'autobiographie.

Sa vie n'a pourtant rien de remarquable :

- il n'a pas d'autre profession que celle d'écrire ;
- aucun événement extraordinaire n'en a bouleversé le cours ;
- aucune action ne l'a marquée, sinon son engagement à dix-sept ans dans l'American Field Service, afin de « faire quelque chose pour les Alliés ».

Autrement dit, sa vie fut toute intérieure, et son œuvre procède tout entière d'un déchirement spirituel entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être, entre son idéal de converti au catholicisme et la réalité de sa condition humaine et de son temps. Aurait-il tant écrit, aurait-il seulement écrit s'il en avait été autrement ?

2. Julien Green a commencé très tôt, douze ans, à écrire.

Il s'est efforcé, à plusieurs reprises, de tenir un « journal », mais l'interrompt toujours, avant de s'y tenir définitivement à partir de 1928. À cette date, il avait déjà publié quelques textes, dont un *Pamphlet contre les catholiques de France* (1924), et trois romans : *Mont-Cinères* (juin 1926), *Le Voyageur sur la terre* (1927) et *Adrienne Mesurat* (1927) qui ont attiré sur lui l'attention aussi bien en France qu'en Europe et aux États-Unis. Il suscite l'intérêt et

l'admiration d'écrivains aussi différents que Maritain, Max Jacob, Mauriac, André Breton, Philippe Soupault, Gide, Bernanos, Eliot, Stefan Zweig, Nabokov, Vivyan Holland, Klaus Mann, pour en citer quelques-uns. Mais c'est peut-être Maeterlinck qui a le mieux exprimé, et de la façon la plus concise, le choc que provoquaient les romans de ce Green de vingt-cinq ans :

30 avril 1929. Je lis peu de romans, car à un certain âge, on s'intéresse médiocrement aux petites et charnelles questions sexuelles ou sentimentales qui en forment le fond. Mais votre *Léviathan* c'est autre chose. Je l'ai lu sans désespérer, comme si j'avais découvert soudain un Balzac souterrain qui promenait sa lampe de mineur dans des ténèbres bien plus épaisses que celles auxquelles nous sommes accoutumés. Et quelle belle lumière quand, par moments, il sort de sa nuit et regarde le paysage¹.

3. Quel sens donner à un journal tenu parallèlement aux œuvres de fiction que lui dicte son imaginaire, alors qu'il écrit : « Il n'y a que ce que je passe sous silence qui s'exprime dans mes romans (c'est même pour cela que mon vrai journal se trouve enfoui dans ce que j'invente)² » ?

Autrement dit, il ne se livre pas tout entier dans son journal, il y passe des choses sous silence, — les choses qu'il laisse affluer dans ses romans. Journal et romans se construisent (et se construiront jusque vers 1960) autour d'un silence, un « trou noir » que son journal contourne, mais d'où s'échappe la lave brûlante qui se pétrifie dans les romans.

Cette lave n'en laisse pas moins des traces dans le journal, infiniment discrètes avant et après la guerre de 40, en attendant que son autobiographie, qui paraît à partir de 1963, nous révèle la clef du mystère, son homosexualité.

Enfin, une remarque s'impose.

Une note du tome VI de la Pléiade, paru en 1990, donc du vivant de l'écrivain, précise qu'un huitième seulement du *Journal* intégral a été publié (p.729). On peut comprendre que Green ait jugé inconvenant, voire scandaleux et donc contre-productif de donner une publicité explicite à ce qu'il appelait « les choses charnelles ». Mais

¹Cité par Robert de Saint-Jean, Luc Estang et Giovanni Lucera, *Julien Green*, Paris, Seuil, 1990, p.51.

²Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome IV, 1975, p. 946.

les coupures opérées induisent forcément une déformation contre laquelle Robert de Saint Jean nous met en garde :

Les coupures changent l'équilibre du récit, on accorde trop d'importance à ce qui est exprimé en toutes lettres, et, par exemple, les élans de piété risquent d'apparaître dans une lumière fausse s'il n'existe pas de contrepartie. L'exhibitionnisme de l'âme est moins facilement supporté que les indiscretions du corps, et les fractions, vraiment inconvenantes d'un journal incomplet, peuvent en être les passages pieux³.

Le *Journal* se présente donc comme un palimpseste troué (« l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire », disait Baudelaire), avec ses comptes rendus de lectures, de voyages, de visites de musées, de rencontres, ainsi que ses rêves, ses cauchemars, ses méditations religieuses, ses réactions à tel ou tel événement et tout ce que ses obsessions ressassent, mais également ce que sa mémoire a oblitéré (impossible de noter tout ce qui peut passer par la tête au cours d'une seule minute !, observe-t-il), ce que sa plume a laissé se perdre, ce que la prudence ou la bienséance ont écarté.

Par sa longévité qui relie le début et la fin du XX^e siècle, par la diversité des sujets qu'il aborde, la multiplicité des faits qu'il relate, enfin par la mise à nu de son cœur, Green a beaucoup à nous apprendre sur lui, et par lui, comme il l'espérait, sur nous. Preuve en est la foule innombrable de lecteurs qui se sont reconnus et interrogés dans le miroir qu'il leur tendait alors qu'apparemment il l'occupe tout entier.

Pour y voir plus clair, je voudrais suivre Green selon quatre axes :

- la secrète vie charnelle ;
- le chemin de foi ;
- la présence oblique dans le monde, un pied dedans, un pied dehors ;
- le miroir tourné vers les autres.

1. La secrète vie charnelle

Si Julien Green ne révéla pas sa secrète vie charnelle dans son *Journal*, elle y affleure constamment. Et s'il ne l'évoque qu'à mots couverts, du moins ne fait-il pas mystère — au contraire — du combat qui se livre en lui entre « la réalité charnelle et la réalité

³*Ibid.*, p. XVI.

métaphysique », au point qu'il se demande, le 18 février 1946, s'il va leur servir de champ de bataille jusqu'à la fin de ses jours⁴. Il sent comme deux hommes en lui, dit-il, ceux-là mêmes dont parle saint Paul, dans l'Épître aux Romains, VII, 15 : « Le bien que je veux, je ne le fais pas, mais le mal que je hais, je le fais », et auxquels Racine fait référence dans un de ses Cantiques spirituels : « Mon Dieu, quelle guerre cruelle !/ Je trouve deux hommes en moi... »

Le thème du combat revient constamment : « Triste d'avoir à lutter sans cesse contre soi-même. On dirait que nous n'avons reçu un corps que pour le vaincre⁵. » (4 décembre 1937) Quelques années plus tard, il se souvient : « Pendant toute ma jeunesse, j'ai été hanté par l'idée d'un monde idéal où les préoccupations d'ordre sexuel n'existeraient pas, parce que les souffrances qu'elles ne cessent d'engendrer me paraissaient hors de toute mesure avec les plaisirs charnels⁶. » (16 janvier 1943) Des souffrances à le rendre fou : « Si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans ma vie ? Ce sont peut-être mes livres qui m'ont permis de conserver un semblant d'équilibre⁷. » (30 mars 1933) On trouvera un aveu de cette sorte sous la plume de Gabriel Matzneff : « Si, dans les années de solitude, de révolte, de brûlure et de rage, je n'avais pas tenu mon journal intime, assurément j'aurais sombré dans la schizophrénie ou je me serais suicidé⁸. »

Journelement, dans les années 30, l'assiège « la grande marée des désirs qui ôtent la paix ». Tout sert d'aliment à la faim qui le dévore :

J'ai cru longtemps qu'il était plus simple de l'apaiser en cédant à ses exigences, mais que n'existe-t-il un monde où cette faim ne soit pas. Lutter sans cesse contre elle n'est pas du tout ce que je veux, mes forces s'y useraient. J'ai connu la chair, je voudrais maintenant connaître autre chose. À peine ai-je écrit cette phrase que je sens tout mon être languir après le bonheur physique⁹ (30 juillet 1934).

J'ai connu le bonheur physique... Sous le voile des mots, Julien Green y a fait de nombreuses allusions aussi discrètes qu'insistantes, et sans que ses lecteurs puissent soupçonner leur nature et

⁴*Ibid.*, p.904.

⁵*Ibid.*p. 412.

⁶*Ibid.*p. 704.

⁷*Ibid.*, p. 235.

⁸*Magazine littéraire*, 252-53, avril 1988.

⁹Julien Green, *op.cit.*, p. 326.

leur orientation. Rentré chaste de son séjour de deux ans à l'université de Virginie, c'est en 1923, à Paris, qu'il sauta le pas ; il le racontera en 1974 dans *Jeunesse*¹⁰. Avant de raconter ce passage à l'acte, il avait introduit dans divers romans des récits d'errances nocturnes : *Adrienne Mesurat*, *Le Malfaiteur*, *Chaque homme dans sa nuit*, *L'Autre*, *Épaves*. Dans ce dernier roman (1932), Philippe, grand bourgeois, rentre chez lui, les soirs de beau temps, par un chemin peu fréquenté du public entre la Seine et Passy. Pourquoi ? L'auteur ne le dit pas, il signale seulement que les murs « couverts de saleté comme d'une guenille », y revêtaient, le soir, « une louche et criminelle beauté ». Lors d'une mauvaise rencontre avec un voyou auquel Philippe, comme tétanisé, cède son portefeuille sans protester, on apprend que « ses lèvres un peu épaisses découvrent des dents fortes et saines ». À quelque temps de là, Philippe croise des ouvriers : « L'un d'eux eut un sourire encore plus meurtrier. Il était jeune et portait avec l'élégance du peuple un costume de velours noir et une ceinture d'un rouge éclatant. » Ne se croirait-on pas dans un roman de Georges Eekhoud ? On n'en peut douter, à travers Philippe, Julien Green décrivait ses propres promenades dans les Paris crépusculaires des années vingt, et les mauvaises rencontres, en plus des bonnes, qu'il y a pu faire.

Elles l'occupent tellement que lors d'une conversation avec André Gide, il lui confie son désir d'écrire un livre qui serait le récit d'un chercheur d'aventures nocturnes. Gide l'y encourage « avec beaucoup de feu : pensez que ce livre n'a jamais été écrit, imaginez ce que Defoe en eût fait¹¹ » (24 septembre 1929). Green ne l'écrira pas, mais renoncera difficilement à sa quête solitaire de rencontres furtives. Le 30 octobre 1934 : « Hier, j'ai erré comme jadis, et erré en vain. Triste d'être ainsi retombé, de me retrouver au même point qu'autrefois. J'avais déjà eu des rechutes, mais quelque chose en moi se refusait encore à ces exigences physiques, alors que hier j'ai senti la plénitude du consentement¹². »

En cette année 1934, il entretenait depuis dix ans une liaison amoureuse avec un journaliste de grande qualité, Robert de Saint Jean. Il faudra apparemment attendre le 9 juillet 1993 pour qu'il l'éclaire au cours d'une conversation avec son fils adoptif, qu'il rapporte dans son *Journal* en ces termes :

¹⁰Julien Green, *Jeunesse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, tome V, p.1348-49.

¹¹Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome IV, 1975, p. 50.

¹²*Ibid.*, p. 349.

J'ai essayé, à propos d'une nouvelle traduction de *Léviathan*, de m'expliquer sur la vue pessimiste de la vie, du cauchemar que représentent mes premiers livres. Il y avait ceci : mes désirs sexuels étaient d'une turbulence et d'une violence excessives, mais se trouvaient contrariés et même arrêtés et dominés de force par une liaison platonique avec Robert. Chez lui, il en était de même, le hideux problème de la chasteté voulue par sa jalousie, jusqu'au jour de l'été 1929 où j'ai proposé un voyage en Allemagne. Là, libération des sens. Mes romans étaient le drame de la sexualité emprisonnée. »

Et de conclure : « En écrivant *Léviathan*, je me trouvais devant un épouvantable barrage. Les écluses devaient être ouvertes, et le furent¹³.

Les écluses furent ouvertes... jusqu'à la frénésie sexuelle. Quelques mois plus tard, toujours en 1993, il précise :

La sexualité chez moi n'a jamais pu envahir l'amour. Il s'agit de deux réalités sans rapport. La frénésie sexuelle que j'ai connue, dont j'ai eu ma part, n'a jamais pu se faire passer pour l'amour. Faire l'amour est une expression qui à mes yeux ne signifie rien. L'amour naît en nous, mais il ne se fabrique pas. On peut tomber amoureux d'un visage, parce que dans un visage se lit et se raconte l'amour, la grande histoire de l'amour que beaucoup ne connaissent pas. L'appareil sexuel n'a à nous offrir que des sensations. Faire raconter à la sensation ce qui dépasse tout est une façon de se jouer la comédie à soi-même. Et cependant, Roméo mêle son amour à sa jouissance quand Juliette est entre ses bras. Mais c'est l'un qui fait naître l'autre. Et la mystique a peut-être son mot à dire. Dieu a créé une sensation qui demeure impossible à décrire vraiment¹⁴. (14 novembre 1993)

L'Allemagne aura donc joué un rôle capital dans la libération sexuelle de Julien Green qu'il date de l'été 1929. Il y retournera souvent. L'Allemagne d'avant l'arrivée de Hitler au pouvoir offrait aux « gays » la liberté d'être eux-mêmes qu'ils ne trouvaient nulle part ailleurs. Green y aura donc fait l'expérience que faisaient à la même époque le poète Auden et ses amis Christopher Isherwood et Stephen Spender. Pour ces Anglais, comme pour bien d'autres venus de toute l'Europe, Berlin était, au témoignage d'Auden, une Mecque homosexuelle. Green en goûta les facilités et les opportunités. Il est d'autant plus étrange que par la suite, dans son journal des années de guerre, il plaigne constamment les soldats français et alliés, mais n'ait jamais une pensée de gratitude ou de pitié pour les jeunes Allemands et Autrichiens qui mouraient dans les neiges de Stalingrad ou sur les pentes du Mont Cassin, quand ils ne portaient

¹³Julien Green, *Pourquoi suis-je moi ? Journal 1993-1996*, Paris, Fayard, 1996, p. 66-67.

¹⁴*Ibid.*, p. 112.

pas une étoile rose dans un camp de concentration, — ces mobilisés et ces emprisonnés, qui n'étaient pas tous nazis, et dont quelques-uns avaient assurément accordé leurs faveurs à l'écrivain prudemment replié à New York.

L'année 1934 semble avoir été un pic dans la vie sexuelle de Julien Green. On s'en rend peu compte à la lecture du *Journal* publié, mais il l'évoquera soixante ans plus tard avec la franchise du grand âge auquel il était parvenu : « En 1934, j'étais très mécontent de moi. Je menais une vie d'aventures. Dans une de mes bibliothèques viennoises, je gardais des textes que j'ai brûlés depuis, toute une mémoire érotique et des photos de nus que je prenais moi-même. Était-ce pour éterniser des instants qui se chassaient l'un l'autre¹⁵ ? » (11 octobre 1995)

C'est à ce même âge avancé que Julien Green prend clairement position sur la condamnation de l'homosexualité par l'Église :

Le Parlement européen de Strasbourg s'est déclaré en faveur d'une égalité des droits pour les homosexuels. Le Saint Père proteste contre ce qu'il appelle le « mal moral ». Mais que veut faire l'Église ? Autrefois, on brûlait les homosexuels ou, plus récemment, c'est la honte, la prison et les travaux forcés, comme pour Wilde. Qu'est-ce que l'homosexualité ? Un mystère, un mystère encombrant peut-être pour certains, mais le fait est qu'il est là. Jadis, à la Renaissance par exemple, l'Église se taisait, elle savait et ne bougeait pas si on ne la provoquait. Chaque homosexuel est un problème insoluble. On ne peut dire que *Pourquoi*¹⁶ ? (22 février 1994)

On ne saurait plus clairement prendre ses distances, en tant que catholique, avec la position de l'Église en la matière, et conclure de l'expérience de toute une vie inébranlablement fidèle à cette Église, que l'homosexualité est un mystère et chaque homosexuel un problème insoluble, auquel ni les condamnations ni les persécutions ne changeront rien. Elles provoquent, en revanche, chez beaucoup, un surcroît de souffrance.

2. Un chemin de foi

Sans nous attarder à la conversion de Julien au catholicisme, à l'âge de 16 ans, on peut du moins rappeler ceci. Sa mère l'avait fait baptiser dans sa confession, l'église anglicane. Elle a fait plus. Elle l'a marqué pour la vie :

¹⁵/*Ibid.*, p. 357.

¹⁶/*Ibid.*, p. 145.

- par sa foi profonde (« Quand tu seras grand, tu verras peut-être des hommes qui essaieront de te persuader que le Seigneur Jésus n'est pas Dieu. Il y a beaucoup d'hommes qui disent cela dans ce pays [la France]. Ne le crois pas ! ») ;
- par sa lecture de la Bible, dont elle lisait chaque jour une page à ses enfants et qui distinguera toujours Green de la plupart des écrivains catholiques, qui n'ont pas gravé en eux cette tradition scripturaire protestante ;
- enfin, par son puritanisme. Non seulement elle déclara un jour à l'enfant : « Si tu devais commettre une mauvaise action, j'aimerais mieux te voir mort. Tu entends : mort à mes pieds. » Elle lui infligea une scène qui l'effraya à jamais : un soir — il avait six ans —, venant le border dans son petit lit, elle crut qu'il se « touchait ». Elle revint en brandissant des ciseaux avec lesquels elle le menaça de lui couper sa virilité.

Madame Green mourut, le 27 décembre 1914, une date que son fils commémorait pieusement tous les ans. Quelques mois plus tard, il découvrit dans un placard de son père un abrégé de la doctrine catholique à l'usage des convertis, par le cardinal Gibbons. L'ayant lu, il annonça à son père son désir de se faire catholique. Sur quoi, ce dernier lui répondit que lui-même s'était converti à l'Église romaine sans en rien dire à ses enfants. Julien abjura le protestantisme en août 1916.

De bout en bout dans le *Journal*, on peut suivre le chemin de foi que Julien Green a suivi jusqu'à sa mort, et son rapport à l'Église. Les repères chronologiques sont assez simples : après une quinzième année « follement éprise du ciel¹⁷ », et trois années de ferveur religieuse, il renonça à 19 ans à se faire moine à l'abbaye bénédictine de l'île de Wright, comme il en avait caressé l'idée avec la bénédiction du Père Crété, son directeur spirituel. En 1923, il céda à ses appétits sexuels et, à partir de 1924, il se lia d'un amour platonique avec Robert de Saint Jean. À partir de 1928, il ne pria « presque plus¹⁸ ». En 1933, il essaya de revenir à la prière, mais sans y parvenir. En 1937, une nouvelle tentative eut plus de succès. Enfin, suite à une conversation intime avec le père Alex Ceslas Rzewuski, un religieux capable de comprendre ses tourments, il revient à la vie sacramentelle de l'Église en avril 1939. Aux États-Unis, il retombe à nouveau dans les plaisirs charnels. Au cours de

¹⁷Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 581.

¹⁸*Ibid.*, p. 612.

la décennie 1948-1958, le combat en lui du péché et de la grâce le fait souffrir énormément ; en 1951, il est même surpris par la violence de la crise religieuse qu'il traverse. Mais, le 10 juillet 1956, il amorce le retour de l'Enfant prodigue vers son Père, qui sera définitif en 1958. Il ne faut toutefois pas s'y tromper, Green ne désire jamais tant Dieu que lorsque les rechutes l'en éloignent, ainsi que Louis-Henri Parias l'a noté très justement¹⁹.

Quels qu'aient été sa vie charnelle et son éloignement de l'Église au cours de son existence, Julien Green affirme que la foi ne l'a jamais quitté : « Je l'ai reçue de mes parents par le bon vouloir de Dieu et elle est en moi si profonde qu'elle donne couleur à tout, au bien comme au mal. S'il n'y avait pas le sens de l'absolu, on coulerait à pic²⁰. » (21 mai 1949) Ce sens de l'absolu, il l'aura longtemps cultivé en s'abreuvant de littérature janséniste. À commencer par celle de Pascal, « qui a eu sur moi une influence telle que je ne peux même pas imaginer ce que j'aurais été si je ne l'avais pas lu. À 15 ans, je lisais à genoux *Le Mystère de Jésus*²¹ ». (1^{er} octobre 1949)

Pascal, c'est la voix de Port Royal. Dans son sillage, Green a été un grand lecteur et un grand collectionneur d'ouvrages de cette famille spirituelle, qu'il dénichait chez des bouquinistes trop heureux de se débarrasser de livres que ne recherche plus le commun des mortels. La qualité du français qu'écrivent « ces jansénistes si mal aimés et si peu connus » (discours de réception à l'Académie française où il succéda à François Mauriac, le 16 novembre 1972), l'enchantent. Mais la sévérité de ces « grands moralistes » le trouble, l'inquiète, et même le met au supplice, car, dira-t-il plus tard, « porter la terreur dans le cœur du pécheur est une sorte de jeu auquel les spirituels du XVII^e siècle se livrent avec une dextérité démoniaque²² ». (11 mai 1980)

La grande question qui l'angoisse avant la guerre, et encore des années après, est celle de la prédestination qui rapproche Port Royal de Calvin, et que l'un et l'autre fondent sur l'affirmation du Christ relative aux « beaucoup d'appelés mais peu d'élus », que rapporte saint Marc. Le 22 mai 1949 :

Si peu d'hommes vont au ciel, comment irais-tu toi ? Comment ferais-tu partie d'une élite ? Le devoir, c'est de compter sur un

¹⁹Louis-Henri Parias, *Julien Green, corps et âme*, Paris, Fayard, 1994, p. 347.

²⁰*Ibid.*, p. 1077.

²¹*Ibid.*, p. 1101.

²²Julien Green, *op.cit.*, tome VI, p.713.

miracle. Je n'ai pas la crainte de l'Enfer. Je ne l'ai jamais eue, bien que je me sois battu les flancs pour essayer de l'obtenir, mais je crois que ce qui serait plus affligeant que d'aller en Enfer, ce serait d'être anéanti après la mort et de ne pas voir Dieu²³.

Quelques jours plus tard, le 11 juillet :

Le salut de l'humanité. Tourmenté de nouveau par cette question insoluble. Quand Dieu a créé le monde, se peut-il qu'il ait consenti à la damnation d'une partie de l'humanité avant même qu'il eût tiré Adam du limon ? Peut-être tout le monde est-il sauvé après tout. Je ne voudrais pas qu'un homme me réponde sur ce point. À certaines réponses, je préfère l'effrayant silence²⁴.

Le 24 octobre, il revient sur la question :

La lecture de l'épître de saint Jude m'a rempli d'inquiétude (...) Elle est on ne peut moins rassurante en ce qui concerne le salut de chacun de nous. L'auteur était cependant très près du Christ... Comment soutiendrait-on qu'il était trop sévère²⁵ ?

Bientôt, il se rassure :

Il y a des moments où je crois que beaucoup d'hommes seront sauvés malgré leurs fautes et même par leurs fautes, à cause de leur fidélité à la foi et à la charité au milieu des crises les plus violentes²⁶. (21 novembre 1949)

Quelques mois plus tard, on lit :

Bien qu'il soit vrai que nous serons jugés sur l'amour, il est également hors de doute que nous serons jugés par l'Amour qui n'est autre que Dieu. Je crois que si l'on donnait le nom de Mal au manque de charité au lieu d'accabler le pauvre corps humain de cette malédiction, on ferait chavirer tout un faux christianisme et du même coup on ouvrirait le royaume de Dieu à des millions d'âmes²⁷. (avril 1950)

À partir de la percée qui se fait alors jour, on voit Green évoluer vers une appréciation moins angoissée des fautes charnelles et de plus fortes condamnations des fautes contre la charité et contre l'esprit : « Les tentations charnelles ne sont rien du tout en comparaison des spirituelles²⁸. » (24 mars 1950) Il observe que « la religion de terreur prêchée par Calvin néglige le fait que les pensées

²³/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p.1077.

²⁴/*Ibid.*, p. 1087.

²⁵/*Ibid.*, p. 1110.

²⁶/*Ibid.*, p. 1121.

²⁷/*Ibid.*, p. 1148.

²⁸/*Ibid.*, p. 1142.

de Dieu ne sont pas comme les idées des hommes, ainsi qu'il est dit dans la Bible²⁹ » (24 août 1954). Avançant en âge, il s'en remet de plus en plus à la clémence de Jésus :

Je ne suis pas loin de voir la sexualité sous l'aspect d'une religion immémoriale avec ses rites sans nombre, ses martyrs, son langage souvent démentiel, ses chants, ses multitudes d'idoles que saint Paul est rageusement et courageusement venu combattre. Il a cherché à discipliner cette puissance aveugle, mais comment venir à bout d'un instinct aussi fort que la vie ? Le Christ, avec plus de mansuétude, nous offre le royaume qui est au-delà du tumulte des sens³⁰. (31 janvier 1971)

Ces interrogations et inquiétudes à propos de son salut éternel et de celui de l'humanité, cette espérance mise dans l'amour de Dieu pour une plus juste appréciation du mal qu'un misérable décompte des actes sexuels condamnés par l'Église, ne conduisent pas Green à une sorte de laxisme : il importe, au contraire, à ses yeux, d'imposer un frein aux pulsions sexuelles des humains pour ne pas qu'elles les dévorent. L'instinct sexuel est à l'origine de trop de désordres, écrit-il, « pour que je ne souhaite pas qu'il perde un peu de sa force », mais sans l'instinct sexuel, pas d'œuvres, pas de grandes créations. « Sans lui, le monde perdrait une part énorme de sa poésie³¹. » (20 juillet 1951) Par ailleurs, si fort qu'ait pu être le tangage entre sa vie privée et son idéal spirituel, jamais Green n'a branlé dans sa fidélité à l'Église catholique. Le 29 novembre 1954, il note : « Depuis l'âge de 15 ans, je pense ne m'être jamais senti plus près de l'Église, n'avoir jamais été plus profondément d'accord avec elle. Cela, je tiens à le dire le plus explicitement possible, et de manière qu'il ne reste aucun doute dans l'esprit de celui qui lira ces lignes, si ce journal paraît³². » Quelques mois plus tard, il y revient, se disant frappé, chaque fois qu'il le lit, par le mot de saint Augustin : « Je ne croirais pas à l'Évangile, si je ne croyais pas à l'Église³³. » (9 juin 1955)

Cette ferme profession de fidélité et de foi n'empêche pas Green de constater, en d'autres occasions : « Il y a un vrai désarroi devant ce que l'Église enseigne au sujet de l'Enfer. J'ai connu la crainte de la damnation, mais fugitivement. On ne va pas en Enfer si on aime Dieu³⁴. » (2 janvier 1963) En effet, « il y aurait une révision totale

²⁹*Ibid.*, p. 1357.

³⁰Julien Green, *op.cit.*, tome V, p. 591.

³¹Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1237.

³²*Ibid.*, p. 1374.

³³*Ibid.*, p. 1419.

³⁴Julien Green, *op.cit.*, tome V, p.324.

à faire de toutes les notions bizarres que nous nous formons du péché. Si Dieu cessait de pardonner une seconde, notre Terre volerait en éclats³⁵ ». (26 décembre 1962) Car enfin, « on ne fera jamais entrer dans une tête moderne qu'une offense à un Être infini ne peut se solder que par un châtement infini, autrement dit l'Enfer. (...) Et puis il y a la question de l'offense qui est difficile. Le garçon de 18 ans cédant à l'irrésistible instinct qui fait de lui pendant quelques secondes un demi-fou, a-t-il l'intention d'offenser Dieu ? Pense-t-il seulement à lui ? La question ne se pose pas, mais on va maintenant trop loin dans le sens opposé, si loin même que le sens du péché disparaît³⁶ ». (14 mars 1965)

Si la vie personnelle de Green a enfreint la morale de l'Église, c'est du passé dans les années 60. Il ne se laisse plus tourmenter non plus par les effrayantes thèses jansénistes sur le petit nombre des élus : « Des familles entières damnées depuis les origines les plus lointaines, une succession de réprouvés ? Si cela était vrai, où serait la pitié de Dieu³⁷ ? » (10 septembre 1970) Le Bon larron, Marie Madeleine témoignent qu'au pécheur repent Dieu pardonne. À lui, qui a connu « l'ébriété charnelle de la jeunesse³⁸ » (17 mars 1968), Il pardonnera donc, aussi. Pas de laxisme pour autant. La virginité n'est pas une vertu négative, au contraire, « elle flamboie, c'est une lumière³⁹ » (22 novembre 1968). Mais elle est aussi une croix : « La chasteté, la terrible renonciation, cette croix, je ne la porte pas vaillamment, je la traîne en souhaitant parfois qu'il me soit permis de la laisser là, un jour ou une heure⁴⁰. » (28 août 1969)

Cela dit, « renoncer à la chair, ce gros travail accompli, il reste encore beaucoup à faire. L'éternel prochain est là avec ses exigences, porteur à sa façon d'un Évangile à regarder en face. (...) Il y a surtout, en rangs, grands comme des arbres qui marchent, pour reprendre une expression de saint Marc, les pauvres. Il ne suffit pas de se débarrasser d'eux avec des billets de banque. Les voit-on ? Les aime-t-on⁴¹ ? » (21 décembre 1977). Ainsi, à travers tout, envers et contre tout, Julien Green sera resté fidèle jusqu'au bout à l'Église dans laquelle il était entré à 16 ans. L'Église, corps mystique. Mais aussi l'Église institution. L'Église que « chacun de

³⁵/Ibid., p. 323.

³⁶/Ibid., p. 363.

³⁷/Ibid., p. 572.

³⁸/Ibid., p. 467.

³⁹/Ibid., p. 494.

⁴⁰/Ibid., p. 527.

⁴¹/Julien Green, *op.cit.*, tome VI, p. 441.

nous est ». Aussi, « il ne faut pas qu'en aucun de nous l'Église meure dans l'indifférence. Là est le vrai danger⁴² ». (6 juillet 1966)

Devant la fidélité que Julien Green, contre vents et marées, a conservée à l'Église, on ne peut qu'être surpris de l'aversion qu'en de nombreuses occasions il a manifestée à l'égard des gens d'Église et de leurs œuvres. Qu'on en juge par son écœurement devant les livres de piété :

Hier, je suis allé à Barclay Street où je voulais explorer les librairies catholiques. Impression d'ennui allant jusqu'à une espèce d'horreur. Devant ces monceaux de livres assommants et d'objets pieux dont la laideur dépasse même ce que je craignais de pire, je me suis demandé quel rapport on pouvait établir entre tout cela et la religion de l'Évangile. La médiocrité intellectuelle du catholique moyen est un mystère que je ne comprendrai sans doute jamais. Une telle absence de goût finit par devenir troublante à l'égal d'une manifestation du démon⁴³. (9 avril 1942)

En juillet 1951, ce jugement péremptoire : « La littérature édifiante a volé à Dieu plus d'âmes que ne firent jamais Voltaire et ses petits⁴⁴. » Il renchérit encore : « Entre un journal érotique et un journal farci de beaux sentiments, je ne balance pas : c'est le deuxième qui me paraît le plus gênant. Et il y a encore ceci que je voudrais dire, c'est que Dieu entre peut-être plus facilement dans une âme ravagée par les sens que dans une âme barricadée derrière ses vertus⁴⁵. » (7 février 1958)

Après les livres, les sermons : « En France, les sermons sont d'un ennui mortel (comme ailleurs, du reste)... Les prêtres ne demandent jamais l'héroïsme aux fidèles. Ils ne songent qu'à les rassurer : ils les endorment⁴⁶. » (10 septembre 1946) Il insiste : « On me dira que j'ai mauvais esprit, mais en écoutant un prédicateur, je pensais : "Plus tu parles, moins je crois." Même impression en lisant certain livre pieux, je le jette avec horreur. La lecture de la Bible remet tout cela en place⁴⁷. » (mai 1951) À cette époque, Green consacrait une heure et demie par jour à la lecture de la Bible (1^{er} novembre 1949). Avant la guerre, il avait suivi des cours d'hébreu chez un rabbin pour pouvoir mieux en pénétrer les arcanes.

⁴²/Julien Green, *op.cit.*, tome V, p. 402.

⁴³/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 649.

⁴⁴/*Ibid.*, p. 1239.

⁴⁵/Julien Green, *op.cit.*, tome V, p.127.

⁴⁶/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 939.

⁴⁷/*Ibid.*, p. 1215.

Souvent aussi, il s'en prend aux clercs eux-mêmes. Ainsi note-t-il avec ravissement le mot que Maritain lui a rapporté d'une supérieure de couvent à propos d'une religieuse trop attachée à la Règle : « Elle fera un long purgatoire à cause de ses vertus⁴⁸. » (15 juillet 1938) Une autre fois : « En étudiant le visage d'un jeune ecclésiastique, je pensais : un orgueil solidement nourri de pieuses lectures⁴⁹. » (20 juillet 1951) Pire : « Il est horrible de penser que plus certains hommes croient s'approcher de Dieu et vivre pour lui, moins ils sont humains. La vertu en fait du granit⁵⁰. » (10 avril 1955) En 1997, lors de la visite du pape Jean Paul II à Paris, qu'il suit à la télévision, il s'en prend carrément à une grande partie du clergé :

Toutes ces mitres à Notre-Dame et ces clercs habillés par un couturier me font penser à la manière dont les appelait Maritain, si peu clérical : "le personnel de l'Église". Bien sûr, j'ai connu des cardinaux et des évêques qui étaient chacun à la fois lui-même et l'Église, que ce soient des Brésiliens, des Italiens et, plus près de nous, les cardinaux Journet, Danielou, de Lubac et Mgr Pézeril, et d'autres qui m'ont aidé et j'espère compris. Mais il y a les autres, les fonctionnaires de la religion, une sorte de société anonyme⁵¹. (23 août 1997)

Le concile Vatican II n'a rien arrangé, au contraire, il le déconcerte, l'attriste : « J'avoue que devant cette Église nouvelle, je me sens un peu comme les juifs qui, voyant le deuxième Temple, celui de Zorobabel, pleuraient en se souvenant de l'autre, celui de Salomon. Les jeunes qui n'avaient pas connu le temple magnifique ne comprenaient rien à leur tristesse au milieu des acclamations⁵². » (26 mars 1965) Quelques semaines plus tard, il lâche : « Je me demande si c'est à cette Église-là que je me serais converti en 1916⁵³. » (12 avril 1965) Il ne s'agit pas seulement de liturgie ou de chant grégorien : « Hier, dans une grande librairie. Des livres sur la religion d'aujourd'hui. Il s'élève de ces ouvrages écrits dans une langue incertaine et souvent fort prétentieuse, une odeur — je pourrais presque dire une puanteur — de doute. Tout est remis en question : la Présence réelle, la divinité du Christ, l'infailibilité du pape⁵⁴. » (19 février 1971)

⁴⁸/Ibid., p. 474.

⁴⁹/Ibid., p. 1238.

⁵⁰/Ibid., p. 1403.

⁵¹/Julien Green, *Le Grand Large du soir: Journal 1997-1998*, Paris, Flammarion, 2006, p. 82.

⁵²/Julien Green, *op.cit.*, tome V, p.364.

⁵³/Ibid., p. 365.

⁵⁴/Ibid., p. 593-594.

Aux disputes théologiques que provoque la métamorphose conciliaire de l'Église, Green oppose son désintéret de longue date pour la théologie : « La religion doit être ramenée à quelque chose de très simple, à l'Eucharistie et à l'Écriture. S'en tenir à ce qui est de foi, ni plus ni moins. Tout le reste est spéculation⁵⁵ », avait-il écrit le 6 octobre 1948. Bien après le Concile, il se tiendra à cette position. Le 22 mai 1977, visitant Gand, il revoit le retable de l'Agneau mystique : « Sur l'autel saigne l'Agneau, le jet de sang tombe dans le calice. C'est là toute la messe⁵⁶. » Enfin, devant les querelles théologiques, il fait sienne la réplique du père L. qu'il avait interrogé sur la religion : « Je ne suis pas assez intelligent pour avoir des doutes⁵⁷. » De fait, le *Journal* ne fait guère écho aux décisions conciliaires, pas plus d'ailleurs qu'aux grandes encycliques pontificales. Ses critiques, quand critiques il y a, relèvent plus de l'agacement devant des changements — souvent discutables ou de mode, en effet — que l'Église a cru devoir adopter pour s'adapter aux mutations du XX^e siècle, ou devant les dérapages des prêtres qui donnent l'impression de ne plus savoir ce qu'ils croient ou ce qu'ils doivent enseigner.

Quant à ses coups de griffe envers le clergé, on peut s'étonner qu'il montre tant d'incompréhension pour des hommes qui ne réalisent peut-être pas toujours, en effet, l'appel à la sainteté auquel ils avaient répondu dans l'ardente générosité de leur jeunesse. Mais n'était-il pas le premier à savoir combien, dans sa propre vie, l'écart pouvait être grand entre son idéal spirituel et ses faiblesses trop humaines ?

3. Dans et hors le monde

Au lendemain de sa conversion au catholicisme, Julien Green a songé à la vie monastique, et plus précisément à entrer à l'abbaye bénédictine de l'île de Wright. Il y renonça en 1919, alla faire un séjour de deux ans à l'université de Virginie et, dès son retour à Paris, se consacra à l'écriture.

Ayant choisi de vivre dans le monde, il a entretenu avec lui une relation écartelée entre la participation à toutes sortes d'événements artistiques et mondains, plus ou moins liés à sa carrière et à ses curiosités, et la réclusion solitaire dans l'écriture, la lecture, l'écoute

⁵⁵Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p.1038.

⁵⁶Julien Green, *op.cit.*, tome VI, p.391.

⁵⁷Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p.1306.

de la musique, les voyages et les visites de musées, la méditation et la prière. Le 28 mai 1944, il constate : « Ma sauvagerie a été cause que je me suis privé de nombreuses et précieuses amitiés : nombreuses peut-être pas, mais précieuses, certes (celle de Bernanos, entre autres). Et puis j'étais amoureux (de Robert de Saint Jean), et un amoureux n'a pas d'amis⁵⁸. »

La guerre l'arracha à la vie recluse qu'il menait auprès de sa sœur Anne. Parti aux États-Unis, il y fut mobilisé, d'abord comme sergent-instructeur à Camp Ritchie, puis — après qu'il eut refusé de monter en grade en raison de son âge — à l'Office of War Information, d'où il s'adressait régulièrement aux Français : « Ici la Voix de l'Amérique. » Mais tout se passait tout de même à New York comme si la guerre se déroulait sur une autre planète...

Rentré à Paris, il y reprit sa vie passablement égoïste. Nous possédons sur l'impression qu'il pouvait faire alors sur ses visiteurs le témoignage de Pierre de Boisdeffre, qui lui rendit visite dans l'appartement qu'il occupait alors rue de Varennes. Le jeune auteur d'une *Métamorphose de la littérature*, qui allait remporter un vif succès en 1950, était accompagné d'un ami qui partageait les mœurs de Green, alors que lui-même les ignorait. La conversation qui s'engagea entre les deux hommes lui dessilla les yeux. Soudain,

tous les détails qui, dans l'œuvre et le journal de Green, m'avaient paru mystérieux, voire inexplicables, s'éclairaient et s'ordonnaient. L'auteur de *Moïra* avait dû se battre en silence, dans le secret, contre soi-même. Il n'avait jamais fait publiquement confidence de sa singularité ; il avait au contraire manifesté une furieuse haine de l'instinct sexuel, tout en revendiquant pour ses personnages la liberté de faire l'amour. Tout au plus avais-je été frappé par la fausseté de ses personnages féminins, par le trouble et l'ambiguïté de ses jeunes gens. Et maintenant je me trouvais devant Green (...) Green parlait de l'amour grec sans détour, ni périphrases. Il y avait, disait-il, tout au long de la Bible, une malédiction sur la chair, mais aucune condamnation des amitiés particulières...

Boisdeffre termine le compte rendu de sa visite en jetant un regard autour de lui : « Avant de le quitter, je regardai une dernière fois cet appartement paisible, que la sœur de Green tenait comme une tourière, ces meubles sans tache ni grain de poussière, ces fenêtres. (...) Que des créatures torturées aient pu naître dans ce logis clérical et désuet, c'était peut-être une ruse de Satan⁵⁹ ? » Un quart de siècle

⁵⁸*Ibid.*, p. 744.

⁵⁹Pierre de Boisdeffre, *Contre le vent majeur*, Paris, Grasset, 1994, p. 330-332.

plus tard, Boisdeffre retrouva un Julien Green toujours vêtu de gris, chaussé de richelieu noirs, une cravate unie sur une chemise neutre : « Il avait l'air d'un évêque anglican qui voyage incognito. » La conversation fut banale.

Elle le fut aussi, des années plus tard, lors de la visite de Joaquim Vital, le fondateur des éditions de la Différence, qui en fait le récit étonné :

L'appartement, rue Vanneau, était somptueux et mortifère. En en franchissant le seuil, j'ai frissonné. *Le Tombeau hindou*. Nous voici chez Fritz Lang. Un plaid sur les genoux, Green fait l'éloge du père Carré et casse du sucre sur le dos de ses confrères de l'Académie française. Son fils adoptif Jourdan sert un verre de porto avec componction. Le silence était oppressant. Soudain, les deux hommes ont commencé à se plaindre de l'insonorisation... déficiente ! Il était évident que dans ce ménage de célibataires, on se prenait très au sérieux⁶⁰.

Dans les années 50, au témoignage d'Éric Jourdan, « la politique envahit peu à peu la vie quotidienne, mais elle ne compte pas pour Green, qui la trouve dégradante. Vous êtes apolitique, restez-le, lui écrivait Gide. C'est vous qui avez raison ». Sans doute, l'auteur de *Retour de l'URSS* devait-il se mordre les doigts de son équipée en Russie, où on l'avait vu lever le poing sur la terrasse du Kremlin, mais où la police l'épiait lorsqu'il voulait rôder dans les parcs d'Odessa. Si Green trouvait la politique dégradante, ajoute son fils adoptif, il se montrait toutefois attentif à l'exploitation de l'homme, à la misère morale et physique, aux lois absurdes de la société, et toujours hostile à la guerre⁶¹. De nombreuses entrées dans le *Journal* confirment ces indications.

Le 14 février 1941, Green y avait écrit : « Entre le monde et moi, la guerre a opéré un divorce profond et violent. La lecture des journaux ne fait qu'augmenter la confusion dans ma tête chaque fois que j'essaie de voir ce qui se passe autour de moi. Il n'y a plus de paix que dans la prière⁶². »

Ce divorce profond et violent sera alimenté tout le restant de sa vie par un mépris du monde politique, qui ira croissant avec l'âge.

⁶⁰Joaquim Vital, *Adieu à quelques personnages*, Paris, Éd. de la Différence, 2004.

⁶¹*Album Julien Green*, Paris, Gallimard, coll. de la «Pléiade», 1998, p. 277.

⁶²Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 558-559.

Le 14 février 1993 : « Pour moi, la politique, c'est du verbiage, la logorrhée, quand il est impossible à ces gens de se taire⁶³. » Le 21 janvier 1998, le dégoût monte : « Nous en sommes au règne des marchands du temple, le vol est organisé légalement : dans le domaine politique, ce sont des mœurs acceptées ; on condamne des représentants du peuple, mais ils restent en place, car ils sont interchangeable⁶⁴. »

Ou encore, cette prodigieuse envolée, le 1^{er} octobre 1997, à la lecture du Saint-Simon de La Varende : « Avec ces modes, coiffes, aigrettes, fichus, pelisses, rhingraves et ces couleurs, ces saletés diverses, quel zoo ! Rien n'a bougé, les ampoules de la république éclairent les mêmes singeries que les chandelles royales, les compromissions et les rancœurs dansent toujours sous les lustres⁶⁵. » Enfin, ceci, qui date du 14 décembre 1995 : « Les signatures de traités rassemblent toute une cour de chefs d'État. Une sorte de dîner de têtes. La bonne humeur de commande épanouit ici un museau de chacal, là une face de babouin. Et la paix universelle bêle joyeusement : c'est la fête des brebis qui seront bientôt égorgées pour les futures agapes de l'Histoire⁶⁶. »

Ces récriminations et vitupérations auxquelles, passé quatre-vingt-dix ans, Green s'abandonne de plus en plus fréquemment plongent sans doute des racines dans un éloignement de longue date pour son temps :

Je me demande quelquefois pour quelle raison je suis né à cette époque, une époque avec laquelle je me sens si peu d'affinités. C'est au passé que je demande, en effet, ce dont j'ai besoin, et à un passé fort lointain... J'ai à l'égard du téléphone et de beaucoup d'inventions modernes le sentiment qu'aurait pu avoir un homme du Moyen Âge... J'aurais été heureux en 1840, plus heureux encore en 1640⁶⁷.

Quand Green écrit cela, le 11 novembre 1940, il a seulement quarante ans !

⁶³/Julien Green, *Pourquoi suis-je moi ? Journal 1993-1996*, Paris, Fayard, 1996, p. 25.

⁶⁴/Julien Green, *Le Grand Large du soir. Journal 1997-1998*, Paris, Flammarion, 2006, p. 176-177.

⁶⁵/*Ibid.*, p. 103.

⁶⁶/Julien Green, *Pourquoi suis-je moi ? Journal 1993-1996*, Paris, Fayard, 1996, p. 385.

⁶⁷/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 542.

Quelques mois plus tard, il y revient :

Hier, j'écrivais à Robert que nous nous sommes trompés de siècle, lui et moi, de même qu'on se trompe d'étage dans une maison. Nous voulions vivre au XVI^e siècle, au lieu de quoi nous nous sommes fourvoyés dans le XX^e qui est hargneux et triste... Je me suis toujours senti mal à l'aise dans mon époque et tout ce que j'aime me tire en arrière⁶⁸. (13 janvier 1941)

À propos du XVI^e siècle, il avait déjà noté, le 5 avril 1935 : « La France des Valois a toujours exercé sur moi une espèce de fascination⁶⁹. » En tous cas, son horreur du monde va croissant : « Hier, je disais à Anne mon horreur du monde moderne, en particulier de tout ce qui est fait à la machine, de tout ce qui ne porte pas la trace de la main humaine, meubles, objets dont nous nous servons tous les jours. Si je pouvais, je fabriquerais moi-même mes meubles⁷⁰. » (6 juillet 1942)

Il ressort de ces plaintes que Julien Green s'est toujours senti, et se sentira toujours plus « anti-moderne », comme tous ceux à qui Antoine Compagnon a consacré un beau livre : Chateaubriand, Joseph de Maistre, Baudelaire, Flaubert, Léon Bloy, Péguy, jusqu'à Paulhan, Julien Gracq et le dernier Roland Barthes. Green cite d'ailleurs avec ravissement Théophile Gautier disant aux Goncourt : « Je ne me sens plus contemporain⁷¹. » Et relève cette phrase de Delacroix qui l'a, dit-il, toujours frappé : « Je n'ai nulle sympathie pour le temps présent ; les idées qui passionnent mes contemporains me laissent absolument froid. Toutes mes prédilections sont pour le passé⁷². » (6 juillet 1963)

En 1950, une tentation l'a obsédé : « L'envie de quitter le monde est parfois si forte que je ne sais comment j'y résiste, mais je suis à peu près sûr que c'est la grande tentation qu'il faut écarter à tout prix⁷³. » (27 mai) Le 4 octobre, cela le reprend : « Grand désir de quitter le monde. Je me demande si on en a le droit⁷⁴. » Le 9 janvier 1951, il y revient : « Jadis, j'aurais voulu quitter le monde, mais je suis presque sûr aujourd'hui que je devais y rester, faire acte de présence. C'est même le sens de ma vie. Pourquoi ? Cela regarde Dieu. Si le péché m'a gardé dans le monde, c'est qu'il fallait que dans le monde je remplisse une tâche⁷⁵. »

⁶⁸/Ibid., p. 552.

⁶⁹/Ibid., p. 362-363.

⁷⁰/Ibid., p. 667.

⁷¹/Julien Green, *op.cit.*, tome II, p. 1637.

⁷²/Julien Green, *op.cit.*, tome V, p. 333.

⁷³/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1155.

⁷⁴/Ibid., p. 1181.

⁷⁵/Ibid., p. 1201.

N'empêche qu'il manifeste à ce monde une hostilité toujours plus virulente. D'abord le constat : « Autour de nous, la rumeur d'un monde qui se désagrège, se décolle comme une potiche cassée et mal rafistolée⁷⁶. » (7 novembre 1979) Ensuite le dégoût : « Le dégoût du monde tel qu'il est et tel qu'il promet d'être demain. Les progrès sont faits sans imagination. Je ne pense pas à la guerre que je crois improbable pour le moment, mais ce qu'on appelle la nouvelle société. La haine du passé est une idée dominante, une idée de gens sans culture. Vive la laideur et l'ignorance⁷⁷. » (16 février 1980) Aussi, « le monde actuel est un livre où les personnages ne comprennent pas ce qu'ils font et parlent dans une langue à eux-mêmes étrangère⁷⁸ » (15 février 1998).

L'année même de sa mort, il prophétise :

L'ordre mondial s'installe sournoisement. C'est par l'argent que Big Brother deviendra réalité, il ne sera pas une personne mais une entité, et sous ses ordres des robots sans âme dirigeront un peuple sans âme. L'argent tue l'âme, c'est le programme du démon auquel, comme dit Baudelaire, personne ne croit plus parce que sa suprême habilité, c'est de faire croire à son inexistence. Les accords mondiaux sur l'investissement sont un premier stade où les riches, c'est-à-dire les pauvres d'esprit et non des pauvres en esprit, gouverneront⁷⁹. (19 février 1998)

Les riches, la bête noire de cet homme qui aura vécu de sa plume toute sa vie, comme il se plaît à le rétorquer à ceux qui lui attribuent un train de vie de privilégié.

Contre les riches, il lui arrive de fulminer comme un prophète de l'Ancien testament : « Quand l'humanité tout entière unirait ses efforts pour faire entrer un seul riche au paradis, elle ne viendrait pas à bout de cette tâche colossale. Il faut Dieu pour faire cette chose impossible aux hommes⁸⁰. » (30 novembre 1960) Ou ceci : « À réfléchir pour tous ceux qui nagent dans l'opulence, le pouvoir, les vanités : c'est dans sa colère que Dieu accorde la plupart des choses qu'on désire dans ce monde avec passion⁸¹. » (4 août 1997) Enfin, le 27 octobre 1997 : « L'homme ne descend pas du singe, mais l'homme d'affaires descend du tyrannosaure⁸². »

⁷⁶/Julien Green, *op.cit.*, tome VI, p. 669.

⁷⁷/*Ibid.*, p. 700.

⁷⁸/Julien Green, *Le Grand Large du soir. Journal 1997-1998*, Paris, Flammarion, 2006, p. 201.

⁷⁹/*Ibid.*, p. 201-202.

⁸⁰/Julien Green, *op.cit.*, tome V, p. 257.

⁸¹/Julien Green, *Le Grand Large du soir. Journal 1997-1998*, Paris, Flammarion, 2006, p. 70.

⁸²/*Ibid.*, p. 121.

À quelques mois de sa mort, le dernier tome de son *Journal*, *Le Grand Large du soir* (Paris, Flammarion, 2006), regorge des derniers regards qu'il porte sur le monde tel qu'il s'offre à ses yeux : Il est curieux de vivre dans une société qui se délite de jour en jour, avec pour corollaire un moralisme à lever le cœur⁸³. » (10 juillet 1997) Et puis ceci : « *Misereor super turbam*. J'ai pitié de la foule, scandaleuse par sa bêtise. Promenade dans Paris, nous nous demandons pourquoi vivre dans ces falaises qui surplombent le flot des voitures, avec ce flux d'odeurs non suaves. Quelle tristesse depuis vingt-cinq ans, cette dégringolade régulière de la douceur de vivre. La France, miroir aux alouettes, pauvres alouettes venues du monde entier, ne sera bientôt plus qu'un miroir cassé⁸⁴. » (18 octobre)

Enfin : « On parle de notre monde en mutation. C'est-à-dire que nous voilà sur le chemin des monstruosité. Violence, insécurité, intolérance, malhonnêteté, corruption, tout cet encens flatte les narines du Veau d'or⁸⁵. » (31 décembre 1997)

4. Julien Green psychopompe ?

Longtemps, le *Journal* a exercé un puissant pouvoir d'attraction et de fascination sur des lecteurs que ne rebutaient ni son austérité spirituelle ni son abondante érudition ; dans son discours d'accueil à l'Académie française, le 16 novembre 1972, Pierre Gaxotte, citant une indication donnée par Green en date du 16 mars 1971, ne cachait pas sa surprise mêlée d'admiration :

Depuis 1946, écrivez-vous, vous avez reçu chez vous, écouté patiemment plusieurs milliers de personnes. Plusieurs milliers ! Parmi celles que vous nommez je trouve de grands esprits, des religieux aussi modestes que pieux, un philosophe chrétien pareil à un vieil ange très savant. Mais il me semble qu'à mesure que votre renommée a grandi, qu'on vous a entendu davantage à la radio, plus souvent à la télévision, à mesure que les grands prix, les honneurs nationaux et les honneurs étrangers sont tombés sur vos épaules, le cercle de vos visiteurs s'est élargi pour comprendre des inconnus de plus en plus nombreux. Voici des dames protestantes qui, soucieuses de votre salut, offrent de vous expliquer la Bible gratuitement ; voici un garçon qui voudrait être à la mode⁸⁶...

⁸³/*Ibid.*, p. 55.

⁸⁴/*Ibid.*, p. 115.

⁸⁵/*Ibid.*, p. 164.

⁸⁶/*Discours de réception de M. Julien Green à l'Académie française. Réponse de M. Pierre Gaxotte*, Paris, Plon, 1972.

Au terme d'une énumération amusée de la diversité des visiteurs du nouvel académicien, Gaxotte concluait : « Ce grand nombre de visiteurs prouve à la fois votre célébrité, l'audience que vous réserve la jeunesse, la confiance enfin que des inconnus angoissés mettent en vous, lorsqu'ils sont en quête de confident ou d'un conseiller. Cela, monsieur, vous fait le plus grand honneur⁸⁷. »

De fait, le *Journal* d'après la guerre porte d'innombrables traces de ces entretiens confidentiels avec des gens connus ou de parfaits inconnus. Ainsi que des lettres, plus nombreuses encore, que Green recevait et auxquelles il se disait dans l'impossibilité de répondre : « Mon silence à l'égard des lecteurs qui m'écrivent, je ne puis dire que je l'ai sur la conscience, mais répondre aux lettres, c'est tuer l'œuvre. (...) Ma réponse, je l'ai souvent dit, c'est ce journal qui a permis que le dialogue s'établisse et continue depuis près d'un demi-siècle. S'il n'en était pas ainsi, je doute que ces pages eussent paru de mon vivant⁸⁸. » (23 juillet 1978)

Le 15 décembre 1979, on lit ceci : « Je reçois sans cesse des lettres d'hommes et de femmes qui me disent que mon journal les reconforte et que la foi leur revient. J'en prends très peu et j'en laisse beaucoup. Dieu fait tout de rien, même quand ce rien est d'un académicien⁸⁹. » Près de vingt ans plus tard, le 16 novembre 1997, suite à la diffusion d'un film d'entretiens sur Arte, lui parvient chaque jour, écrit-il, « un flot de belles lettres ». Et il observe : « Parler simplement, c'est sans doute le secret qui révèle à chacun ce qui est en lui-même. J'aurai été en cela un catalyseur. Une lettre dit : "Psychopompe". C'était le titre d'Hermès qui guidait les âmes vers l'éternité. J'espère que, dans mon cas, c'est les conduire vers l'Amour⁹⁰. »

Des milliers de lecteurs auront donc été sensibles à l'éternel balancement de Julien Green et se seront reconnus en lui. Balancement et contraste :

- entre une inspiration romanesque grouillant d'angoisses, de peurs, de ténèbres, d'obsessions sexuelles, d'hallucinations, de crimes, de folies, et le train-train bourgeois d'une vie de travail et de méditation dans le silence ripoliné d'un appartement rempli de livres et de tableaux ;

⁸⁷/*Ibid.*

⁸⁸/Julien Green, *op.cit.*, tome VI, p. 520.

⁸⁹/*Ibid.*, p. 686.

⁹⁰/Julien Green, *Le Grand Large du soir. Journal 1997-1998*, Paris, Flammarion, 2006, p. 135.

- entre sa foi inextinguible en Dieu et son inébranlable fidélité à l'Église — qui n'est pas la foi, observait avec raison Alain Bosquet, mais le lieu où la foi s'exerce — et l'impossibilité de ne pas utiliser le péché pour écrire ses romans, estimant qu'un roman « est fait de péché comme une table est faite de bois⁹¹ » (27 octobre 1955) ;
- entre sa fascination pour la beauté humaine (celle des visages, car il a souvent affirmé son dégoût pour les parties sexuelles de l'homme), en particulier celle qu'a immortalisée la statuaire grecque (rentrant du Louvre, le 27 juin 1960, il note qu'il y avait là « de quoi tuer une âme. Personne ne le dit. Or c'est Dieu lui-même qui a créé cette beauté humaine. Je crois même qu'il n'a rien fait de plus beau⁹² »), et sa hantise du Mal qui explose dans ses rêves, ses cauchemars, ses fantasmes, tout un peuple de l'inconscient et de la nuit qu'il a mis dans ses romans et ses pièces de théâtre ;
- entre l'accueil de centaines de jeunes gens, de prêtres, de femmes, qu'il écoute et conseille, en directeur de conscience très informé, très compréhensif, très miséricordieux, et une gloire littéraire qui lui a valu honneurs, prix, récompenses et invitations de toutes sortes ;
- entre ce qui tient parfois du rabâchage sur le péché, la chair, Dieu, l'Enfer, le salut, ses tourments sexuels, même si ces thèmes lui arrachent aussi des fulgurances, et les commentaires éclairants voire extatiques sur la splendeur du monde que lui révèlent des peintres, des musiciens, des poètes, des villes, un coucher de soleil à la campagne ou un ciel plein d'étoiles, et qui font de lui un esthète.

Toutes ces contradictions ont connu une étrange acmé, une surprenante illustration dans l'obstination que Green a mise à être inhumé dans une église. Ce caprice est la dernière chose qu'on attendrait d'un catholique du XX^e siècle, à l'heure, comme on disait naguère, où il lui faut remettre son âme à Dieu ! Il avait jeté son dévolu sur l'église d'Andrésey, dans les Yvelines, qui date du XIII^e-XIV^e siècle. L'Église de France semble avoir accueilli cette prétention avec bonté mais refusé la même faveur à son fils adoptif Éric Jourdan. Ce dernier est, notamment, l'auteur d'un roman homosexuel, *Les mauvais Anges*, que la censure interdit en 1955 et qui n'est sorti de la clandestinité qu'en 2001, année où il fut réédité par La Musardine,

⁹¹Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1447.

⁹²Julien Green, *op.cit.*, tome V, p. 242.

une maison spécialisée dans la littérature érotique. Devenu Jean-Éric Green, il n'était pas devenu catholique pour autant, du moins croyant et pratiquant.

Irrité par le refus de l'Église de France, Green se tourna vers l'Autriche, où sa demande fut favorablement accueillie par l'évêque de Klagenfurt, en Carinthie. Le 29 avril 1991, il consigne l'information dans son journal : « Nous serons inhumés, ou plutôt ensevelis dans la pierre en Autriche, terre mariale. Pourquoi pas en France ? D'abord, parce que je ne veux pas que nos corps soient déterrés, comme cela arrive au Père-Lachaise et ailleurs en France la Doulice. L'Autriche, elle, nous offre généreusement une chapelle⁹³. » Le 10 août suivant, il se rend avec Éric à Klagenfurt, où il est reçu à déjeuner par le Dr. Mairistch, curé de Saint-Égide, « un prêtre comme on rêve de voir tout le clergé⁹⁴ ». Le lendemain, on lui montre la chapelle de la cathédrale où une petite crypte a été creusée à son intention sous une grande dalle de marbre blanc avec des poignées de cuivre. « *Ego sum Resurrectio et Vita*, je ne veux rien de plus. En dessous, nos deux noms. La chapelle est assez grande pour contenir une quinzaine de personnes. » Julien Green ronronne tellement de plaisir qu'il brave le ridicule : « Je ne dirai pas qu'on voudrait y être, mais je crois qu'on y sera tranquille⁹⁵. » (11 août 1991) Il y repose depuis dix ans.

Parvenu à la dalle funéraire sous laquelle repose Julien Green, dans l'église cathédrale de Klagenfurt, le lecteur du *Journal* se recueille et s'interroge une dernière fois sur ce gisant qui disait que ses livres étaient des « livres de prisonnier qui rêve de liberté⁹⁶. » (11 novembre 1949) Il se souvient alors que l'écrivain qui s'est tenu à l'écart de toutes les modes, de tous les courants littéraires et universitaires de pensée, surréalisme, existentialisme, structuralisme, freudisme, post-modernisme, pour s'en tenir au seul dialogue avec lui-même et avec Dieu, fut un homme dont Robert de Saint Jean disait : « Tout ce qui ne se rapporte pas à l'au-delà l'ennuie à périr. Il croit à Dieu, pas au reste⁹⁷. » Ce lecteur se souvient aussi que cette foi, et les conséquences qu'elle eut sur sa vie, sur sa difficulté d'être, sur sa vision du monde et son jugement sur les hommes, ont trouvé un abondant écho dans son journal, même s'il disait que son

⁹³/Julien Green, *L'avenir n'est à personne. Journal 1990-1992*, Paris, Fayard, 1993, p. 226.

⁹⁴/*Ibid.*, p. 278.

⁹⁵/*Ibid.*, p. 279.

⁹⁶/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1118.

⁹⁷/*Ibid.*, p. XXV.

vrai journal était dans ses romans. Il se souvient enfin que Green a cherché les racines de son âme et de son art dans une autobiographie tardive en plusieurs tomes, dans une biographie de saint François d'Assise, ou encore, devenu vieux, en remontant dans le passé sur les routes du Sud américain d'où venaient ses parents. Seules les eaux mêlées du journal, de la fiction romanesque et théâtrale, et de l'autobiographie nous mettent en présence de l'auteur de *Chaque homme dans sa nuit*.

À le regarder à travers ce spectre d'écritures multiples, ce lecteur peut-il ne pas le voir comme une boussole dont l'aiguille aimantée est restée, certes constamment orientée vers le Dieu de ses seize ans qu'il n'a jamais abandonné ni renié, mais que cette aiguille n'a jamais cessé non plus d'osciller, et parfois brutalement, comme affolée par des pôles magnétiques contraires ? La cause nous paraît avoir été parfaitement décelée dès octobre 1933 par l'Allemand Moehring, grand connaisseur de Kierkegaard, quand il attribue la grande angoisse qui est au fond de ce qu'écrit Green à son incapacité de comprendre le sens du monde. C'est sans doute la réflexion la plus profonde que l'on puisse prononcer sur son œuvre, juge Louis-Pierre Parias dans son beau *Green corps et âme*⁹⁸. Car, s'il est vrai, comme Green l'a écrit dans son journal, le 9 juin 1955, que nous sommes conçus par nos parents « dans une sorte de délire », comment n'en porterions-nous pas la marque ? Comment ne serions-nous pas « des créatures de désordre⁹⁹ » ? Des créatures de désordre : et l'on s'étonnerait que le monde va comme il va ? Et qu'il soit impossible à Green de lui trouver un sens dont seul Dieu détient à ses yeux le secret ?

Il y a plus. Quand Green se compare à un prisonnier qui rêve de liberté, il se voit, nous explique Wolfgang Matz, comme un homme enfermé dans la contingence de son destin, qui perçoit de toutes parts la réalité comme une restriction de ses possibilités et de ses désirs¹⁰⁰. L'aspiration au bonheur comme le désir sexuel sont des forces auxquelles nul ne peut se soustraire, mais que nul non plus ne peut satisfaire aussi pleinement qu'il pourrait le vouloir, et qui font peser sur la liberté intérieure de l'individu une menace qui se traduit en hallucinations, rêves, angoisses. Ces manifestations de l'inconscient, dont Green a tiré la matière de ses romans, révèlent tout ce que veut dominer, écartier, taire, la raison directrice. « Les

⁹⁸/Paris, Fayard, 1994.

⁹⁹/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, p. 1419.

¹⁰⁰/Wolfgang Matz, *Julien Green, le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1998, p.13.

forces élémentaires et archaïques qui se manifestent chez les personnages de Green démentent la croyance moderne au triomphe de la raison émancipatrice, logique, optimiste, politique. » Wolfgang Matz explique :

Bien que les premiers romans ne présentent pas trace de spéculation religieuse ou métaphysique, et se concentrent au contraire sur le déroulement concret et terrestre de l'action, ils recèlent en leur fond un thème théologique dont l'effet est d'autant plus marquant qu'il n'est jamais exprimé : la représentation de la souffrance, du malheur comme noyau essentiel de l'existence humaine. Les personnages de Green se fourvoient obstinément dans la souffrance, et plus ils essayent de lui échapper, plus le malheur a de force pour les engloutir. Le meurtre, le suicide ou la folie sont les aboutissements inéluctables¹⁰¹.

Jamais Julien Green n'a cédé à l'injonction de François Mauriac qui souhaitait qu'après avoir peint l'enfer humain, « il établisse des perspectives sur l'horizon du monde racheté » (par le Christ sur la croix). Ses romans explorent, au contraire, « les labyrinthes infernaux des instincts les plus ténébreux » (Klaus Mann). Ils donnent, comme disait Maritain, « l'image du monde sans la grâce ». C'est en quoi Green n'est pas un « écrivain catholique », et pourquoi il a toujours refusé de se reconnaître comme tel. Certes, en dehors de ses œuvres de fiction, le catholique Green a toujours proclamé sa foi en Dieu, mais cette foi, il n'a jamais prétendu qu'elle rendait l'homme heureux. Le malheur et la souffrance sont pour lui l'essence de la condition humaine. La certitude religieuse ne les élimine pas.

L'Allemand Wolfgang Matz, un des meilleurs exégètes incontestablement de l'œuvre de Green, relève que Julien Green s'inscrit dans la tradition de ceux qui n'ont jamais eu foi dans l'optimisme des Lumières : Sade, Baudelaire, Nietzsche, le dernier Freud, le Georges Batailles des *Larmes d'Éros*, le Michel Foucault ultime de *L'Histoire de la sexualité*, tous ceux pour qui la beauté est une plaie brûlante, « le début de la terreur », comme dit Rilke dans ses *Élégies de Duino*, tous ceux pour qui la sexualité « n'est pas un agréable bonheur des sens, mais une violence physique torturante qui met le moi en péril¹⁰² ». Et de citer Adorno et Mark Horkheimer : « Sous l'histoire connue de l'Europe se déroule une autre histoire souterraine. C'est celle du destin des instincts sexuels et des passions humaines refoulés et déformés par la civilisation (...)

¹⁰¹/*Ibid.*, p. 31.

¹⁰²/*Ibid.*, p. 134-135.

Cette mutilation touche avant tout le rapport au corps. » (*Dialectique de la Raison*)

De cette perception de la condition humaine, le *Journal* donne, avec ses répétitions, ses interrogations, ses silences, ses aveux, ses omissions, un commentaire qui court pratiquement à travers tout le XX^e siècle. Et devant cette perception du « destin des instincts et des passions humaines refoulés et déformés par la civilisation », nous comprenons aussi mieux Green lorsqu'il fait dire à un personnage de *Moïra* : « Nous ne pouvons pas nous passer de la foi. Sans elle rien n'a de sens. » C'est sans doute la meilleure définition de la religion de Green : donner un sens au monde, qui par lui-même n'en a pas, attendre obstinément de la transcendance qu'elle justifie notre existence. Cette attente ne postule pas le bonheur sur terre, elle désigne seulement le vide qu'aucune pensée politique ou philosophique ne peut combler, celui où nous n'avons pour nous soutenir que l'espérance que Dieu donne un sens à notre vie. À cette espérance, qui fut aussi sa croix, Green s'est d'autant plus fortement accroché qu'à la fin de *Moïra*, il a placé ce vers du poète Robert Browning : « Et pourtant Dieu n'a pas dit un mot. »

Bibliographie :

En dehors du *Journal* repris dans la Bibliothèque de la Pléiade mais dont les derniers tomes ont paru aux éditions Fayard, des autres œuvres de Julien Green dans la Pléiade et de *l'Album Julien Green* (Gallimard, 1998), nous avons consulté :

- Louis-Henri Parias, *Julien Green, corps et âme*, Paris, Fayard, 1994.
- Wolfgang Matz, *Julien Green, le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1998.
- *Julien Green, non-dit et ambiguïté*, sous la direction de Marie-Françoise Canerot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2007.

Julien Green et l'éclairage fantastique

Par Mme Rodica Lascu-Pop

Après avoir regardé ces toiles [des Renoir et des Seurat] aussi longuement qu'il m'était possible, je me suis demandé ce que la peinture me donnait, en plus d'un plaisir immédiat et toujours très vif. M'a-t-elle aidé dans mon travail d'écrivain ? Il n'y a pas de couleurs dans mes livres, il n'y a que du blanc et du noir, des effets de lumière et d'ombre, mais ce sont les livres d'un homme qui voudrait savoir dessiner avec force. Mon admiration va toujours aux peintres dont le trait est le plus énergique¹...

L'amour de la peinture (...) se retrouve dans ma façon de présenter les personnages, de les voir et de les placer dans l'histoire²...

Ces propos greeniens nous rappellent que la vocation première du romancier a été la peinture et le dessin. Très tôt, dessiner est devenu pour l'enfant Green une occupation absorbante et secrète, révélatrice d'obsessions latentes. C'est en regardant les gravures de Gustave Doré pour *L'Enfer* de Dante que le petit Julian découvre, avec effroi et « émerveillement », la nudité impure. Et aussitôt, l'envie de tracer sur la page le contour des corps nus devient irréprensible, tyrannique :

¹Julien Green, *Journal*, sans date 1936, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome IV, p. 416. Sauf indication contraire, les citations de Julien Green renverront désormais à cette édition dont seuls les tomes et la pagination seront mentionnés.

²« Julien Green : l'histoire d'un sudiste », interview réalisée par Philippe Vannini, *Le Magazine littéraire*, juin 1989, tome VII, p. 1721.

Je mettais un soin extrême à dessiner ces corps. Il me semble que je me jetais tout entier dans mon dessin, et par l'effet d'une sorte d'hallucination, je devenais ce que je dessinais, je le devenais avec une joie sauvage qui m'en faisait mordre ma langue³.

Pour Green, tout se joue à l'âge de la petite enfance et le goût précoce du dessin lui apparaît, avec le recul du temps, comme une expérience fondatrice du moi à venir. À vingt-deux ans, de retour d'Amérique, le jeune Green prend la résolution de devenir peintre. Il hante les ateliers, se rend régulièrement au Louvre, se nourrit de ce que les musées peuvent lui offrir. Mais cette initiation artistique, à peine commencée, tourne court un soir lorsqu'il découvre dans le salon de Mike Stein, grand collectionneur d'art moderne et ami de son père, les toiles fauves de Matisse. Des années plus tard, Green racontera avec beaucoup d'humour cette visite, il se souviendra de la « stupeur horrifiée » qu'il éprouva devant le portrait vert pomme de Mme Matisse, nouvelle Joconde « au sourire de travers et au regard hystérique⁴», exécuté « d'une main hâtive, fougueusement irrespectueuse de toutes les lois du dessin⁵». Déçu par « les barbouillages » de ce langage pictural, n'y reconnaissant plus ses repères artistiques : « [o]ù étaient le fini des toiles du Louvre, se demande-t-il, la beauté des formes, le savoir-faire des Italiens, la splendeur des ciels dorés de Claude Lorrain, la profondeur de Rembrandt⁶», le jeune apprenti décide de dire « non » à sa vocation de peintre. « [M]entalement, avoue l'autobiographe, j'envoyai dans la Seine carton, papier Ingres et crayons, quitte à les repêcher plus tard⁷». Malgré ce geste « mental », Green continuera de s'intéresser à la peinture, d'écrire sur les artistes, de fréquenter, jusqu'au grand âge, les galeries et les musées d'art. Et s'il arrive à l'ancien élève de la Grande Chaumière de « repêcher » ses outils de peintre, c'est pour les confier à ses doubles fictionnels. Ainsi, Jean, le personnage du roman *Le Malfaiteur*, hérite du même goût pour la peinture et choisit, comme son géniteur, de se destiner aux arts, mais, découragé par une visite au Louvre, se ravise en faveur de la littérature.

La peinture, une vocation définitivement abandonnée ? Green reconnaît avoir retenu de cette expérience de jeunesse un enseignement important : « Cela m'a appris à dessiner mes personnages dans mes

³Julien Green, *Partir avant le jour*, tome V, p. 678.

⁴Julien Green, *Jeunesse*, tome V, p. 1320.

⁵*Ibid.*

⁶*Ibid.*, p. 1319.

⁷*Ibid.*, p. 1322.

livres⁸. » En effet, comme Gide l'a déjà souligné⁹, le geste de l'écrivain semble « calquer » le mouvement continu du dessin.

L'imaginaire greenien agit sous la pression du visuel. Image fétiche ou scène animée, image rêvée ou image souvenir, vision intérieure ou rêverie spatiale constituent pour Green autant de ressorts déclencheurs d'écriture. À la fois source et support, l'image est, sans aucun doute, une composante essentielle dans la genèse et le développement des romans, « ce sont ces *day-dreams*, confesse le diariste presque centenaire, qui m'ont toujours conduit à une histoire. Une image se fixait soudain et j'entrais dans un livre. À mon âge, ce n'est plus amusant, car je vois trop vite la fin des choses¹⁰. »

Il convient de rappeler que ce don de voir date de la petite enfance et s'origine dans « l'histoire continuée », sorte de feuilleton en images, que Green enfant se projetait tous les soirs pour conjurer la solitude et les frayeurs de l'obscurité. De fait, cette faculté « médiumnique » n'a pas changé et l'écrivain est le premier à reconnaître que « tous [s]es livres ont eu pour point de départ le traversin où [il] pose [s]a tête¹¹ ». Le roman *Moïra*, par exemple, procède d'une de ces visions qui précèdent le réveil et qu'on appelle, en termes médicaux, image hypnopompique¹²: « Ce matin, à l'aube, je me suis éveillé et j'ai vu mon livre du commencement jusqu'à la fin. Il m'a tiré de mon sommeil. Devant moi, dans la pénombre, ce personnage immobile. Comme si tout cela m'était donné, comme si tout m'était rendu¹³. »

Étranger aux modes et aux artifices littéraires, réfractaire à la logique du « fabriqué¹⁴ », se refusant à toute idée de plan préétabli,

⁸/Paul Guth, « Julien Green le silencieux », *Gazette des lettres*, 5 janvier 1946 (repris sous le titre « Les silences de Julien Green », dans *Quarante contre un*), tome II, p. 1298.

⁹Il s'agit d'une note du *Journal* où Green se rapporte à cette opinion de Gide : « Gide me disait un jour que s'il écrivait quelque chose sur moi, il insisterait sur le fait que je dessine sans jamais permettre à mon crayon de quitter le papier. » 6 novembre 1949, tome IV, p. 1117.

¹⁰Julien Green, *Le Grand Large du soir. Journal 1997-1998*, le 30 décembre 1997, Paris, Flammarion, 2006, p. 164.

¹¹Julien Green, *Journal*, 6 décembre 1946, tome IV, p. 951.

¹²Voir l'article de C. Peter Hoy, « Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green », in « Configuration critique de Julien Green », *Revue des Lettres Modernes*, n° 130-133, Paris, Minard, 1966, p. 33-73.

¹³Julien Green, *Journal*, 23 août 1948, tome IV, p. 1029-1030.

¹⁴Sur ce problème de la création, Green est formel : « J'aimerais mieux ne plus jamais écrire que de fabriquer une œuvre d'imagination qui tende à prouver quoi que ce soit. » *Journal*, 12 avril 1948, tome IV, p. 1009.

le romancier visionnaire reste toujours à l'affût de ces signaux visuels, fondateurs d'une scène originelle. Green s'explique dans le *Journal* sur sa méthode de travail:

Un jour, j'essaierai, moi aussi, de dire ce que j'ai appris en écrivant, car il me semble qu'il y a là une sorte d'obligation, et s'il fallait résumer en quelques mots ma méthode de travail, je dirais simplement que j'écris ce que je vois. Cette phrase dit à peu près tout. Si je ne vois rien, en effet, je ne puis écrire. Je veux dire que si je n'ai pas devant les yeux de l'esprit une représentation très nette de la scène que je me propose de décrire, je ne puis rien faire de bon, et je dis bien : une représentation, comme on dit une représentation théâtrale. (...) La vérité est que je ne sais pas inventer. Il y a en moi quelqu'un ou quelque chose qui me fait voir mes personnages, et me les fait voir en train d'agir¹⁵.

Mais au-delà des séquences qui se présentent à son esprit, au-delà des images crépusculaires, des personnages qui s'animent sous l'insistance d'un regard halluciné, ce qui confère à la scène greenienne toute sa force, son originalité, c'est l'éclairage. Réaliste ou fantastique, diurne ou nocturne, naturel ou artificiel, rassurant ou inquiétant, l'éclairage joue un rôle primordial dans le rapport au monde et à soi (comme en témoignent journal, autobiographie, correspondance, entretiens), dans la composition des romans, dans la manière dont les personnages, ces « voyageurs sur la terre », se projettent eux-mêmes, se voient dans l'univers qui leur est imparti. On est frappé de constater la fréquence et les multiples occurrences de ce mot emblématique sous la plume de Green, la richesse et la diversité des connotations dont il est chargé. Usage qui, hâtons-nous de le préciser, loin d'entraîner l'usure de ce terme dont la carrière est relativement récente¹⁶, lui confère ses lettres de noblesse. Ce n'est donc pas un hasard si l'entrée « éclairage » du *Trésor de la langue française*, version en ligne, se trouve être illustrée par une citation empruntée à Green précisément : « Cet éclairage [d'une bougie] embellit les visages les plus ternes et leur prête une sorte de mystère¹⁷. »

Dans le laboratoire secret de la création greenienne, sorte de *camera obscura*, l'éclairage est un élément révélateur de la vérité de vision, d'où l'attention particulière avec laquelle il est traité. Il n'est pas moins important de souligner que, par une de ces lois mystérieuses qui échappent à la conscience diurne, le don de vision subit, d'un

¹⁵Julien Green, *Journal*, 16 octobre 1949, tome IV, p. 1105-1106.

¹⁶La première attestation du mot *éclairage*, « Illumination habituelle d'une ville », date de 1798 (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, p. 458).

¹⁷Julien Green, *Journal*, 20 novembre 1945, tome IV, p. 872.

roman à l'autre, d'inexplicables fluctuations d'intensité. Ainsi, après le succès des trois premiers romans (*Mont-Cinère*, *Adrienne Mesurat* et *Léviathan*), fortement imprégnés d'un réalisme visionnaire, Green connaît, avec *Épaves*, une baisse de l'acuité du regard second et implicitement une défaillance des moyens d'expression, un affaiblissement de l'éclairage, ce qui le détermine d'ailleurs à réécrire¹⁸ une partie du roman. Mais bientôt, par un retournement inexplicable, ce don lui est rendu (*Minuit*, *Le Visionnaire*) pour lui être de nouveau retiré dans *Varouna* et *Si j'étais vous*.

« Je vais au Louvre presque tous les jours, note le jeune Green, depuis plusieurs années (...). Ma dette envers le Louvre est immense. J'ai l'impression d'avoir été nourri et élevé par lui¹⁹. » L'expérience du regard acquise dans les salles du Louvre se retrouve effectivement dans cet art accompli avec lequel l'écrivain éclaire ses romans, dans les effets qu'il tire du jeu des contrastes, des luminosités tantôt indécises tantôt violentes qu'il projette sur les personnages et les paysages.

Le réalisme magique, nous disait Green à l'occasion d'une interview, apparaît dans mon œuvre comme une vision qui relève un peu de l'hallucination. L'éclairage est un élément capital de la vision fantastique. Dans *Minuit*, il y a du réel, mais dans un éclairage d'ambiguïté qui en fait du fantastique. Dans *Adrienne Mesurat*, la scène de l'escalier tient du vrai et, en égale mesure, du fantastique, grâce à l'éclairage, grâce surtout à la nuit. La nuit m'a toujours été favorable quand j'écris des romans²⁰.

Les sortilèges de la nuit prêtent à la réalité la plus ordinaire un éclat irréel, méconnaissable. Corps et décors, portraits et paysages subissent une transfiguration mystérieuse. La scène du chantier à charbon de *Léviathan* fait apparaître ce visage caché du réel :

¹⁸/À ce propos, Green note dans son *Journal* : « Ce matin, j'ai décidé de recommencer la seconde partie de mon roman. Ces pages manquent d'intensité ; l'intrigue en est conduite avec lenteur et n'est pas en elle-même fort intéressante. L'éclairage, c'est-à-dire le jeu des contrastes, est trop faible, les paroles des personnages ne viennent pas du plus intérieur d'eux-mêmes et presque partout la vérité profonde est sacrifiée à une vérité conventionnelle, une vérité de roman », 14 février 1931, tome IV, p. 92.

¹⁹/Julien Green, *Journal (1928-1949)*, 25 octobre 1931, Paris, Plon, 1961, tome I, p. 55.

²⁰/«Julien Green, adevărata realitate în romanul fantastic se află dincolo de vizibil » [« Julien Green la vraie réalité dans le roman fantastique se trouve au-delà du visible »], interview réalisée par Rodica Lascu, in *Steaua* n° 4, 1976, p. 22, (traduction roumaine) ; pour la citation en français, Rodica Lascu-Pop, *Le fantastique dans les romans de Julien Green*, Bucaresti, Libra, 1997, p. 6.

Au milieu du chantier se dressaient trois tas de charbon, de taille égale, séparés les uns des autres, malgré les éboulements qui brisaient la pointe de leurs sommets et tentaient de rapprocher leurs bases en les élargissant. Tous trois renvoyaient avec force la lumière qui les inondait ; une muraille de plâtre n'eût pas paru plus blanche que le versant qu'ils exposaient à la lune, mais alors que le plâtre est terne, les facettes diamantées du minerai brillaient comme une eau qui s'agite et chatoie. Cette espèce de ruissellement immobile donnait aux masses de houille et d'anthracite un caractère étrange ; elles semblaient palpiter ainsi que des êtres à qui l'astre magique accordait pour quelques heures une vie mystérieuse et terrifiante²¹.

Dans l'éclairage de « l'astre magique », ce lieu banal se révèle, comme dans une séquence de cinéma en noir et blanc, frappé d'irréalité. La mise en espace des trois tas de charbon se prolonge dans un « espace représentatif » à fonction symbolique. L'éclairage lunaire est indissolublement lié au symbolisme aquatique²², l'eau apparaissant comme le double substantiel de la clarté et de l'ombre. L'éclat de cette lumière « crue et puissante » ennoblit le minerai brut, lui confère des scintillations adamantines, l'anime d'une « vie mystérieuse et terrifiante ». L'atmosphère fantastique est entretenue par ces projections converties dans le registre du blanc et du noir, du clair et de l'ombre, du bruit et du silence, du mouvement et de l'immobilité.

Le registre affectif qui correspond à cet éclairage est celui de l'angoisse, de la peur : « (...) à mesure que la nuit avance et que tous les bruits de la terre se taisent, l'ombre et le silence prennent vite un caractère différent. Une espèce d'immobilité surnaturelle pèse sur tout et il n'est pas de mot plus éloquent que celui d'*horreur* pour décrire les moments qui précèdent la venue de l'aube²³. » Comme par un jeu d'échos, cette réflexion greenienne rappelle la voix de Thomas Owen, conteur fantastiqueur si familier du « mystère et de sa sœur aux yeux de jade, la Peur » : « Par quel sortilège, se demande-t-il, le brouillard et la nuit rendent-ils si menaçants des lieux que la clarté restitue à leur paix première²⁴? »

La lumière qui baigne les intérieurs du monde greenien est très proche de celle des toiles du Caravage ; c'est une lumière matérielle,

²¹/Julien Green, *Léviathan*, tome I, p. 692.

²²/Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1960.

²³/Julien Green, *Adrienne Mesurat*, tome I, p. 313-314.

²⁴/Thomas Owen, «La Truie» in *La Truie et autres histoires secrètes*, Verviers, Bibliothèque Marabout, 1972, p. 15.

distribuée en couches épaisses, aux teintes rougeâtres ou soufrées, une lumière que répandent des sources artificielles et qui, plutôt que de soutenir la forme, la déforme, la ronge, lui prête une apparence fantastique. « Tout devenait insolite dans cette lueur d'incendie qu'une simple chandelle jetait sur les murs. Un vêtement sur une chaise prenait des attitudes d'assassiné²⁵. » Sous le regard terrifié d'Élisabeth, « Rose promena sa lumière entre les meubles et les caisses qui prenaient, dans cet éclairage, un aspect fantastique de murailles et de tours. Son ombre géante errait le long des parois et la petite fille, ne voyant plus sa tante (...) apercevait au plafond, dans un halo tremblant et rougeâtre, le haut d'une grande silhouette bossue²⁶. » Lampes, lanternes, bougies, cierges, chandelles, allumettes, cheminées, tout un attirail que le romancier luministe met en œuvre pour rendre perceptible le mystère du décor et des humains qui l'habitent. Les temps forts de chaque roman greenien sont soutenus par l'éclairage. Dans le cas de *Minuit*, on peut constater une profusion des sources artificielles, le recours intensifié à ce procédé étant plus évident dans la troisième partie du livre où, à chaque page, l'auteur introduit une source de lumière. Mais gardons-nous de réduire ces sources à de simples accessoires ; car, si Green manifeste une prédilection pour l'image de la lampe, c'est parce qu'il s'y « reconnaît » : « Je ne sais pourquoi une lampe posée sur une table a un tel pouvoir sur mon imagination, presque sur tout mon être moral. Cela m'apaise et me rassure de voir briller une lumière un peu faible dans une pièce un peu sombre. Et que deux ou trois personnes soient assises autour de cette lampe afin de lire ou de coudre met le comble à mon contentement. Peut-être y a-t-il là une image très ancienne de la paix humaine, quelque chose que je reconnais²⁷. »

Green excelle dans l'art du portrait. Voilà, saisi à la faveur d'une bougie, le portrait « caravagesque » d'Émily, du roman *Mont-Cinère* :

La lumière portait en plein sur son visage ; parfois, un tremblement de la flamme faisait mouvoir des ombres sur ses traits dont il accentuait le relief disgracieux, le nez long et cassé, descendant sur une bouche aux lèvres minces, et ces joues hâves où les rides se creusaient déjà. Ses cheveux mêlés retombaient sur son front et ajoutaient à son aspect étrange et vieillot²⁸.

Rien n'échappe au regard aigu du portraitiste qui croque son personnage d'une main sûre et énergique. Ligne, forme, tonalité,

²⁵/Julien Green, *Minuit*, tome II, p. 531.

²⁶/*Ibid.*, p. 427.

²⁷/Julien Green, *Journal*, 2 août 1942, tome IV, p. 674-675.

²⁸/Julien Green, *Mont-Cinère*, tome I, p. 154.

texture, proportions, mouvement, tous les éléments de la composition plastique contribuent à douer ce portrait-charge d'une réalité de vision.

Le « caravagisme » de l'écriture greenienne est frappant ; on ne peut s'empêcher de l'associer à l'admiration que l'auteur voue aux peintres qui privilégient la pratique de la « chandelle », à Dumesnil de La Tour tout particulièrement. Ses visites au musée, consignées au *Journal*, parlent de son émerveillement devant les toiles de l'artiste :

À l'Orangerie. Les Dumesnil de La Tour me ravissent. Il a compris ce que c'est que l'enchantement de la vérité. Rien ne lui était banal. Allumer une bougie au milieu d'un groupe de quatre paysans, c'était pour lui entrer dans le domaine de la féerie, mais d'une féerie où, miracle, la vérité reste elle-même²⁹.

Les Dumesnil de La Tour récemment acquis par le Louvre. Magie que peut créer l'éclairage d'une seule chandelle. Dans le *Saint Joseph charpentier*, la main de l'Enfant-Jésus, vue par transparence, à la fois noire et rouge, traversée de cette lumière et de ce feu³⁰.

Il y a dans cette dernière note un élément de genèse romanesque car, selon Jacques Petit, elle aurait pu inspirer l'éclairage d'une des scènes du début du roman *Moïra*, écrite par Green un mois après la visite au Louvre. C'est au moment du repas, lorsque la servante vient d'allumer les bougies :

Tout d'abord, les petites flammes, mal attachées à la mèche, ne firent dans l'ombre que deux points rouges qui n'éclairaient pas, puis soudain elles s'allongèrent et s'épanouirent, et les yeux, les mains sur la nappe, la carafe d'eau, le tablier blanc de la servante, tout ce qui pouvait retenir la lumière émergea de la nuit³¹.

Telle une composition picturale, le tableau se construit autour du dispositif lumineux ; Julien Green nous délivre, avec une remarquable économie de moyens verbaux, une grande leçon d'*ekphrasis* littéraire.

Le romancier projette un éclairage d'ambiguïté qui estompe les contours des objets ou bien les souligne monstrueusement ; ces projections mouvantes éclairant les espaces intérieurs (chambres, couloirs, escaliers, réduits) semblent couvrir plutôt que dissiper les

²⁹Julien Green, *Journal*, 28 novembre 1934, tome IV, p. 349.

³⁰Julien Green, *Journal*, 12 août 1948, tome IV, p. 1029.

³¹Julien Green, *Moïra*, tome III, p. 10.

frayeurs des ténèbres. Les éléments du décor paraissent subitement doués d'une énergie occulte, d'un pouvoir malin : « Il [le chapeau] était resté au milieu de la table, énorme, avec de larges bords plats et, à l'endroit du front, un ornement de jais facetté, pareil à l'œil d'un monstrueux insecte. Le funèbre objet s'enveloppait dans son voile comme une seiche disparaît dans son nuage d'encre³². » À la lueur vacillante d'un lumignon, la matière palpète d'une vie étrange, inquiétante, les gestes les plus inoffensifs deviennent menaçants, terrifiants : un buste de plâtre se met à rire méchamment, des rideaux pliés prennent « d'étranges apparences³³ », une armoire perd son équilibre comme prise de vertiges suspects, un « escalier en spirale se dress[e] comme une bête sortie de l'abîme³⁴ ».

Dans cet univers maléfique, les choses réclament leur droit à l'existence et, « [a]près avoir paru simples et naturelles pendant des années, il arrive un jour, un moment entre tous, où ces mêmes choses prennent un aspect extraordinaire, sans doute parce qu'elles se sont produites si souvent. Elles ne sont plus naturelles, mais brusquement deviennent étranges et presque fantastiques³⁵. »

À l'instar des expériences offertes par les tableaux que nous évoquons plus haut, le vécu enfantin renvoie à des scènes de frayeur que l'écrivain récupère et exploite avec adresse. Jouer à se faire peur, s'observer dans un miroir sous l'éclairage avare d'une chandelle, pourrait-on imaginer une approche plus troublante de la transgression des apparences ?

(...) je promenais autour de ma tête la bougie allumée pour voir briller mes yeux ou faire jouer sur mon front et mes joues des ombres inattendues. Parfois je prenais un air terrible, les sourcils froncés et la bouche entrouverte, ou bien, demeurant parfaitement immobile sans battre des paupières, j'attendais le moment où, à force de le fixer du regard, j'obtenais un lent dédoublement de mon visage, et il me semblait alors que derrière ma tête, quelque part au fond de la chambre, apparaissait une autre personne. Je posais alors le bougeoir et me retournais avec un cri, mais bien entendu la pièce était vide³⁶.

³²Julien Green, *Le Visionnaire*, tome II, p. 233.

³³Julien Green, *Minuit*, tome II, p. 432.

³⁴*Ibid.*, p. 511.

³⁵Julien Green, *Les clefs de la mort*, tome I, p. 527.

³⁶Julien Green, *Partir avant le jour*, tome V, p. 785-786.

Cette séquence peut faire songer à un épisode du roman autobiographique *Le gâteau des morts* de Dominique Rolin. La romancière y exhume des souvenirs d'enfance liés au même « jeu de la chandelle », sauf que, à la différence de Green qui s'abandonnait en solitaire à ces visions autoscopiques génératrices d'effroi, la narratrice belge partageait avec son frère et sa petite sœur l'horreur voluptueuse que lui procurait la projection de ces moues grotesques :

Cela consistait à éteindre les lampes pour laisser toute la place à la lueur d'une bougie qu'ils [les trois frères] prenaient soin d'agiter avec une lenteur solennelle au niveau du cou. Nous avançons les mâchoires, roulions nos yeux, tordions nos bouches afin que les ombres dansantes, négatifs de la flamme, accusent les reliefs de nos visages³⁷.

Projections bruegheliennes, pourrait-on dire, annonciatrices de la biographie fictionnelle³⁸ que Dominique Rolin consacra au grand peintre flamand.

Rendre lisible le visible ou, pour reprendre l'expression de Philippe Jones, « mettre le visible au niveau du lisible³⁹ », moyennant la matière verbale, voilà une démarche qui n'est pas sans embûches et sans tension car, dit Green, « [l]es mots forment une sorte de courant qu'il faut sans cesse remonter⁴⁰ ». L'imagination greenienne est essentiellement visuelle. Sous l'emprise de cette faculté maîtresse, l'écrivain doit chercher et trouver (mais au prix de quelles peines !), le mot « inévitable », simple et précis, le seul qui donne à voir. « Ce que la peinture m'a donné, avoue Green, c'est l'attention, le désir de voir les choses avec exactitude et minutie⁴¹. »

Une leçon du regard et une exigence esthétique dont l'auteur ne se départira jamais, malgré la résistance de la parole. Nombreuses sont les notations du *Journal* où le diariste parle de cette bataille quotidienne qu'il doit livrer contre les mots et qui le ramène à une relation affective tendue avec la langue. Citons-en quelques exemples : « J'essaie d'écrire, mais j'ai l'impression curieuse que les mots me haïssent et que je les assemble de force⁴² » ou bien,

³⁷Dominique Rolin, *Le gâteau des morts*, Paris, Denoël, 1982, p. 227.

³⁸Il s'agit du roman *L'Enragé*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1978.

³⁹Philippe Jones, « Réflexion sur un double regard », communication à la séance mensuelle du 10 décembre 2005, in *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LXXXIII, n^{os} 1-2-3-4, 2005, p. 193.

⁴⁰Julien Green, *Journal*, 7 février 1931, tome IV, p. 92.

⁴¹*Julien Green en liberté...*, entretien avec Marcel Jullian, tome VIII, p.1234.

⁴²Julien Green, *Journal*, 23 septembre 1932, tome IV, p. 196.

« Les mots me résistent ou viennent sous ma plume en se répétant avec une espèce de malignité qui m'exaspère⁴³ » ou encore, « À certains jours, les mots nous sont hostiles et ne veulent rien savoir. Ceux dont on a besoin se cachent derrière la foule de ceux dont on ne veut pas. Ce sont là les affres du style⁴⁴ » ou enfin, ce mot d'esprit qui résume les tourments de l'écriture : « La pensée vole et les mots vont à pied. Voilà tout le drame de l'écrivain⁴⁵. »

Devant l'impuissance du verbe, les regrets du peintre manqué refont surface comme un douloureux rappel du sentiment de l'entre-deux arts :

Peu d'écrivains plus que moi ont ressenti le désespoir de ne pouvoir tout décrire. Ainsi, par un beau jour de printemps comme aujourd'hui, les taches de soleil sur chaque feuille d'arbre, ou le trait de lumière, vers la fin de l'après-midi, sur les montants d'une fenêtre, avec la petite ombre inclinée de biais que fait la division des carreaux. J'envie les peintres. Au fond, ce que je voudrais écrire n'est souvent bien rendu que par les peintres⁴⁶.

C'est l'avantage de la peinture de pouvoir fixer l'évanescence substance des choses ou de traduire le sentiment d'irréalité grâce aux effets magiques de l'éclairage lunaire.

Regardé une toile de Grimshaw, peintre à peu près inconnu en France et qui vécut en Angleterre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Une route au clair de lune, le mystère de cette lumière à la fois douce et précise, le silence qui se propage de là jusque dans le cœur de celui qui regarde⁴⁷.

Mais c'est à l'écriture de faire durer cette saisie instantanée, d'en prolonger la vibration poétique du « cœur de celui qui regarde » au regard de celui qui lit.

Éclairage, regard, vision, des mots combien chers à Green qui participent de sa manière de surprendre la réalité, de la vivre au quotidien, de la transposer en images. Amoureux de la peinture et du dessin, l'écrivain privilégie l'œil et y voit un miracle de la Création dont il ne cesse de s'émerveiller, car en dépit de la « place infime » qu'il occupe « [d]ans le corps humain, (...) tout le monde extérieur,

⁴³/Julien Green, *Journal*, 18 janvier 1933, tome IV, p. 217.

⁴⁴/Julien Green, *Liberté*, Paris, Julliard, collection « Idée Fixe », 1974, p. 38-39.

⁴⁵/Julien Green, *Journal*, 4 mai 1943, tome IV, p.722.

⁴⁶/Julien Green, *Journal*, 19 mai 1968, tome V, p. 474.

⁴⁷/Julien Green, *Journal*, 5 décembre 1971, tome V, p. 624-625.

le ciel entier, entre par cette petite fenêtre⁴⁸ ». Et c'est à juste titre que Green se demande, nous conviant à partager son éblouissement : « N'est-il pas prodigieux d'avoir ainsi projeté en nous tout, l'espace et la lumière⁴⁹ ? » Bonheur du regard dont le romancier a su tirer profit, son œuvre entière nous révèle les prodiges de cette expérience visuelle.

⁴⁸/« Julien Green : l'histoire d'un sudiste », interview réalisée par Philippe Vannini, tome VII, p. 1721.

⁴⁹/*Ibid.*

Trois personnages : l'Ascète, le Bon vivant et le Moraliste. Et un « paresseux qui travaille » : Julien Green

Par M. Eugen Simion

Commencé en 1928 et achevé vers la fin des années 90, avec la mort de l'écrivain, le *Journal* de Julien Green repousse probablement toutes les limites : de longueur, de régularité et, peut-être, d'amplitude. L'auteur a traversé trois quarts de son siècle avec un cahier intime à la main. Pour être sûr qu'il réalise aussi une performance quantitative, on devrait comparer ses notes intimes avec les journaux d'Amiel, Gide, Jünger... On devrait d'abord s'atteler à la publication de tous les cahiers de Julien Green car, ainsi qu'en témoigne la préface de l'édition de 1961 (Plon), il a éliminé « un nombre de choses sans importance, d'erreurs et de bizarreries ». En lisant d'autres fragments, on comprend qu'il a supprimé des pages entières pour des raisons strictement littéraires et qu'il a aussi évité de publier certaines choses trop intimes. La discrétion est une des valeurs morales que le diariste respecte scrupuleusement même si la règle du journal intime consiste précisément à vaincre la timidité, la prudence, la discrétion...

Il est sûr que Green, le romancier, a tenu pendant toute sa vie un discours parallèle (le journal intime) et que ce discours dépasse le discours littéraire proprement dit, le discours prioritaire. Plus précisément, son journal est davantage lu que son œuvre de fiction. Ce

n'est pas un cas isolé. Beaucoup d'écrivains du vingtième siècle connaissent la même situation (Gide, par exemple). Un renversement des rôles que les auteurs (et même les critiques littéraires) ne soupçonnaient pas : le genre bâtard (le journal), avec la complicité du lecteur, remporte une victoire sur le genre légitime (le roman ou le poème).

L'attitude de Julien Green par rapport au journal présente d'autres curiosités. Par exemple, celle de n'avoir aucune théorie sur le journal, même si l'auteur fait maintes références au genre auquel il s'est consacré avec tant de dévouement. Mais ses réflexions n'apportent pas de solutions originales concernant le statut du diarisme. La chose est étrange chez un intellectuel subtil comme Green. Voici quelques-unes de ses idées. Tout d'abord, le programme stendhalien (régularité, sincérité, exactitude, connaissance de soi-même) : « Ce nouveau journal, que je me propose de tenir le plus régulièrement qu'il me sera possible, m'aidera, je crois, à voir plus clair en moi-même. C'est ma vie entière que je compte mettre en ces pages, avec une franchise et une exactitude absolues¹... » (17 septembre 1928) Ensuite, il décèle une possible justification du journal comme souvenir de la petite histoire : « immobiliser le passé² » (4 décembre 1928). Mais cette expression devrait être corrigée comme suit : immobiliser le présent, qui est prêt à devenir passé, empêcher le temps de passer sans laisser de traces, etc. Il exprime aussi une opinion sur la sincérité : « La sincérité est un don comme un autre. N'est pas sincère qui veut³. » (19 décembre 1928) La sincérité est-elle un talent ? Si l'on accepte cette nuance, on admet donc que la sincérité est dépendante du talent, qui est variable d'un individu à l'autre.

Auparavant (le 2 novembre), le diariste était passé par une crise de découragement et n'avait pas été capable de finir la page de son journal intime. L'explication qui suit laisse songeur : « Peut-être aussi le dégoût de ces désirs qui remplissent ma vie⁴. » Quels sont ces désirs qui l'empêchent de noter ses idées dans son cahier secret ? Green est discret et il le restera jusqu'à la fin. Il lit à présent Pepys (4 décembre 1928) et il l'aime évidemment. Il regrette de n'avoir pas commencé son journal plus tôt. Quand il le commence, en 1928, il a 28 ans. Il note les dîners, les rencontres, ses états

¹Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome IV, 1975, p. 24.

²*Ibid.*, p. 31.

³*Ibid.*, p. 33.

⁴*Ibid.*, p. 29.

d'âme, la petite intervention chirurgicale aux yeux qu'il subit (21 octobre 1930), le film qu'il a vu, une phrase entendue dans la rue... En quelques mots, il décrit les petits événements de sa vie, dans le style d'Amiel. Peut-être les détails sont-ils toutefois moins nombreux chez Green et le ton plus réflexif. L'auteur de *Léviathan* est un moraliste qui déteste le bruit et la colère du monde moderne et qui, comme on va le démontrer plus loin, voit le monde à travers ses formes crépusculaires. À la lecture de ses notes, mon impression est celle d'un impérissable crépuscule et, à l'avant-scène, sur une chaise d'empereur, j'aperçois un homme tranquille méditant en sage zen et en observateur de la fête du monde. Et sa réflexion porte aussi, bien sûr, sur son destin dans le monde.

Mais revenons à ses réflexions sur le journal dans son propre *Journal*. Il a l'impression (16 octobre 1930) que le *Journal* l'empêche d'écrire son œuvre majeure, en particulier le roman auquel il travaille : « Je craignais en effet que raconter ma vie par le menu, tous les jours, ne me prît du temps et des forces que je pouvais consacrer à mon livre⁵. » Le thème est ancien et répandu chez tous les diaristes : le journal consomme les forces créatrices qui devraient être dédiées à l'œuvre majeure, à l'œuvre de fiction. C'est le signe que Julien Green lui-même ne fonde pas de grands espoirs dans ce genre au statut ambigu et il le dira ailleurs sans hésiter. Et cependant, l'auteur continuera à accorder une grande partie de son temps à ses notes intimes.

Green connaît ensuite une autre maladie spécifique au diarisme : le dégoût envers le journal. Le dégoût provient, parmi d'autres causes, de la crainte que le journal puisse dire tout et, par conséquent, puisse donner de son auteur une mauvaise image, fautive et compromettante : « Où me mène-t-il, ce journal ? Vers quelle nuit ? Vers quelle mort⁶ ? », se demande-t-il de manière un peu rhétorique (21 septembre 1931). Immédiatement en effet, il se décide à poursuivre son chemin. Les études consacrées au diarisme ont maintes fois constaté cette forme d'inquiétude, d'hésitation. Julien Green ne dramatise pas les choses et ne prend pas de décisions radicales. L'important est qu'il n'abandonne pas son journal.

Après « vers où ? » se pose la question « à qui ? », soit le problème du destinataire. La solution est originale : ne pas confier les cahiers secrets à un ami — « les amis brûlent tout » — mais « à un ennemi,

⁵*Ibid.*, p. 76.

⁶*Ibid.*, p. 121.

à un homme résolu à nuire à ma mémoire (...). Il n'en ferait pas sauter une ligne⁷. » (28 septembre 1931) Étrange décision ! L'ennemi serait donc, par intérêt, plus fidèle au texte confessionnel (compromettant) que l'ami qui se hâterait d'en effacer toute trace de confession imprudente ! C'est un point de vue. Mais que se passe-t-il si le destinataire (l'ennemi) se venge en détruisant le manuscrit ? Julien Green ne pense pas à cette hypothèse-là. D'ailleurs, il a finalement choisi une troisième solution : il a publié son journal intime de son vivant. Certes, une partie seulement de son journal car, selon les spécialistes de l'œuvre de Green, il y aurait encore des milliers de pages à publier. Pour être sûr, probablement, que ni ses amis, ni ses ennemis ne falsifieront ses notes confessionnelles, il a choisi « l'écriture publique » au lieu de « l'écriture taciturne » (Tournier), laissant aux spécialistes de son œuvre le soin d'établir ce qu'il a choisi de dire et ce qu'il a laissé.

Presque tous les diaristes parlent, on le sait, du journal intime comme d'une banque de données pour la mémoire. Julien Green a des moments de doute quant à l'utilité de cette démarche. Ne vaut-il pas mieux oublier certains événements malheureux de notre existence plutôt que de les noter dans des cahiers secrets ? De ce point de vue, le journal intime ne va-t-il pas à l'encontre de « l'instinct de conservation » ? Green s'explique à ce sujet dans une note du 9 avril 1943 laissant entendre qu'il a évité d'introduire certains détails de son existence, mais pas suffisamment :

Erreur de noter dans un journal certaines choses qui, plus tard, peuvent faire souffrir. Que de petits événements j'ai oubliés déjà pour avoir sagement omis d'en parler dans ces pages ! Rien ne perpétue le souvenir comme les mots dans l'esprit de l'écrivain. Il me semble que jusqu'à la fin de mes jours, je me rappellerai malgré moi certains épisodes qui m'auraient fui à jamais, n'étaient ces malheureuses phrases qui s'accrochent à ma mémoire. Je me suis souvent demandé si tenir un journal n'était pas, du reste, contraire à cet instinct qui veut que nous oublions, car oublier c'est s'alléger d'un poids, et le souvenir nous tire en arrière, nous empêche d'avancer⁸.

La question revient : peut-on dire tout dans le journal intime ? Green n'en est pas convaincu et ne reconnaît pas totalement cette vocation ou — on se souvient de son propos — ce « talent ». Il s'observe avec attention, au-dedans, et il constate que son tempérament est double et que, par essence, son équilibre est basé sur une

⁷*Ibid.*, p. 122.

⁸*Ibid.*, p. 718.

hypocrisie détestable : celle de réconcilier les pratiques pieuses avec une vie de plaisirs. Quel type de plaisirs ? Il ne dit pas — dans les journaux publiés jusqu'ici — quels sont ces plaisirs inavouables.

Retournant au journal et à la sincérité de la confession, Julien Green affirme sans équivoque « l'impossibilité de dire tout dans ce journal... » :

(...) J'ai essayé de retrouver un équilibre de plus en plus menacé par la dualité de ma nature. Une foule de questions se posent à moi, et sans cesse. Peut-être de telles incertitudes font-elles partie de ma destinée, m'instruisent-elles de quelque chose qu'il faut que j'apprenne... Ce que je perds avec tout cela, c'est mon insouciance d'autrefois. (...) J'ai le sentiment aigu de l'hypocrisie qu'il y aurait à essayer de réconcilier une vie de plaisir et les pratiques religieuses⁹.

Le thème revient à plusieurs reprises et est le signe qu'il a une certaine signification pour cet esprit dévot, préoccupé par les problèmes moraux et, évidemment, par la possibilité d'aboutir à la vérité. Y aboutir et, surtout, l'avouer intégralement. Par la suite, il se montre sceptique : l'individu le plus sincère ne dit que la moitié de la vérité, les journaux intimes cachent toujours une partie de la vérité... Même si le diariste a raison, son journal n'arrive pas au bout de la vérité. Un tel sophisme trahit un sujet préoccupant pour cet écrivain considéré par ses contemporains comme mystérieux :

Un journal d'écrivain qui dise toute la vérité, je n'en connais pas. Le contexte manque toujours, qui jetterait sa lumière sur ces pages savamment obscures. Pires encore, les confessions, car c'est le corps qui parle, qui prend toute la place, ou alors c'est l'âme qui bâillonne le corps et parle « pour lui ». Serait-il donc si difficile d'écrire un livre où tout le monde aurait voix au chapitre ? Il y a des vies où l'ascète se bat avec le noceur. Qu'ils parlent donc tous les deux, qu'ils s'expliquent enfin ! Mais non, on ne le supporterait pas. Ce que je redoute par-dessus tout, c'est l'habile dosage ; en général, l'ascète se charge de ce soin avec une malhonnêteté dont il n'a presque jamais conscience. Il trouve que ce qu'il fait est bien. Les hommes les plus sincères ne peuvent dire que des moitiés de vérités¹⁰.

L' « Ascète » et le « Bon vivant », voilà les personnages qui devraient se confesser dans un vrai livre. Julien Green fait-il vraiment référence à son propre journal ? Ce n'est pas une hypothèse

⁹*Ibid.*, p. 770.

¹⁰*Ibid.*, p. 1047.

absurde. Sa narration confessionnelle — je l'ai déjà signalé — révèle toujours un aspect occulte qu'il évoque par moments tout en regrettant de ne pas avoir le courage de l'avouer. Si l'on accepte la petite fable suggérée par le diariste, on devrait conclure que, dans le journal, c'est le discours du noceur qui se trouve occulté. On n'entend pas plus clairement le discours de l'Ascète et, s'il se fait trop audible, l'auteur l'admoneste. En fin de compte, celui qui parle est un troisième narrateur, un « moraliste » qui se trouve entre les deux, un intellectuel discret qui veut, avant tout, se connaître lui-même. Le journal est, dans ce cas, « une longue lettre que l'auteur s'écrit à lui-même¹¹ » (14 janvier 1946). Il devrait alors vouer le journal à lui-même mais, Green publiant le journal de son vivant, il ne le fait pas. L'idée d'auto-connaissance demeure cependant l'une des principales raisons de tenir un journal intime.

Chez Julien Green, la négation du journal proprement dit ne manque pas non plus. Il se pose, lui aussi, des questions sur le statut d'un journal et, au moins une fois, il conclut que le journal est inutile (8 mars 1951). Auparavant (1^{er} janvier 1951), il avait décidé d'arrêter d'écrire dans les cahiers secrets pour je ne sais quelles raisons. Puis, il revient quelque peu sur sa décision : « Je prendrai des notes de temps en temps, quand il m'apparaîtra que cela en vaut la peine, mais le récit quotidien de ma vie, non. Cela m'ennuie de tourner en rond, même si le cercle s'agrandit¹². » Il s'ennuie mais il continue son journal et même l'exposé quotidien de sa vie. Il est vrai qu'il ne note pas toutes les bagatelles et qu'il met l'accent sur l'aspect moral des choses. On trouve en outre de nombreuses anecdotes sur des événements de la vie littéraire, en style Goncourt, ainsi que des méditations sur la vie religieuse et même sur l'instinct sexuel.

Il lit les journaux des autres, par habitude. Il n'aime pas Amiel : « Il est si ennuyeux¹³. » (9 novembre 1953) En revanche, Virginia Woolf l'intéresse par le fait qu'elle a la conscience de sa propre valeur. Est-ce un véritable éloge ou de l'ironie ? Il écrit : « Elle avait un sentiment très vif de sa situation dans le monde des lettres, croyait à sa grandeur¹⁴. » Bien sûr, il n'ignore pas Stendhal mais ne montre pas trop d'enthousiasme à son égard car Stendhal est devenu l'idole de trop de ratés. Il l'aurait aimé plus s'il n'avait eu tant d'admirateurs et tant d'imitateurs (28 août 1961). Curieux argument pour un

¹¹/Ibid., p. 894.

¹²/Ibid., p. 1200.

¹³/Ibid., p. 1312.

¹⁴/Ibid., p. 1318.

intellectuel authentique comme Julien Green ! Doit-on cesser d'aimer les grands écrivains parce qu'ils ont trop d'admirateurs dévots ?

Gide lui apparaît comme un peu trop rugueux et indiscret. Il a fouillé dans les papiers d'un ami, pose trop de questions, n'a pas un style naturel, etc. En revanche, il est vraiment enchanté par le journal de Byron, qui se raconte lui-même et qui écrit spontanément, suivant un rythme galopant. Byron est unique, d'essence royale. Même quand il évoque ses fautes, il suggère un possible modèle de journal et même un modèle humain pour Green, cet écrivain américain installé dans la ville des moralistes, c'est-à-dire Paris. Rappelons que Green a choisi la France et la littérature française à cause de la langue française.

En ce qui concerne la relation avec le « dehors », Green n'outrepasse pas la règle du diarisme : le journal doit enregistrer surtout le « dedans », la vérité intérieure : « la seule chose vraiment essentielle ; le reste, si beau, si séduisant soit-il n'est que de l'accessoire¹⁵. » (5 février 1933) Et plus tard : « Je ne puis écrire que ce qui est en moi¹⁶. » (12 septembre 1946) Mais c'était lui-même qui, auparavant, avait observé que toute chose existe dans une relation et que toute existence entre dans une équation existentielle plus large : « Nous dépendons tellement les uns des autres que rien n'est en propre à aucun de nous, mais aussi toute joie nous est-elle commune, ainsi que toute douleur¹⁷. » (21 février 1941) Dans cette hypothèse, comment puis-je décrire « seulement ce qui se trouve en moi » sans décrire nécessairement ce qui se trouve en dehors de moi ? Ayant déjà abordé ailleurs ce sujet, je m'arrête ici. Je me bornerai à ajouter que Julien Green comprend très bien la complexité des choses et cède facilement devant l'évidence. D'ailleurs, le journal intime n'est fait que pour enregistrer les contradictions, les conversions, les surprises de notre esprit. Enfin un genre littéraire où l'auteur peut enregistrer sans remords, en flux continu, les conséquences mais aussi les inconséquences de sa pensée.

De ce point de vue, le catholique pratiquant Julien Green n'abuse pas, je dois le préciser, de ses libertés. Il adopte une bonne position envers les contradictions de son esprit et il les note honnêtement dans son journal intime. Il contrôle ses émotions, pèse bien ses

¹⁵/*Ibid.*, p. 222.

¹⁶/*Ibid.*, p. 939.

¹⁷/*Ibid.*, p. 565.

pensées, se montre homme de nuances et ne cache pas les fluctuations de son esprit. Il devient clair que, au fur et à mesure qu'il écrit son journal, il découvre sa valeur. Il transforme la confession en une méditation sur soi-même et sur le monde en dehors de soi-même. Telle est l'essence du journal de Green : une longue, calme et, si je puis dire, indulgente méditation dans un siècle qui n'a été ni calme ni indulgent.

Que peut-on retenir de plus concernant la structure et le rôle du journal intime dans les notes de Green ? Par exemple, qu'il relit son journal assez souvent et que, en général, il en est satisfait. Il y a aussi des moments où sa lecture produit « une tristesse accablante¹⁸ » (29 août 1967) parce qu'elle lui rappelle des événements heureux qui sont passés. Une fois, il pense sérieusement à brûler le journal après avoir extrait ce qui lui paraissait intéressant (19 juillet 1954). Mais il ne maintient pas longtemps ce projet. Dans le même fragment, il concède d'ailleurs : « Ce serait dommage¹⁹... » Il recopie les notes initiales pour les publier et cette entreprise lui suggère une révision stylistique radicale (« Parfois, d'une longue page, je ne puis tirer qu'une courte phrase, (...)»²⁰. » (28 novembre 1966)) Quand le texte recopié et bien ajusté est imprimé, il fait d'autres corrections : il en modifie les dates, soigne la langue (« Travail épuisant. Presque tout est à vérifier. Histoire et histoires, sans parler de la langue même²¹. » (25 mars 1972)) Que reste-t-il alors de la spontanéité du journal ? Sur ce point essentiel, Julien Green s'éloigne de Stendhal. Jamais il ne conserverait les erreurs grammaticales pour l'amour de l'authenticité. Il les élimine immédiatement et, de plus, il travaille le texte, le prépare pour la rencontre avec le grand public. Autrement dit, comme disait Barthes, il agit de sorte que son journal entre dans le circuit de la littérature. De fait, le *Journal* de Julien Green est une œuvre, peut-être son œuvre majeure.

J'observe en outre que, lorsqu'il publie le *Journal* (« cette sorte de lettre à un inconnu²² » (25 mars 1955), l'inconnu lui répond. Les lettres arrivent de partout et Green entame un dialogue interrompu avec ses lecteurs, dialogue qui, à son tour, influencera probablement la suite de son discours intime. Cependant, l'auteur se montre inquiet face aux réactions du public découvrant les indiscretions de ses cahiers. Ce thème l'obsède vraiment car, dans le cas

¹⁸Julien Green, *op.cit.*, tome V, 1977, p. 436.

¹⁹Julien Green, *op.cit.*, tome IV, 1976, p. 1343.

²⁰Julien Green, *op.cit.*, tome V, 1977, p. 412.

²¹Julien Green, *op.cit.*, tome VI, 1990, p. 27.

²²Julien Green, *op.cit.*, tome IV, 1976, p. 1396.

contraire, il ne le reprendrait pas aussi souvent dans son journal. Sa décision d'écrire sur n'importe quoi — « Le secret, c'est d'écrire n'importe quoi, c'est d'oser écrire n'importe quoi, parce que, lorsqu'on écrit n'importe quoi, on commence à dire les choses les plus importantes. Il faut un peu laisser la main courir sur le papier²³. » (15 juillet 1956) — est très relative. On a vu le sort que Green réserve à ses notes initiales. La main peut courir sur le papier pour un certain temps mais pas jusqu'à la fin. L'écrivain intervient avec fermeté quant au style et accompagne qui choisit les produits de sa spontanéité et a le courage d'écrire « n'importe quoi ».

Julien Green n'a pas eu le courage de son contemporain Drieu la Rochelle (je parle du courage de mettre sur le papier son petit enfer intérieur) et des autres « confesseurs » de son siècle. Il est vrai que, en comparaison avec ceux-ci, il a publié systématiquement son journal intime, acceptant les fatalités de cette décision. Il a choisi son public (le large public, le public littéraire) et il s'est soumis aux exigences qui suivent invariablement cette relation. Il n'est pas toujours content, il quitte parfois son journal, mais pas pour longtemps. Il est un « paresseux qui travaille ». Le journal prouve que le paresseux travaille beaucoup, veille, corrige tout. On peut dire qu'il travaille avec un dévouement flaubertien tout en étant plus productif que l'auteur de *Madame Bovary*.

En résumé, Julien Green a des idées correctes sur le journal mais il n'a pas de pensée originale sur le genre qu'il a pratiqué depuis ses 28 ans jusqu'à l'âge de 97 ans. Il est équilibré en tout et il n'attend pas, comme Stendhal, la gloire de la postérité. Il ne se propose pas de faire des notes chaque jour, de n'importe quelle manière et, surtout, il ne se propose pas d'enregistrer toutes les bagatelles. Donc, le calendrier et la loi de l'insignifiance ne le préoccupent pas. Du point de vue du style, il ne suit pas non plus Stendhal. Il copie les notes intimes, corrige les erreurs de langue, amende (c'est-à-dire embellit) le style de la narration et, enfin, réduit considérablement le prestige de la spontanéité. Il est de nature prudente et pratique systématiquement la discrétion. Il n'avoue pas tout, jusqu'au bout, et, en offrant le journal au grand public, il choisit les notes. Si on lui demande pourquoi il ne publie pas tout, il répond qu'il a en lui un « Autre » (« Contre l'homme que je suis protestera toujours l'homme que j'aurais voulu être (...) »²⁴. » — 23 septembre 1946) qui se cache dans le texte et, de manière très intuitive, il croit qu'il

²³Julien Green, *op.cit.*, tome V, 1977, p. 41.

²⁴Julien Green, *op.cit.*, tome IV, 1976, p. 941.

y a plusieurs personnages dans la narration confessionnelle. Le journal est un miroir où il se regarde et il n'aime pas ce qu'il y voit. Il veut surprendre le contour de la « vérité intérieure » mais il est suffisamment philosophe pour comprendre que l'existence est éminemment complexe, qu'elle est un nœud de relations et que, parlant de lui-même, il ne peut éviter ce qu'il y a en dehors de lui. Il admire Proust mais il ne sépare pas « le moi créateur » de son « moi biographique ». Green est sans doute un moraliste de la famille des observateurs fins et tranquilles, un homme de la nuance, qui n'aime pas le paradoxe et ne le cultive pas. Il croit à la vérité et il la cherche (« J'ai toujours désiré être vrai²⁵. » — 28 septembre 1941) mais il ne croit pas que la vérité soit fille de la sincérité et, plus exactement, que la sincérité brutale puisse aboutir à la vérité. L'impression laissée par la lecture est que Green sauvegarde un secret de son être et que toutes les spéculations sur la liberté de l'expression dans le journal intime se heurtent à la morale de l'homme religieux qui se confronte en permanence avec l'idée de sa vulnérabilité et de son bonheur.

Cependant, qui est cet homme qui regarde dans le miroir ou qui s'assoit devant la fenêtre et regarde passer sa vie ? Le journal intime donne quelques points de repère qui doivent être reçus, bien sûr, avec circonspection. Une première surprise : dans le moraliste indulgent tel qu'il nous apparaît sommeille un « fanatique assoupi ». Le fanatique ne se manifeste guère dans la confession et c'est le signe qu'il est bien gardé. Les accents de cruauté sont rares et l'on trouve plus souvent de l'ironie cordiale et de la bonté. Julien Green est un solitaire et on le sent immédiatement. Il s'est installé, depuis sa jeunesse, dans une solitude tendre, crépusculaire, pleine de poésie et de regrets. Il souffre d'ennui, une maladie qu'il appréhende comme « le mystérieux frère mystérieux du néant²⁶ » (21 août 1973), une maladie énigmatique et terrible, trouvée dans la profondeur de toute vie humaine... « un des visages de la mort²⁷ » (15 octobre 1941). L'ennui, à l'état pur, est une variante de l'*acedia*. Menacé de temps en temps par elle, le diariste la définit ainsi (29 juillet 1956) : « L'ennui à l'état pur, ce n'est qu'à la campagne qu'on le trouve et je l'ai ressenti plusieurs fois dans cette maison, comme on respire un parfum, mais pendant quelques minutes seulement. Il faudrait pouvoir le définir. C'est sans doute la présence du néant, dont j'ai parlé ailleurs (1943, le discours du néant), le rien épouvantable qui nous cerne et que nous nous cachons à nous-

²⁵*Ibid.*, p. 613.

²⁶Julien Green, *op.cit.*, tome VI, 1990, p. 109.

²⁷Julien Green, *op.cit.*, tome IV, 1976, p. 619.

mêmes avec des paroles, des lectures, des plaisirs de toutes sortes. Si cela durait, on mourrait, je pense. C'est peut-être l'*acedia* dont parlent les auteurs d'autrefois. Cela n'a rien à faire avec l'ennui banal des gens qui ne savent que faire de leur temps. On peut être très occupé et avoir conscience de la présence redoutable²⁸. » Cette maladie, on le sait, est spécifique au diarisme. Green essaie de découvrir ses causes et il arrive aux profondeurs de son être et, de là, au vide. Cette maladie astucieuse représente une absence préoccupée, un vide qui presse l'esprit. C'est de cette façon que Julien Green perçoit l'énigmatique ennui.

Il est un esprit plutôt nocturne (« la nuit est un peu ma patrie²⁹ » (18 janvier 1945) et la beauté lui semble être tout « avant tout nordique³⁰ ». (21 juillet 1950) Le jeune Cioran écrivait que Bach est la preuve de l'existence de Dieu sur la terre ; Bach réconcilie Green avec l'idée de la mort. L'érotisme lui semble triste comme l'enfer et c'est pourquoi il est méfiant envers les livres qui décrivent ce thème. Sa position est plutôt rare dans un siècle où la sexualité explose : « La vérité à laquelle j'arrive après des années de lutte et de réflexion, c'est que je hais l'instinct sexuel. (...) Je hais le désir, cette force qui jette tant d'êtres sages aux pieds de tant d'imbéciles et les fait délirer comme des enfants luxurieux. Je voudrais qu'il n'en fût pas ainsi³¹. »

L'écrivain, productif comme un mécanisme bien réglé, est parfois écoeuré par les mots (« Il y a des jours où les mots m'inspirent un grand dégoût³² » — 3 octobre 1929). Une autre fois, il a le sentiment que les mots le haïssent et qu'ils sont une autre maladie de l'esprit créateur. Il a la nausée face au langage mais il la dépasse, comme tout autre écrivain. L'homme qui écrit ne se dépêche pas et, dès la jeunesse (3 octobre 1932), il décide de vivre sans hâte : « Dans un monde qui va trop vite, j'ai résolu de vivre lentement³³. » Il est un homme dévot mais Dieu ne lui répond pas tout le temps et une ombre de doute traverse alors son cœur : « Quel est le Dieu auquel je crois ? J'ai essayé de lui parler tout à l'heure, dans ma chambre. Jamais, je n'ai senti autour de moi une aussi profonde solitude³⁴. » (26 octobre 1933) Il lit Freud et découvre que celui-ci garde le

²⁸ Julien Green, *op.cit.*, tome V, 1977, p. 43.

²⁹ Julien Green, *op.cit.*, tome IV, 1976, p. 829.

³⁰ *Ibid.*, p. 1168.

³¹ *Ibid.*, p. 1065.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ *Ibid.*, p. 197.

³⁴ *Ibid.*, p. 267.

silence, comme tous les théoriciens, sur l'essence de notre être. Il est, en conséquence, un sceptique, un sceptique tolérant.

En ce qui concerne la littérature, la conviction de Julien Green est qu'elle débute dans l'enfance. C'est pourquoi il écrit cette phrase mémorable : « L'enfant dicte et l'homme écrit³⁵. » (Sans date, juin 1934) Il étudie l'hébreu, l'hindou et essaie quelques plaisirs du monde (non encore définis) mais il découvre que le plaisir n'aboutit nulle part. Il est souvent triste mais il soupçonne que sa « tristesse est souvent aussi frivole que [sa] joie³⁶ », une phrase qui semble écrite par Cioran. Il aurait voulu être saint et, n'y parvenant pas, il s'est installé dans la mélancolie. Comme il s'en est un jour expliqué, celle-ci est la pensée de sa tristesse et il s'agit là d'une audace que l'on ne rencontre pas souvent dans les confessions des écrivains de notre siècle. Il vit dans un monde qui ne lui plaît pas et est attaché au passé. Quand il doit déménager, il devient élégiaque et cherche refuge dans la littérature.

Le *Journal*, conçu au départ comme une œuvre secondaire, commence à l'accaparer et à devenir une autre façon d'écrire la littérature. Le diariste déclare qu'il ne trouve pas sa place dans le monde qui se prépare (31 juillet 1940). Il vivra cependant dans ce monde jusqu'à la fin du siècle et écrit cette ligne dans son journal : « Fatigué d'être toujours moi-même³⁷. » (1^{er} octobre 1940) Il hait la politique (« un énorme ennui³⁸ ») et n'a, en fait, aucune vocation d'homme politique. Il serait plutôt un homme de cabinet, fréquentant rarement le milieu littéraire (Gide, Mauriac, Malraux etc.). Il s'estime le débiteur de Pascal et se dit heureux de son existence.

Sa passion essentielle est de connaître et, ce faisant, de comprendre. Esprit religieux — ainsi que je l'ai mentionné — il a parfois la nostalgie du débauché. On croirait alors que le Noceur de dedans veut remplacer l'Ascète fatigué d'une trop longue prière, sans toutefois y parvenir. Le moraliste rétablit l'harmonie intérieure et le diariste poursuit son discours. Pour lui, la culture « ce n'est pas tant de savoir et d'avoir retenu qu'une disposition à recevoir, c'est pouvoir reconnaître la beauté et goûter n'importe quel grand livre³⁹. » (22 décembre 1951) Est-ce une perception trop simple ? Julien est, je le répète, un homme de la nuance, qui n'aspire pas à tout dire. En

³⁵/*Ibid.*, p. 319.

³⁶/*Ibid.*, p. 369.

³⁷/*Ibid.*, p. 538.

³⁸/*Ibid.*, p. 1115.

³⁹/*Ibid.*, p. 1260.

une ligne, il exprime cette proposition étrange : « Quand nous disons tout, nous écrivons comme des barbares⁴⁰. » (22 décembre 1951) Mais on pourrait poser cette question : pourquoi les barbares ont-ils le monopole de la totalité ? Un autre paradoxe apparaît : « On peut raconter le vice, mais l'amour ne se décrit pas plus que la lumière⁴¹. » (16 février 1952) À nouveau, pourquoi ? La grande littérature (Dante, Shakespeare, les poètes modernes) a cependant tenté d'y parvenir. Green, qui écrit tout le temps, laisse la vie passer en vain : « J'écris, mais cela ne suffit pas⁴². » (17 mars 1952) En vain ? Mais, comme le disait un critique littéraire, quelle est l'utilité d'une écriture pour un écrivain, en dehors de l'écriture même ? Il entend par l'écriture une longue méditation. Il y a des moments où l'écriture et la méditation se complètent harmonieusement et c'est alors que la phrase suivante, triomphante, apparaît dans son journal : « Il faut qu'écrire soit vivre⁴³. » (10 septembre 1958)

À la lecture du *Journal*, mon sentiment est que Julien Green écrit avec le regard toujours tourné vers le passé. Il souffre d'agoraphobie — la foule est, pour lui, « un monstre acéphale⁴⁴ » (16 juin 1955) —, rejette les passions qui obscurcissent son cœur, vit à Paris mais ne connaît pas cette ville car il ne sort de chez lui que l'après-midi, entre deux et quatre heures, pour s'y promener. Paris lui paraît alors grouillante et sombre. Il reçoit avec une certaine indifférence des événements de l'extérieur tels que l'assassinat de J.F. Kennedy ou la retraite et puis la mort du général Charles de Gaulle. Il ne se livre pas à des analyses politiques dans le *Journal*. On y trouve à peine deux ou trois propositions sur « l'histoire qui passe avec ses assommants discours⁴⁵. » (15 décembre 1965) Quand les étudiants envahissent la Sorbonne, en 1968, le diariste note l'événement sans exaltation. Quelle différence entre lui et Sartre, qui devient humble devant les révoltés ! Green n'assume pas la responsabilité du monde mais seulement la responsabilité de l'écriture, un fleuve ni trop large ni trop étroit qui coule tranquillement à travers des plaines. Cependant, le *Journal* n'a rien de monotone ni d'ennuyeux car on y sent une passion — si je puis m'exprimer ainsi — apaisée et constante. Il « pense » le monde plus qu'il ne le voit. Comparé à Gide, qui voyage beaucoup, Green est un sédentaire. Il a une perspective intérieure, chasse sur son terrain de prédilection : le « dedans ».

⁴⁰/*Ibid.*, p. 1260.

⁴¹/*Ibid.*, p. 1265.

⁴²/*Ibid.*, p. 1269.

⁴³/Julien Green, *op.cit.*, tome V, 1977, p. 143.

⁴⁴/Julien Green, *op.cit.*, tome IV, 1976, p. 1420.

⁴⁵/Julien Green, *op.cit.*, tome V, 1977, p. 383.

Dans ce long discours, ce qui est extraordinaire est le fait qu'il croie à la bonté et à l'indulgence. Green, je le répète, est un esprit crépusculaire, un homme de la nuance, excessivement pudique, effrayé par l'idée du péché et de la mort, solitaire et indulgent. Il refuse la méchanceté et ne tient que très rarement des propos acerbes sur un contemporain.

En conclusion, la vie lui paraît un infini crépuscule, sublime et fastueux.

Un voyageur entre Ciel et Terre

Par M. Guy Vaes

Si je repense à un romancier qui a éclairé ma jeunesse et me reporte à l'émotion de sa découverte, je ne l'aborde pas sous un jour critique. Redevenu pour quelques heures un simple lecteur, je n'essaie pas, à moins d'une immédiate déception, de sonder le massif de l'œuvre avec un instrument de dissection. Je me laisserai investir par elle, par ce qu'elle donne à voir, à sentir et à entendre, perceptions qui ont nourri le cours de mon existence. Ainsi se souvient-on de vies qui ne furent point les nôtres (on est multiples), comme on se souvient de nous-mêmes. C'est à partir d'un faisceau d'images — dois-je dire de circonstances ? car les images ne se racontent pas, même si elles atteignent à l'envergure d'une vision riche en paroles et en actes — que je suis amené à faire corps avec telle ou telle situation clé des récits de Julien Green. Par parenthèse, maints détails y ont la résonance d'une épiphanie. Ce sont là des signes annonciateurs de ce qui ne se laisse pas illustrer et introduit un suspens mystique dans le quotidien. Bref, repensant à Julien Green, c'est à chaque fois que s'impose l'ouverture de *L'Autre Sommeil* avec ses accents presque nervaliens. Ne paraît-elle pas se suffire à elle-même, si prégnante est sa magie ?

Jamais je ne traverse le pont d'Iéna sans m'accouder un instant au parapet. Était-ce ici ou plus loin ? Il me semble que c'était à peu près au milieu du pont, en regardant vers Saint-Cloud. Mon cousin me prenait sous les bras et me juchait d'un coup sur le rebord de pierre. Debout et la respiration coupée par l'effroi, je fermais les yeux et crispais les doigts. Alors la voix de Claude m'arrivait, un peu plus brève qu'à l'ordinaire : Tu regardes ? Tu vois l'île aux Cygnes ? Et Grenelle ? Le vent emportait ma réponse quand il ne

me contraignait pas d'avalier mes paroles. J'avais peur. Je sentais les mains de mon cousin trembler autour de mes chevilles qu'elles serraient trop fort.

Un léger vertige me saisissait lorsque je rouvrais les yeux. Le ciel au-dessus de ma tête se mouvait de droite à gauche, et les platanes géants qui bordent le fleuve s'inclinaient, palpitants, et se redressaient dans le soleil. (...) Mon regard chavirait dans une sorte d'ivresse et je ne voyais plus rien, ni l'île aux Cygnes, ni Grenelle, ni les vagabonds sur le port, mais seulement, perdue dans le ciel qu'elle emplissait de ses rayons, la blanche nudité des statues qui dominant le fleuve.

Je ne sais si ce jeu amusait Claude. À y bien réfléchir, je crois que sa frayeur égalait la mienne, car je remarquais souvent une grande pâleur sur son visage lorsqu'il me reposait à terre, et j'ai dit que les mains lui tremblaient ; mais il mettait un étrange point d'honneur à ne pas traverser le pont sans me hisser au-dessus des flots, m'exposant ainsi à une chute horrible. Par vanité j'acceptais ce supplice¹.

On touche ici à une expérience récurrente chez Green. Ce vertige par quoi le monde, à la fois menace ou ivresse, effroi immaîtrisable ou extase vous arrachant à vous-même, paraît s'offrir au personnage. Plus avant dans *L'Autre sommeil* on verra le narrateur — il vient de perdre son père — se livrer tout entier au vertige que je viens d'évoquer. Et n'est-ce point là une façon inconsciente de forcer l'envers des choses, à la faire s'exprimer, sans que soit nécessaire une initiation ésotérique aux phases calculées ? Écoutez :

Pris d'un désir obscur, je m'étendis la face contre le sol. Les brins d'herbe crissaient doucement en se froissant sous ma joue ; une odeur fraîche et forte pénétrait dans mes narines. Je fermai les paupières pour mieux respirer cette haleine de la terre. (...) Déjà le cri des alouettes paraissait venir d'autre part, de plus loin. Très doucement, la terre elle-même se déplaçait sous mon corps, elle glissait en s'inclinant vers la Seine, et j'avais la tête plus basse que les pieds. Les entrailles serrées par le vertige, j'éprouvais la sensation de tomber. Cela seul était vrai. Il n'y avait pas d'enterrement, pas de train à prendre, pas de mort. Mes mains s'engourdissaient peu à peu et une petite pierre pénétrait dans mon genou gauche. Dans toute l'immensité du monde, rien d'autre n'existait².

Dans *Les Clefs de la mort*, Jean, celui qui dit « je », est également couché dans l'herbe d'un pré. L'intensité du jour le contraint à fermer les yeux. Chaque fois que cesse de lui parvenir, à cause d'un détour de la route en contrebas ou du vent qui s'accroît, le chant du

¹Julien Green, *L'autre sommeil*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome I, 1972, p. 817-818.

²*Ibid.*, p. 831-832.

faucheur, « il me semblait qu'une autre voix s'élevait, et cependant je sais bien qu'il n'y a personne d'autre dans ce pré, que le faucheur et moi³ ». Au sein de cette paix, de ce loisir que ne limite aucune obligation, se manifeste une « étrange inquiétude⁴ » que le narrateur ne peut définir et qui lui dérobe toute joie. Phénomène troublant, cette voix ne « ressemblait pas à une voix humaine, ni à aucun son que j'aie jamais entendu⁵ ». Cède-t-il à la torpeur que peut engendrer le moment de la journée, aussitôt « ce son étrange accourait de toutes parts (...) C'était comme si des milliers de paroles m'étaient dites... »

C'est dans le feutré, dans ce qui a le ton de la confiance, de l'aparté, en tous ces moments où subsiste quelque chose de crépusculaire — même si le soleil brille ou si la clarté des lampes refoule l'obscurité —, que Green nous entraîne au plus fort de lui, de nous, ses lecteurs. C'est alors que le détail se fait événement. Que l'incertain, ce dont l'existence peut être mise en doute, que ce qui aurait pu passer inaperçu (et l'a presque fait), nous frôle de sa charge tragique à laquelle parfois s'accorde le poids de l'illusoire. Plus que l'affrontement à poings nus de Joseph Day et de Bruce Praileau dans *Moïra*, plus que la fureur de Joseph Day qui le conduit à fustiger un bouleau (épisode auquel fait écho une séquence d'Ingmar Bergman) ou que le suicide de Blanche à qui, au début de *Minuit*, dans une scène digne de Thomas Hardy, l'homme qu'elle aime refuse le simple adieu d'un mouchoir, plus que ces actes dont la violence naît d'un cœur et d'une foi contrariés, il y a en ce qui me concerne, la révélation de la lumière du jour par James Knight, que menace une fin prochaine dans *Chaque homme dans sa nuit*.

À Wilfred, autour de qui ce roman s'organise, et qui aime Phœbé, l'épouse de James Knight, ce dernier lui confie sa révélation de la lumière, jugée naguère chose ordinaire, et qui accompagna le retour en force de sa foi. Depuis, il ne cesse d'observer la lumière. Tout ce sur quoi elle s'attarde en devient comme le reposoir. Quoique présente, elle participe de l'invisible. Étant partout et dévalorisant les mots dès qu'on veut la décrire en soi, elle introduit chez Knight ce qui est affranchi de toute corruption, mais laisse Wilfred encore décontenancé. Entre les deux discuteurs, quel sombre flamboiement ! Citant un verset qui mentionne les douze apôtres, Knight ira jusqu'à remplacer le nom de Judas par le sien propre, ce qui remplit

³Julien Green, *Les clefs de la mort*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome I, 1972., p. 524.

⁴*Ibid.*

⁵*Ibid.*, p. 525.

Wilfred de malaise, et en doublera le poids quand Knight suggérera à son hôte d'opérer la même substitution. Bref, comme l'a dit un auteur, le combat spirituel — sans haine ni rancœur ici — s'avère plus terrible que le combat entre hommes. Et cependant bien des choses s'y enchevêtrent : l'allusion (on peut le supposer) à la passion de Wilfred pour Phœbé, l'évidence d'une foi qui vise au pardon et le souci d'un sacrifice, celui du Christ, abolissant la distinction entre le catholicisme et le protestantisme. Et tout ceci dans le silence, le feutré, l'allusif, lesquels favorisent ce qu'il y a de plus puissant chez Green : les tensions.

Il arrive aussi que l'acte de violence physique tire son éclat de l'obliquité d'un aveu. Ainsi, au terme d'*Épaves*, Philippe, un bourgeois aisé et oisif, fait à sa belle-sœur Éliane, secrètement éprise de lui, le récit circonstancié d'un crime perpétré au bord de la Seine, la nuit. Il en a été le témoin mais n'a pas eu le courage d'intervenir. Plus tard, quand le corps de la victime sera repêché et qu'il figurera dans un fait-divers, Philippe lira ce dernier à Éliane, le commentera d'abondance, brodant même des détails inédits, mais en prenant soin de ne rien avouer. Il croit ainsi se libérer d'un poids qui journallement l'opprime sans que nul ne le sache. Sa misérable astuce n'aura toutefois pas échappé à sa belle-sœur. L'introduction d'un témoin fictif, ultime et absurde recours de Philippe pour dissimuler sa faiblesse, verra Éliane se changer en créature humiliée, en furie brandissant un coupe-papier de métal qui reposait à portée de sa main :

– C'était toi, cet homme ?

Il ne répondit pas.

– Réponds ! lui cria-t-elle. C'était toi, je le sais.

Ce magnifique visage tout baigné de sueur s'offrait à sa faim et la fascinait, mais elle ne pouvait se résoudre à écourter son triomphe.

– Tu as peur, Philippe.

Elle leva son bras pour lui montrer son arme qu'elle lança au loin, et tout à coup, avec l'avidité d'une bête, elle se jeta sur ces lèvres, sans pitié pour le gémissement de souffrance que sa morsure arrachait au vaincu⁶.

L'aveu maquillé de Philippe, sa part de dissimulation qui procède du silence, ne pouvait culminer que dans le cri d'Éliane. Le roman tout entier y porte ses tensions, ses silences, à leur point de rupture. Et comment, touchant ici à la surimpression du dit et du non-dit, ne pas se rappeler ce qui sourd de l'échange de propos du lieutenant

⁶Julien Green, *Épaves*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », tome II, 1973, p. 197.

Ian Wiczewski et d'Éric Mac Clure dans *Sud*, la première pièce de théâtre de Green ? Ne déchiffrons-nous pas, dans le deuxième acte, l'aveu refoulé d'une passion qui réclame le grand jour ? Plus on en retarde la libération, plus les mots échangés résonnent comme des coups sur un mur de cellule. L'amour est à la fois don instantané et malédiction, succédané d'un au-delà, esquisse d'un arrachement au temps.

Mais il arrive aussi que se déploient des moments de grâce. Les intercesseurs en seront la lumière ainsi qu'un silence synonyme de trêve. Je dis bien de trêve, non de paix, car celle-ci n'advient que si le personnage a clos définitivement les yeux. Là, en cette trêve, réside l'essentiel, la promesse d'une délivrance. C'est le centre du cyclone où s'interrompent les antagonismes qui permettent au genre romanesque d'exister. Dès que se produit ce suspens, que s'effacent les tumultes et les contrariétés qui sont le propre de toute fiction, la parole — resterait-elle d'usage —, revient au mystique.

Bref, rien de plus aigu, de plus chargé d'urgence que le non-dit du roman. Sachant la place que Green accorde à l'invisible, on aura compris que seuls des éléments allusifs, étrangers au vieillissement, et qu'on a tendance à négliger tant leur évidence va de soi, tels le silence et la lumière, sont à même de suggérer une notion d'éternité, un seuil pressenti, un au-delà.

Même quand elle s'exerce hors de toute approche religieuse, ce qui est peu probable, la tension, dynamique de tous les romans de Green, formule une attente, un manque de réponse — un espoir. Il y en a maints exemples, que ce soit dans *Adrienne Mesurat*, *Minuit*, *Le Malfaiteur*. Elle a sa source plus ou moins cachée dans la terrible incomplétude qui découle du monde, ce monde où même la beauté a des aspects de piège.

Il va sans dire que ce sont ici de brefs, trop brefs coups de sonde dans une trajectoire qui frôle celles de Nathaniel Hawthorne et de Mark Rutherford. Peut-être ces « voyageurs sur la terre », ces exilés, sont-ils les marginaux absolus.

Communications

François Truffaut, homme de lettres français du vingtième siècle

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 12 janvier 2008

Avec mes meilleurs vœux pour cette année qui nous vient avec son cortège d'énigmes et d'inquiétudes, je vous invite à différer l'affrontement avec le présent en vous proposant une plongée dans cette part de passé qui nous constitue le plus, celui dont nous avons été nous-mêmes les contemporains.

Ce vingtième siècle dont certains disent qu'il s'acheva en 1989, d'autres qu'on attendit un tragique 11 septembre pour le clore, a transformé mille choses dans l'expérience humaine. Sur le plan culturel, pour nous en tenir à cet aspect, il introduisit un art nouveau, qualifié bientôt de septième, dont la portée fut d'une gigantesque ampleur, et le succès extrêmement rapide.

Procédé technique destiné à perfectionner la photographie en permettant la reproduction du mouvement, le cinéma introduisit dans notre perception du réel et en particulier de l'histoire cet instrument aujourd'hui omniprésent qu'est la caméra, susceptible d'enregistrer l'infiniment petit comme l'infiniment grand. Introduite dans le corps humain, elle nous permet d'explorer nos organes. Propulsée dans le cosmos, elle nous autorise à vérifier que « la terre est bleue comme une orange » et que nos vies sont concentrées en une infime pelote gravitant dans l'univers. Ses innombrables déclinaisons, de plus en plus omniprésentes et de plus en plus maniables, au point de permettre à chacun de se faire à présent le cinéaste de

sa propre vie, l'ont aussi banalisée et l'ont ainsi délestée de sa magie initiale. On dira un jour — et ce jour n'est pas si lointain — que la caméra fut, un temps dans l'histoire, un instrument artistique au même titre que le panneau du peintre ou les cordes du musicien. On s'émerveillera de son prestige et de son pouvoir de fascination. On s'étonnera que l'on ait pu engager une vie d'artiste sur son usage le plus inspiré.

Le cinéma se consomme à si fortes doses aujourd'hui et sur des supports si vulgaires — on nous propose de visionner des films sur des téléphones portables, films dont on veut réduire les durées au point de les rendre consommables sur le temps de l'attente d'un métro ou d'un séjour dans un ascenseur — qu'il finira pas se dissoudre dans la miniaturisation, la multiplication ou la mégalomanie. Bientôt, l'expérience cinématographique d'origine, à savoir la vision collective dans une salle obscure, cédera définitivement la place au spectacle domestique — le « home cinéma » — et à la visualisation strictement individuelle, non partageable, sur un écran tenant dans la paume de la main. Il perdra, en d'autres termes, tout lien avec le théâtre comme rencontre collective, forum, phénomène social. Il participera de la gigantesque parcellisation de la société en individus solitaires, sans attaches et sans défenses face à une globalisation de plus en plus forcenée.

Cette mutation frappe de désuétude le statut de l'auteur de films tel qu'il se constitua en ce siècle dernier dont nous sommes tous les produits. Il y a toujours des cinéastes, n'en disconvenons pas, mais il n'y en a plus dont la présence dans la société rivalisait avec celle des écrivains, voire des penseurs, et dans certains cas les dépassait, par la puissance de suggestion et de diffusion de l'image. Nous venons de vivre, il y a de cela quelques semaines à peine, la disparition quasi simultanée de deux maîtres de cette envergure, Ingmar Bergman et Michelangelo Antonioni. Le Suédois et l'Italien avaient été tenus, dans les grandes années de leurs carrières, pour des interprètes majeurs du *Zeitgeist* de leur époque et continuent d'ailleurs, et bien heureusement, d'en témoigner. Il est intéressant de constater que, la semaine de leur disparition, les critiques européens portaient aux nues, en le célébrant comme un chef-d'œuvre, le dernier produit des studios Disney, intitulé « Ratatouille ». Cette coïncidence ne révèle pas seulement que les concepts sont utilisés sans la moindre idée de leur extension ni de leur compréhension, mais montre que le cinéma ne doit plus compter sur la moindre approche mesurée et réfléchie de ses accomplissements. Il fut, à son origine, une attraction foraine ; il est en train d'en redevenir une selon les critères contemporains. Son âge d'or n'a décidément pas duré

longtemps, et ne pourra sans doute continuer à être tenu pour tel, par les nostalgiques que nous sommes, qu'aussi longtemps que nous pourrions en témoigner.

Vous m'aurez, je l'espère, pardonné cette longue introduction. Elle est aussi motivée par le fait qu'il n'arrive pas souvent que se tienne, au sein de cette académie, une communication sur le cinéma. Vous conviendrez qu'en vous exposant que le cinéma dont nous allons parler s'éloigne de nous à grands pas, j'ai respecté le délai nécessaire. Et que j'ai été suffisamment prudent en ne vous annonçant pas un exposé sur un réalisateur, mais sur un homme de lettres. Ceci n'est qu'un aspect de l'annexion du cinéma par notre compagnie ces temps-ci. L'autre, bien plus important, est la publication par nos soins des chroniques cinématographiques de notre confrère et ami Guy Vaes. Qui fait d'ailleurs dans son ouvrage une large place à François Truffaut. Pour des raisons qui, avec trente ans d'avance, ont anticipé sur celles que je vais vous exposer.

En lui conférant le titre d'« homme de lettres », c'est évidemment « écrivain » que j'aurais voulu dire. Guy écrivait d'ailleurs, en 1979 déjà, parlant de *L'amour en fuite* : « On a parfois tendance à l'oublier : François Truffaut est le seul romancier de l'écran français¹. » Je ne me permettrai de le nommer écrivain que si, au terme de cet exposé et du débat qui, je l'espère, le suivra, vous m'y autorisez. Truffaut est à mon sens assimilable à la littérature par différents facteurs : le culte qu'il lui vouait, l'abord qu'il en eut comme cinéaste, la pratique qu'il en avait dans différents registres — critique et pamphlétaire, historique, narratif, dramatique, épistolaire —, ses fréquentations personnelles, et enfin son propre parcours existentiel.

Truffaut eut en effet une vie météorique des plus romanesques et sans cesse jalonnée de rencontres littéraires. La toute dernière fut d'ailleurs posthume. Je m'en souviens très précisément parce qu'elle me valut un fameux défi professionnel. Truffaut mourut le 21 novembre 1984, à l'âge de 52 ans. C'était un dimanche, la nouvelle ne nous parvint que dans la soirée. J'assistais à l'époque notre ami Jean Tordeur à la coordination de l'information culturelle au *Soir*. Je me rendis dare-dare à la rédaction où le texte nécrologique le concernant était prêt depuis longtemps. On savait depuis le

¹Guy Vaes, *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises/ Le Cri, coll. « Histoire littéraire », 2007, p.179.

mois de juillet au moins que son état était grave et, comme dans d'innombrables journaux et agences de presse dans le monde, sa « nécrologie » (comme on dit dans son film *La chambre verte* où il interprète lui-même Julien Varenne, un journaliste fêru à ce type d'article funèbre) était prête. Elle avait été rédigée par Luc Honorez, qui le connaissait bien pour l'avoir rencontré à diverses reprises et le tenait d'ailleurs pour son cinéaste de prédilection. Nous n'avons donc eu aucun mal à être prêts dans les délais : il suffisait de mettre en page le texte rédigé en prévision du funeste événement. Ce que nous n'avions pas prévu, c'est qu'à cinq minutes du « bouclage », à l'approche de la fatidique vingt-troisième heure, tomba sur les téléspectateurs l'annonce d'un autre décès, celui d'une grande personnalité qui nous concernait d'ailleurs bien davantage en Belgique, puisqu'il s'agissait de Henri Michaux. Il me fallut alors composer en un rien de temps un texte sur Michaux à propos de qui il n'y avait pas de texte disponible, parce que rien, à notre connaissance, n'avait laissé présager son décès. Le lendemain matin, un autre ami, Jacques Crickillon, dont la connaissance de l'œuvre de Michaux est notoire, fit bénéficier *Le Soir* de son savoir. En fin de matinée, le même lundi, Yvon Toussaint, le rédacteur en chef de l'époque, me demandait de rédiger une manchette qui ferait la synthèse des deux personnalités. Mission impossible dont je dus m'acquitter comme je le pouvais : heureusement que ce dépannage journalistique ne fit qu'une édition sur les cinq qu'assurait le journal chaque jour à l'époque...

Le couplage Michaux-Truffaut était évidemment contre nature. Truffaut était certes imprégné de littérature, comme on le verra, mais Michaux n'était pas l'un de ses auteurs fétiches. Michaux, lui, n'avait jamais eu de rapport notoire avec le cinéma, même s'il était aussi un plasticien. Tous les deux s'étaient entièrement, vitalement, immergés dans leur art, dans lequel ils étaient devenus des figures clés, très inspirantes pour les artistes de leur génération et ceux qui suivraient. Je pense que j'ai dû broder quelque chose dans cet esprit-là mais, franchement, je n'ai pas osé vérifier dans les archives ce que j'ai pu bricoler sur la question. Ceux parmi vous qui ont eu l'expérience de la littérature qui se dépêche, appelée journalisme, savent à quelles acrobaties elle peut contraindre...

Imprégné de littérature, disais-je, Truffaut le fut dès son plus jeune âge. Enfant, puis adolescent solitaire, souvent abandonné à lui-même par des parents peu attentifs et surtout par une mère dont il ne se sentit jamais aimé (Roland Truffaut était son père adoptif et il mena l'enquête œdipienne sur l'identité de son père, qu'il finit par identifier au terme d'une réelle filature, mais qu'il ne rencontra jamais),

il chercha très jeune un refuge et un réconfort dans la littérature. Dans son premier long métrage — *Les 400 coups* —, on voit son double de fiction, Antoine Doinel, brûler un cierge à Victor Hugo, pour lequel, dans sa chambrette, il a aménagé un petit autel. Truffaut vivait la lecture à ce degré d'intensité, en autodidacte (il termina sa scolarité à 14 ans), ingurgitant dès l'enfance la collection complète des classiques Fayard. Il fut un papivore toute sa vie, lisant avec avidité une quantité de journaux mais attentif aussi à tout ce qui paraissait, sans faire la moindre distinction entre « grande » et « petite » littérature, et s'autorisant bientôt à cultiver des prédilections qui lui étaient personnelles. Le témoignage de son coscénariste Jean Gruault est intéressant à cet égard :

François, par exemple, ignorait volontairement Rabelais, Dante, Homère, Melville, Faulkner, Joyce, mais connaissait à fond Balzac, Proust, Cocteau, Louis Hémon, Roché, Audiberti, Léautaud, appréciait Thomas Raucat, Jouhandeau, Céline, Calet, Albert Cohen. Il avait aussi un faible pour les méconnus comme Raymond Guérin. Ses livres, lus et relus, étaient bourrés de notes et de passages soulignés, témoignant qu'il appliquait à la lecture des œuvres qu'il aimait une attention aussi soutenue et minutieuse que celle avec laquelle il voyait et revoyait les films².

À travers les livres, il s'attachait aux auteurs et développa aussi ce type d'approche dans son rapport au cinéma, puisqu'il sera lui-même le principal champion, au sein du grand mouvement de renouvellement du cinéma français que fut la Nouvelle Vague, de la « politique des auteurs ».

Il chercha très tôt la fréquentation des écrivains. Son rapport à Genet est indicatif de cette attitude. Il découvre le *Journal du voleur* à dix-huit ans, pendant son service militaire, qu'il désertera d'ailleurs bientôt. Et les premières phrases du livre le sidèrent, évidemment, parce qu'il s'y reconnaît :

Je suis né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'assistance publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état-civil. Quand j'eus vingt et un ans, j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père est inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas³.

Truffaut, qui était passé par le Centre d'observation de Villejuif, recopie ce passage dans son carnet. Le 19 décembre 1950, il écrit à

²Cité par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 49.

³Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1955, p. 46.

Genet pour ses quarante ans, en joignant à sa lettre un article intitulé *Jean Genet, mon prochain* (ce qui semble indiquer qu'il avait déjà lu le *Sade, mon prochain* de Klossowski à l'époque), qu'il destinait à la revue *Lettres du monde*, qui ne le publia pas et qui s'est malheureusement perdu. Le 24 mars suivant, il obtient une réponse dans sa caserne, ce dont il se réjouit auprès de son ami de toujours Robert Lachenay, dans une lettre au style très élégant : « Il m'a écrit une lettre très chic de remerciements et de sympathie : il me dit de l'aller voir quand j'irai à Paris. C'est là un bel autographe⁴. » Les remerciements de Genet ne sont pas seulement courtois, mais intéressants :

Cher monsieur, votre mot me touche beaucoup. Je suis aussi très étonné qu'on songe à m'écrire et à écrire sur mon travail. Je risque peut-être de vous décevoir car je ne suis pas brouillé avec Sartre, que j'aime énormément, et très sincèrement. Son travail de critique sur moi me concerne du reste très peu : il s'agit plutôt de lui-même. De ce que vous écrivez, je ne sais que vous dire, sauf que cela me paraît trop élogieux. Si l'armée vous laisse quelques jours pour passer à Paris, venez me dire bonjour. Je vous serrerais la main avec plaisir⁵.

De tels rapports avec des écrivains, Truffaut en eut un certain nombre, avec Sartre en particulier, qu'il fréquenta dans les dernières années de leurs vies. Il en est un autre qu'il faut évoquer en priorité parce qu'il est émouvant et est représentatif de sa manière de faire communiquer littérature et cinéma. Il s'agit évidemment d'Henri-Pierre Roché, qui inspira deux de ses vingt-et-un longs-métrages. L'histoire commence en 1955 dans une librairie de la place du Palais-Royal, où Truffaut est attiré par un livre soldé paru deux ans auparavant chez Gallimard. Il fit le récit de ce coup de foudre dans un texte daté de 1980, intitulé *Henri-Pierre Roché revisité*, qui fut repris plus tard dans le recueil de ses articles que les *Cahiers du cinéma* publièrent après sa mort sous un titre qu'il avait lui-même souhaité : *Le plaisir des yeux*.

C'est en 1955 que j'ai découvert le roman d'Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, parmi d'autres livres d'occasion, à l'éventaire de la librairie Stock, place du Palais-Royal. Le livre avait paru deux ans plus tôt mais il était passé inaperçu. La critique n'avait été ni bonne ni mauvaise, il n'y avait pratiquement pas eu de comptes rendus, comme cela arrive souvent lorsque le nom de l'auteur est inconnu. Ce qui retint mon attention fut le titre : *Jules et Jim*. Tout de suite, je fus séduit par la sonorité de ces deux « J ». Puis, retournant le volume pour lire au dos le « prière d'insérer », je vis que l'auteur,

⁴Cité par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *op.cit.*, p. 123.

⁵*Ibid.*, p. 123.

Henri-Pierre Roché, était né en 1879 et que *Jules et Jim* était son premier roman. Mais alors, pensais-je, ce romancier débutant a maintenant soixante-seize ans ! À quoi peut ressembler un premier roman écrit par un septuagénaire ? Dès les premières lignes, j'eus le coup de foudre pour la prose d'Henri-Pierre Roché. À cette époque, mon écrivain favori était Jean Cocteau, pour la rapidité de ses phrases, leur sécheresse apparente et la précision de ses images. Je découvrais, avec Henri-Pierre Roché, un écrivain qui me semblait plus fort que Cocteau car il obtenait le même genre de prose poétique en utilisant un vocabulaire moins étendu, en formant des phrases ultra-courtes faites de mots de tous les jours. À travers le style de Roché, l'émotion naît du trou, du vide, de tous les mots refusés, elle naît de l'ellipse même. Plus tard, examinant des pages manuscrites d'Henri-Pierre Roché, je vis que son style, faussement naïf, émergeait de l'énorme pourcentage de mots et de phrases raturés : d'une page entière, recouverte de sa ronde écriture d'écolier, il ne laissait finalement subsister que sept ou huit phrases, elles-mêmes rayées aux deux tiers. *Jules et Jim* est un roman d'amour en style télégraphique, écrit par un poète qui s'efforce de faire oublier sa culture et qui aligne les mots et les pensées comme le ferait un paysan laconique et concret.

On connaît la suite : en 1961, Truffaut tirerait de ce livre son troisième long-métrage, l'illustre *Jules et Jim* et, dix ans plus tard, il adapterait l'autre roman de Roché, *Les deux Anglaises et le continent*. Le plus poignant de cette relation, c'est que Roché et Truffaut se sont à peine connus. Roché avait vu son court-métrage *Les Mistons*, avait pu approuver le choix de Jeanne Moreau pour le rôle de Catherine et lui écrire, le 3 avril 1959 en réponse à l'envoi des photos de l'actrice : « Cher jeune homme, votre bonne lettre ! Grand merci pour les photos de Jeanne Moreau. Elle me plaît. Je suis content qu'elle aime Kathe ! J'espère la connaître un jour, oui, venez me voir quand il vous plaira, je vous attends⁶. » Ils ne se verront pas : le 9 avril, raconte Truffaut, « Henri-Pierre Roché meurt, tout doucement, assis dans son lit, tandis qu'on lui fait dans l'avant-bras une banale piqûre quotidienne⁷ ».

Roché est, avec William Irish, le seul auteur qu'il ait porté à l'écran à deux reprises. Les autres écrivains adaptés sont des écrivains de la série noire — comme David Goodis (*Tirez sur le pianiste*), Henry Farrell (*Une belle fille comme moi*) et Charles Williams (*Vivement dimanche !*) —, et enfin Ray Bradbury, dont il transpose *Fahrenheit 451*, et qui est surtout tenu pour un écrivain de science-fiction, du

⁶François Truffaut, *Le plaisir des yeux : écrits sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, édition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000, p. 221.

⁷*Ibid.*, p. 222.

fait de ses *Chroniques martiennes*, mais est un auteur aux facettes bien plus diverses. Si Truffaut tint tellement à faire un film de *Fahrenheit 451*, qui est, rappelons-le, la température à laquelle le papier s'enflamme, c'est qu'il voulait à tout prix traiter de ce thème, qui atteste de son attachement à la liberté d'expression, le combat qu'il mena toute sa vie, notamment lorsqu'il fut aux côtés de Sartre pour vendre *La cause du peuple* à la criée, en 1970, ce dont il fit le récit dans une lettre au président de la cour de sûreté de l'État, lettre qui est un modèle particulièrement éloquent de son talent épistolaire :

Monsieur le Président,

J'avais pris mes dispositions pour venir témoigner le 8 septembre au procès des vendeurs et diffuseurs de *La Cause du peuple*. Ayant reporté au 10 septembre mon départ pour les États-Unis, je ne puis ajourner à nouveau ce voyage. C'est pourquoi je vous adresse mon témoignage écrit.

Dans les premières semaines de juin, j'ai appris à travers la presse que le journal *La Cause du peuple*, dont Jean-Paul Sartre venait d'accepter la direction, était systématiquement saisi avant même que les autorités aient pris connaissance des textes qu'il contenait. J'ai appris également que la police appréhendait, arrêta et inculpaient les vendeurs de ces journaux, parfois même les lecteurs, pourvu qu'ils détiennent deux exemplaires dans leur poche ou dans la sacoche d'un vélo solex. Je savais, toujours pour l'avoir lu dans *Le monde*, qu'une Cour de justice, celle de Rennes, je crois, avait refusé quelque temps avant de suspendre la parution de ce journal. Tout cela montrait bien que le ministre de l'Intérieur n'hésitait pas, afin de persécuter un journal, à commettre des actions qu'il faut bien appeler illégales.

Je n'ai jamais eu d'activités politiques et je ne suis pas plus maoïste que pompidoliste, étant incapable de porter des sentiments à un chef d'État quel qu'il soit. Il se trouve seulement que j'aime les livres et les journaux, que je suis très attaché à la liberté de la presse et à l'indépendance de la justice. Il se trouve également que j'ai tourné un film intitulé *Fahrenheit 451*, qui décrivait pour la stigmatiser une société imaginaire dans laquelle le pouvoir brûle systématiquement tous les livres ; j'ai donc voulu mettre en accord mes idées de cinéaste et mes idées de citoyen français.

C'est pourquoi, le samedi 20 juin, j'ai décidé de vendre sur la voie publique le journal *La Cause du peuple*. J'ai rencontré là, dans la rue, d'autres vendeurs, et parmi eux, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Le public, dans la rue, était intéressé, ma pile de journaux fondait à vue d'œil et, lorsqu'un agent s'est présenté devant nous, j'ai eu le plaisir de lui offrir deux exemplaires de *La Cause du peuple* qu'il a tenus à la main, ce qui aurait pu éventuellement lui valoir des poursuites. Une photo, prise par un passant, confirme l'exactitude de cette scène. Après nous avoir engagés à nous disperser, l'agent a demandé à Jean-Paul Sartre de le suivre

au commissariat, ce que l'écrivain a fait bien volontiers. Naturellement, je suivais le mouvement, ainsi que Simone de Beauvoir, d'autres vendeurs et quelques promeneurs indignés.

Si l'agent de police a demandé à Jean-Paul Sartre de le suivre plutôt qu'à moi, c'est manifestement parce que je portais une chemise blanche, un costume sombre et une cravate, tandis que Sartre avait un blouson de daim froissé et usagé. Il y avait donc, déjà au niveau du costume, comme on dit aujourd'hui, une discrimination entre les diffuseurs de *La Cause du peuple*, ceux qui semblaient le vendre pour gagner leur vie étant plus exposés aux poursuites que ceux qui le faisaient pour le principe.

La suite de la scène allait me confirmer dans cette impression puisqu'un promeneur ayant reconnu Sartre apostropha l'agent : « Vous n'allez tout de même pas arrêter un Prix Nobel ! » Alors, on vit cette chose étonnante, l'agent lâcher le bras de Jean-Paul Sartre, accélérer sa marche, dépasser notre groupe et filer droit devant lui si prestement qu'il nous eût fallu courir pour le rattraper. La preuve était faite qu'il existait deux poids, deux mesures et que la police décidait de ses interpellations, non pas à la tête du client, mais à celle du vendeur.

Je ne puis terminer ce témoignage qu'en recommandant à mes collègues, vendeurs de *La Cause du peuple*, de s'habiller tous les jours en dimanche et de refuser le Prix Nobel si jamais on le leur propose.

Tels sont, Monsieur le Président, les faits que j'aurais exposés à l'audience du 8 septembre⁸.

Bradbury est, au fond, le seul écrivain vraiment notoire auquel il se soit attaqué, avec un bonheur inégal aux yeux de beaucoup, parce qu'il se sentait profondément concerné par la cause défendue dans le roman. Il s'en est tenu, pour le reste, à un auteur qui, sans lui, serait resté lettre morte pour le grand public, à Roché et à des représentants de la littérature dite « de genre ». Ce choix témoigne de son culte de la littérature. À maintes reprises, il a refusé des propositions de cinématographier de grands auteurs ; il a écarté des projets de transposition de Proust ou de Camus, par exemple. En tant que jeune critique, il s'était violemment attaqué aux cinéastes qui portaient Stendhal, Gide ou Victor Hugo à l'écran. Il se refusait à les imiter. Ce qui ne l'empêcha pas de s'approcher d'eux obliquement, comme dans *La chambre verte*, qui est très librement inspiré d'Henry James, et où Guy Vaes a remarqué qu'il épingle les effigies de certains de ceux qui lui sont les plus chers : les photographies qui décorent la chapelle que Julien Davenne dédie à sa fiancée morte sont, dit-il, « révélatrices. Truffaut, cette fois, se confond totalement

⁸*Ibid.*, p. 360.

avec son personnage. Voici Jean Cocteau et Maurice Jaubert, Marcel Proust aux Tuileries, Henry James qui rêva d'étendre les limites de la conscience, Oscar Wilde et même, trait bouleversant, Oscar Werner, l'interprète allemand avec lequel se brouilla Truffaut⁹ ».

La passion du cinéma de Truffaut, qui était dévorante, s'est développée en lui parallèlement à celle de l'écriture. Il vint à la réalisation en écrivant sur les films des autres. Une des grandes rencontres de sa vie est celle d'André Bazin, qu'il tint même pour son père spirituel (il en eut d'autres, comme Cocteau ou Hitchcock), et qui fut même un temps un père de substitution, puisqu'il l'hébergea longuement au début de son âge adulte. Bazin fut l'un des fondateurs, dans l'immédiat après-guerre, d'une culture cinématographique au plein sens du terme. Dans un esprit d'éducation populaire d'inspiration sociale-chrétienne, il a été à la base du mouvement des ciné-clubs, et initié de nombreuses publications. C'est là que Truffaut fit ses premières armes de critique. Une discipline dans laquelle il excella bientôt, au point d'être tenu, à moins de vingt-cinq ans, pour le plus brillant chroniqueur de sa génération. Il eut bientôt sa tribune dans les colonnes des journaux qui faisaient l'opinion, comme *La Parisienne* ou *Arts*, qu'animait Jacques Laurent. Il fit plus que flirter avec les Hussards, même sur le plan idéologique. Parce que même s'il se voulait apolitique, il parcourut un grand chemin avant de signer le *Manifeste des 121*, de vendre *La Cause du peuple* aux côtés de Sartre, ou de défiler derrière François Mitterrand en marche vers le Panthéon. Il avait, en 1974, accepté de tenir une chronique de la campagne électorale dans *Le Monde*, qu'il renonça à publier. En voici un échantillon, qui montre qu'il ne manquait pas de dispositions dans ce domaine-là non plus :

Se faire écouter, se faire regarder, se rendre intéressant, tout est là. La façon de dire compte plus que ce que l'on dit, il faut le reconnaître même si cela choque. La campagne électorale est un spectacle, elle en subit les lois. L'expérience compte, mais peu : il y a les bons seconds rôles, Royer, Krivine, Le Pen, Laguiller, Dumont ; il y a ceux qui se sont trompés de vocation et n'ont rien à faire sur un écran, par manque de talent ; il y a la vedette déchue qui perd ses moyens en jouant une pièce trop démodée, Chaband-Delmas ; il y a l'acteur non inspiré mais solide qui est devenu vedette à force de travail, Mitterrand ; et il ya le grand acteur, celui en qui la qualité de l'exécution fait oublier le travail, Giscard, qui ferait tripler le nombre de voix de n'importe lequel des autres

candidats s'il se substituait à eux. Giscard d'Estaing avec son magistral numéro de sobriété. Le mot « numéro » vous heurte, vous semble excessif ? Affirmer qu'on va regarder « la France au fond des yeux » ou que les meilleures réformes sont celles qui ne coûtent rien, citer Napoléon en Corse, Marcel Pagnol à Marseille, n'est-ce pas faire un numéro ? Les Français aiment les grands hommes et ils en tiennent un, Giscard d'Estaing. Par son talent d'acteur qui est immense, il suggère aussi efficacement que de Gaulle mais plus subtilement, plus indirectement, qu'il est l'un de ces grands hommes, un homme qui est davantage qu'un président de la République, et qui à cause de cela nous ferait un cadeau en acceptant de s'occuper de nous¹⁰.

Mais le critique de cinéma était éblouissant. Qu'on en juge par son article sur *La comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz, qu'il écrit à 23 ans :

J'ai revu récemment *Chânes conjugales* et je pensais bien ne plus rien ignorer de Joseph Mankiewicz ; un contenu brillant, intelligent, où tout n'est qu'élégance, goût et raffinement, un contenant quasiment diabolique de précision, d'adresse et de science, une direction d'acteurs théâtrale jusqu'à l'indécence, un sens de la durée des plans et de l'efficacité des effets qu'on ne retrouve guère que chez Cukor, voici l'art de Joseph Mankiewicz, sa parfaite possession d'un genre — celui de la comédie dramatique — dont il ne convient pas encore d'esquisser les limites puisque ses qualités sont trop souvent ignorées.

La Comtesse aux pieds nus déroute, indiscutablement. On sort de là sans être certain d'avoir tout compris, sans être certain non plus qu'il y ait davantage à comprendre que ce qu'on a compris, perplexe enfin quant aux intentions de l'auteur. Ce qui ne fait aucun doute, c'est la sincérité totale de l'entreprise, sa nouveauté, son audace et son pouvoir de fascination.

On a pu quelquefois reprocher à Jo Mankiewicz d'être le cinéaste favori des snobs, mais il se trouve précisément que les spectateurs champs-élysiens qui ont fait le succès d'*All about Eve* sifflent allègrement, et tous les soirs avec une belle constance, notre chère comtesse, tandis qu'à la place Blanche, les spectatrices sont obligées d'expliquer à leur mari de quoi il s'agit : le type-là, oui, le comte italien, eh bien, il est impuissant ! — Ah, bon, fait l'autre, maritalement.

Stendhal notait après l'échec d'*Armance*, son roman consacré à l'impuissance en amour : « Le manque de mode fait que le vulgaire ne cristallise pas pour mon roman et réellement ne le sent pas. Tant pis pour le vulgaire. » Peut-être répondait-il ainsi à Sainte-Beuve : « Ce roman énigmatique par le fond et sans vérité dans le détail n'annonçait nulle invention et nul génie. » Le plus clair du film de Mankiewicz est bien l'anathème lancé contre Hollywood et sa

¹⁰Cité par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *op.cit.*, p. 619.

clique, l'oisiveté et sa clique, la Riviera et sa clique, non plus, comme dans les films précédents, avec l'optique de la satire indulgente, mais ici avec une haine forcenée de la vulgarité.

Bien, mais la Comtesse ? J'y viens. Trois hommes de cinéma, américains, découvrent, au cours d'un voyage, une extraordinaire et prestigieuse danseuse espagnole : Maria Vargas (Ava Gardner), qu'ils emmènent à Hollywood et « lancent » comme vedette. Le producteur Kirk (Warren Stevens), démagogue, érotomane et bigot, fait à Maria, qui le méprise, une cour sans espoir. Elle prend toujours pour amants de beaux et solides garçons qu'elle choisit parmi les cochers, les tziganes et les guitaristes. Un jour, pour humilier Kirk, Maria accepte d'accompagner Bravano, multimilliardaire sud-américain, le temps d'une croisière sur la Riviera. Bravano (Marius Goering) n'aura pas plus de chance avec Maria que Kirk ; néanmoins, ce fat se console à l'idée qu'il passera pour son amant aux yeux du monde. Bravano se révèle donc rapidement grotesque, imbécile et persécuté. Maria le quitte au profit du Comte Vincenzo Torlato-Favrini (Rossano Brazzi) dont elle est réellement amoureuse et payée de retour. Mariage. Le Comte avoue à sa jeune épouse qu'il ne pourra l'aimer que de tout son cœur, les blessures de guerre l'ayant mutilé. Maria prend alors une résolution audacieuse. Le plus beau cadeau qu'elle puisse faire à son époux, dont la sœur est stérile, est un enfant. Elle s'emploie donc à la réalisation de ce vœu lorsqu'elle est surprise par son mari Vincenzo qui la tue ainsi que le chauffeur bouc-émissaire.

L'histoire, dont le pivot visuel est le cimetière où l'on enterre la grande star sous la pluie, est racontée tour à tour par plusieurs personnages, dont le metteur en scène Harry Dawes (Humphrey Bogart) qui fut le seul ami de Maria et son unique confident. Il est arrivé sur les lieux du drame trop tard pour dissiper le malentendu dont il a pressenti l'issue tragique.

Il serait déplacé de reprocher à Joseph Mankiewicz d'avoir abordé plusieurs thèmes sans en traiter aucun puisqu'aussi bien son propos fut moins une satire de Hollywood (mais la plus violente qu'on ait jamais tournée), moins un film sur l'impuissance (elle est surtout symbolique), moins un pamphlet sur la Riviera et ses hôtes, qu'un portrait de femme, l'un des plus beaux que nous ait offerts le cinéma, la femme étant Ava Gardner, la plus belle actrice d'Hollywood.

Il s'agissait, pour Joseph Mankiewicz, de placer son héroïne, sauvage, naturelle et énigmatique, dans quatre situations différentes, quatre cadres de vie, face à des personnages contradictoires, d'examiner ses réactions et de faire la description de la morale que la prestigieuse vedette s'est fabriquée. Maria Vargas n'est pas, comme on l'a écrit, nymphomane. Ce n'est pas une perversion qui la pousse dans les bras d'hommes de petite condition mais un profond dégoût, une répulsion physique à l'égard des princes de ce monde qui — « producteurs », milliardaires, rois déchus ou oisifs — sont à ses yeux autant de « malades ». Leur infirmité virtuelle à tous se trouve concrétisée par l'impuissance de Vincenzo, dernier Comte d'une prestigieuse lignée. (Ce n'est pas par hasard que la sœur de Vincenzo est stérile.)

Puisque son destin lui fait trouver pour la première fois l'amour avec ce « babilan », il était logique que Maria Vargas recourût, pour lui assurer un bonheur total, à une extravagance digne de sa peu commune personnalité. Ce sujet n'est pas de ceux que l'on critique : on le refuse en bloc ou on l'accepte. Pour ma part, je l'accepte et l'apprécie pour tout ce qu'il apporte de nouveauté, d'intelligence et de beauté. Le premier carton du générique de *La Comtesse aux pieds nus* nous annonce une production « Figaro Incorporated » inscrite sur une reproduction de « L'Indifférent » et quelques mesures des « Noces de Figaro ». Ainsi, son goût du XVIII^e siècle a incité Mankiewicz à placer sous le triple patronage de Beaumarchais, Watteau et Mozart ce film dont il est tout à la fois scénariste, dialoguiste, metteur en scène et producteur.

Il s'agit donc *a priori* d'une entreprise audacieuse, noble et mille fois sympathique, à travers laquelle Mankiewicz règle ses comptes avec Hollywood qui l'avait condamné à cirer les meubles alors qu'il rêvait de faire éclater les lieux. Grâce au succès de ses comédies psychologiques, Joseph Mankiewicz s'était assuré à Hollywood une situation privilégiée : il n'en a que plus de mérite d'avoir risqué une aventure plus originale et périlleuse d'autant que *La Comtesse aux pieds nus*, comme on peut s'en douter, est fort mal accueillie par ceux-là mêmes qu'enchantèrent ses précédents films agréables et spirituels mais aussi plus faciles.

Que les spectateurs des Champs-Élysées ricanent lorsque, sur l'écran, un monsieur fait à une dame l'aveu de sa défectuosité corporelle, en dit long sur la part que prend le public à la banalité et la vulgarité des scénarios habituels. Cela prouve encore que le temps n'est pas venu où l'on pourra adapter *Armance* de Stendhal. Dans *Le Rouge et le noir* (film), Claude Autant-Lara n'a pas osé filmer Mathilde tenant sur ses genoux la tête coupée de Julien Sorel. Mankiewicz se montre plus stendhalien car l'initiative finale de la Comtesse — se faire faire un bébé par le chauffeur pour l'offrir à son mari — serait assez dans le caractère de Mathilde de La Mole.

On a tort d'annoncer *La Comtesse aux pieds nus* comme un film « à clefs ». Bien sûr, il est aisé de reconnaître deux « producteurs » à qui celui du film a emprunté quelques traits (démagogie, bigoterie et lubricité), mais Maria Vargas n'est pas plus Rita Hayworth que Bravano n'est Ali Khan. Ce qui est probable, c'est que Jo Mankiewicz s'est dépeint dans le personnage du scénariste-metteur en scène que joue admirablement Humphrey Bogart.

Ce film subtil et intelligent, fort bien mis en scène, joué à la perfection avec un rien de théâtral, est le meilleur que l'on puisse voir actuellement¹¹.

Cet article, qui déborde de l'immense culture du jeune journaliste (Stendhal, Sainte-Beuve, Beaumarchais, Watteau, Mozart y sont tour à

¹¹/François Truffaut, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p.157.

tour convoqués) est aussi annonciateur de ce que sera Truffaut cinéaste. Lui aussi fera des portraits de femmes et les composera avec le concours de comédiennes qui seront ses Ava Gardner à lui: Lafont, Moreau, Dorléac, Christie, Deneuve, Jade, Pisier, Adjani, Bisset, et enfin Ardant. Lui aussi hantera les cimetières et même, en fera le point d'intégration de ses récits : *L'homme qui aimait les femmes*, *La chambre verte*. Lui aussi réalisera une satire du monde du cinéma, mais infiniment plus affectueuse et tendre que celle de Mankiewicz : *La nuit américaine*. Lire les écrits de Truffaut, et ils sont très nombreux, surtout ceux qui précèdent son passage à l'acte cinématographique, c'est voir se dessiner son œuvre propre à travers sa lecture de celles des autres.

Mais Truffaut est aussi une figure clé de l'histoire et de la théorie de son art. S'il a « fait » l'histoire du cinéma en étant un des fers de lance de la Nouvelle Vague, en étant aux premières lignes lors des bouleversements de 1968 dont on parlera beaucoup cette année (« affaire » de la Cinémathèque, interruption du Festival de Cannes), c'est qu'il avait lui-même la tête historienne, si l'on peut dire. Il faut se rappeler qu'avant la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma était encore trop jeune pour avoir une histoire. Elle ne se structurerait qu'après 45, notamment avec la création des *Cahiers*, où Truffaut joua un rôle décisif. On perçoit, dans tous ses articles, un souci de mise en ordre, de hiérarchisation. Il veut mettre à leur juste place les cinéastes qui, à ses yeux, ont contribué véritablement à faire du cinéma le septième art. Parmi eux, il y en a trois qui comptent le plus à ses yeux : Jean Renoir, d'abord, qu'il fréquentera beaucoup et à qui, chaque fois qu'il séjournera en Californie, il rendra dévotement visite tous les samedis après-midis ; Roberto Rossellini, qu'il appelait « l'homme le plus intelligent que j'aie connu » et dont il disait ceci :

Roberto Rossellini est, avec André Bazin, l'homme le plus intelligent que j'aie connu. Il comprend et assimile tellement vite tant de choses qu'on s'essouffle à le suivre. Pourtant, il faut s'y efforcer car l'on ne peut progresser qu'en courant dans sa foulée. Heureusement pour moi, Roberto aime ceux qu'il sème, sans quoi, lorsque je suis à ses côtés, je me sentirais affreusement lourd, balourd, lourdaud et lourdingue. Roberto m'a appris que le sujet d'un film passe avant l'originalité de son générique, qu'un bon scénario doit tenir en douze pages, qu'il faut filmer les enfants avec plus de respect que n'importe quoi, que la caméra n'a pas plus d'importance qu'une fourchette et qu'il faut pouvoir se dire, avant chaque tournage : « Je fais ce film ou je crève. »¹²

Le troisième cinéaste qui compte à ses yeux est évidemment Alfred Hitchcock, avec qui il composa un livre qui, s'il n'avait fait que cela

dans sa vie, lui aurait valu la reconnaissance éternelle des cinéphiles, le monumental recueil d'entretiens « Hitchcock-Truffaut » qui est comparable, pour le cinéma, à ce que sont à la littérature les entretiens de Goethe et de Eckermann. Tous les cinéastes du monde ont lu ces conversations dont une communication tout entière ne suffirait pas à énumérer les mérites, parce qu'elles contribuent à fonder une véritable grammaire du cinéma, donc d'un langage international dont il n'est pas excessif de dire qu'il a bouleversé notre vision du monde.

Avec tout cela, je ne vous ai rien dit, ou si peu, du volet principal de l'œuvre de François Truffaut, à savoir ses films, cette vingtaine de stations d'une passion effrénée de la vie, de l'amour et de l'art. S'ils s'imposent tellement et semblent résister aux atteintes du temps, c'est qu'ils sont d'une parfaite cohérence, rendue possible par le souci que garda toujours Truffaut de sa totale indépendance de créateur. Il savait, bien sûr, comme le dit Malraux, que « le cinéma est, par ailleurs, aussi une industrie », mais il s'ingénia à réduire l'incidence de cette industrie sur son art en étant son propre producteur, ce qui fit dire à Jean-Luc Godard, son complice qui devint son ennemi, que Truffaut était « un homme d'affaires le matin, et un poète l'après-midi ». Du coup, ses films, comme les livres chez les meilleurs écrivains, s'enchaînent de manière organique, et en cycles. Il y a les films sur l'enfance et l'adolescence, ceux sur l'amour, cette idée fixe, ceux sur la création, il y a les « séries noires », et il y a évidemment le cycle des Doinel, cas unique dans le cinéma d'un ensemble d'ouvrages qui confirment l'adage de Cocteau, grand inspirateur de Truffaut, selon qui « le cinéma montre la mort à l'œuvre ».

Là encore, je citerai pour finir le grand critique de cinéma qu'est Guy Vaes :

Enfin, comment n'être pas conscient que Truffaut nous convie à une double expérience ? Celle du personnage fictif, Antoine Doinel, adolescent attardé qui refuse le jeu social, et, par-delà cet antihéros, à l'expérience intime qu'a dû représenter ce film pour un Léaud qui, dans la vie quotidienne, se confond plus ou moins avec l'alter ego imaginé par Truffaut. On pourrait encore enrichir ce jeu de reflets avec l'expérience du réalisateur lui-même, si proche de Doinel-Léaud. Abstenons-nous de le faire, puisque, créateur d'œuvres filmées et imprimées, il a plus de facilité à retirer son épingle d'un jeu dont il a conçu les règles et le terme¹³.

Je suis, moi aussi, arrivé au terme de mon exposé.

¹³/Guy Vaes, *op.cit.*, p. 182.

L'esprit faustien selon Oswald Spengler

Communication de M. Georges Thinès
à la séance mensuelle du 9 février 2008

L'ouvrage fondamental d'Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*, a été écrit de 1919 à 1922 — d'aucuns parlent de 1923 —, c'est-à-dire entre le Traité de Versailles et les débuts du National-socialisme.

Le fait est d'importance car les années 20 sont marquées, en Allemagne, par une crise profonde, tant sur le plan psychologique que sur le plan économique. En quelques années, le pays est confronté à une quasi-destruction orchestrée par les vainqueurs du premier conflit mondial et le traité de Versailles, signé en 1919, équivaut à l'annulation de l'existence politique de l'Allemagne.

Je n'entends pas m'étendre sur ce fait politique — je n'en ai d'ailleurs pas la compétence —, mais plutôt sur les conséquences culturelles d'une situation, certes démoralisante pour les nationaux, mais qui n'en est pas moins à l'origine de réflexions sur le destin des peuples.

C'est en effet dans ce contexte qu'écrit Spengler et qu'il donne à son œuvre d'historien et, dans une certaine mesure, de philosophe, le titre curieux et pessimiste — mais aussi ambigu et même trompeur — de *Déclin de l'Occident*. Est-ce parce que l'Allemagne de 1920 offre le spectacle d'un déclin consécutif à une guerre perdue que Spengler généralise ce fait national et y voit le signe

d'un destin d'ensemble pour l'Occident ? En tout cas, les puissances qui ont gagné la guerre organisent, à ses yeux, la destruction ou, à tout le moins, l'effacement d'une nation dont le rôle essentiel et fondateur dans la pensée occidentale n'est plus à démontrer.

Pour nous qui tentons de réfléchir à un siècle ou presque de distance, des réflexions de cette nature amènent à mettre en cause la validité même de ce qu'il est convenu d'appeler la « philosophie de l'Histoire ». Il s'agit de dépasser les analyses partielles consacrées à tel ou tel événement, en l'occurrence les faits extrêmement graves qui vont marquer tout le XX^e siècle.

Aux yeux de l'historien qui tente d'élaborer une philosophie de l'histoire — et l'entreprise est discutable —, la succession des événements n'offre aucun critère permettant de voir autre chose que des séries contingentes dont la proximité ou l'éloignement dans le temps n'engendre aucune loi de relation systématique. La relation possible, qu'elle soit causale ou fortuite, ne constitue en aucun cas le fondement d'une analyse véritable allant au-delà de la simple succession. L'interprétation des faits ainsi recueillis ne peut donc jamais avoir le statut d'une « théorie effective » de l'Histoire, le mot « théorie » étant pris ici dans son sens épistémologique le plus strict.

C'est pourquoi Nietzsche, parlant du récit que constitue l'Histoire, ne voit dans celui-ci que des *ficta* et non des *facta*. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un fait en histoire par rapport à un fait systématiquement produit et contrôlé ensuite ? L'Histoire n'est pas « expérimentable » parce que les faits historiques ne sont jamais falsifiables : ils se manifestent dans leur existence brute, sans plus.

Dans une telle situation épistémologique, la liberté d'interprétation de l'historien est très grande. On peut même affirmer qu'elle est illimitée, n'étant soumise, à cette époque, à aucun examen réel ni vérification sérieuse. C'est pourquoi l'interprétation du récit historique va de la mythologie au simple constat d'événements singuliers. On a toujours, dans ce domaine, le choix entre Hérodote et Thucydide. Et, fait piquant, c'est en écoutant le récit d'Hérodote que Thucydide, à Athènes, songe à accroître son taux d'objectivité, comme en témoigne son ambition, au début de l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse*, de vouloir en faire un *Ktèma es aei*, c'est-à-dire « un acquis éternel ».

Il se dégage toutefois du récit de Thucydide une leçon qui n'est pas une théorie mais un constat élargi, intéressant en lui-même, et qui peut servir de guide dans des contextes historiques parfois très éloignés dans le temps. En somme, la proximité dans le temps, qui

défie la série des événements, n'est pas un critère important. Ce constat élargi traduit le fait que l'autonomie croissante des cités grecques a eu pour effet de les isoler puis de les opposer. À l'autonomie d'Athènes a succédé sa ruine (cf. les « Trente tyrans ») et il en a été de même pour Sparte, victorieuse d'Athènes, puis pour Thèbes et Corinthe jusqu'au moment où le Macédonien Alexandre va recueillir les fruits d'une opposition imprévisible 40 ans plus tôt.

Partant de l'exemple que je viens d'examiner et qui mériterait une analyse plus approfondie, j'envisagerais le principe implicite de Spengler comme la « non-continuité de l'Histoire ». Pour lui, les phénomènes historiques sont « discontinus » et il insiste beaucoup sur ce point. Ce qui relia l'homme occidental à l'homme antique, par exemple, ou ce dernier à l'Égyptien, au Chinois à l'Indien ou à l'Arabe, c'est essentiellement un « destin » dont nous ne pouvons avoir qu'une connaissance symbolique. Le symbole ainsi constitué est une création culturelle qui ne vaut que pour ceux qui l'ont créé.

En conséquence, le symbole historique que représentent une culture et sa spécificité empêche de considérer l'Histoire sous la forme d'une chaîne causale illimitée, aucune causalité authentique ne pouvant se fonder sur ce qui est foncièrement livré à l'hétérogénéité. C'est pourquoi Spengler préfère tenter de dégager ce qu'il appelle la « morphologie de l'histoire », la morphologie des faits historiques plutôt que leurs prétendus liens de causalité, qui sont artificiels.

La conception du Spengler a été critiquée. Certains l'ont qualifiée d'« arrogance prussienne ». On lui a également reproché certains liens avec la théosophie. Cela n'empêche nullement son œuvre de présenter des points de vue intéressants. En somme, il faut tenter de définir l'essence du culturel, telle qu'elle apparaît dans l'histoire, et nous allons voir que cette définition est particulière.

La civilisation repose sur un modèle d'engendrement de nature causale. Pour Spengler, ce n'est pas le cas de la culture. On comprend dès lors que la tentation de caractériser la nature symbolique de la réalité historique puisse s'articuler autour des représentations symboliques que sont les mythes. Spengler a ainsi été amené à se tourner vers de grands thèmes mythologiques parmi lesquels figure le mythe faustien. Et il en tirera la notion d'« esprit faustien ». De quoi s'agit-il ?

*
* *

S'il est classique de parler du pacte faustien, du drame faustien, voire du mythe faustien, l'« esprit » faustien est, quant à lui, un concept dont la signification est plus vaste, ou tout au moins plus ambitieuse, en raison de son lien avec la réalité historique et avec diverses idéologies. En outre, si l'histoire du docteur Faust, qui fut un homme réel, a connu une fortune littéraire considérable — ainsi qu'en font foi les travaux de Charles Dédéyan, de Geneviève Bianquis et d'André Dabezies, pour ne citer qu'eux —, on peut se demander dans quelle mesure le mythe auquel elle a donné lieu amorce une authentique réflexion philosophique.

Or, l'esprit faustien dont parle Spengler doit nécessairement se référer à un questionnement philosophique ou, plus précisément, à une inquiétude d'ordre métaphysique et à un mouvement philosophique particulier. Mais peut-être l'esprit faustien est-il destiné à se confondre avec l'interrogation métaphysique d'ensemble propre à l'éclosion et au développement de la modernité. Et si tel est le cas, une telle interrogation ne peut manquer de subir de multiples influences et d'être marquée par les contingences et les incertitudes de l'Histoire, par les croyances, les idéologies et les religions, voire par les fortunes variables des politiques et des crises que celles-ci engendrent autant qu'elles prétendent les résoudre.

Autant de raisons de se demander si, en parlant de l'« esprit faustien », nous ne consentons pas à une simplification conceptuelle, incompatible avec la complexité du drame humain qu'il illustre, et si nous ne lui attribuons pas une invariance, une sorte d'éternité supra-historique, laquelle, soumise à l'examen critique, se révélerait illusoire et ne justifierait nullement que nous en fassions un thème philosophique au sens propre ni que nous y voyions le point de départ d'une certaine philosophie de l'Histoire.

Cette tentative fut pourtant celle d'Oswald Spengler, dans son ouvrage à la fois important et inquiétant intitulé *Le déclin de l'Occident*, fruit de quatre années de labeur. Mais avant d'analyser les idées de l'auteur, je voudrais me pencher sur Faust lui-même, sur le personnage faustien, et tenter de mettre en lumière ce qui justifie, à mon avis, que l'on attribue un sens philosophique à cette histoire dans laquelle le fantastique, le tragique et la volonté d'édification ont une part sensiblement égale.

*

* *

L'histoire du docteur Faust, on le sait, appartient à la fois à la réalité et à la fiction. Johann Faustus, le Faust historique, est un « personnage » ; Georgius Faustus, le Faust imaginaire, est un « destin ». Et c'est dans la mesure où il est un destin qu'il a engendré ce que nous pouvons qualifier, en toute légitimité, de « mythe faustien ».

Certes, Johann Faustus n'est pas le premier venu. Mais en dépit de certains succès assez visibles et d'une indubitable notoriété, il est l'homme des contingences et des occasions heureuses dont il parvient à tirer parti. C'est aussi un homme pragmatique plutôt qu'un homme de pensée. Et ce caractère est conforme à son goût et à sa pratique de la magie, en tant que recherche d'un pouvoir sur les êtres et sur les choses, sur le monde physique et sur la nature.

Remarquons, sans vouloir anticiper, que si Johann Faustus entend régir et éventuellement prendre la nature en défaut, il ne se préoccupe pas du destin humain comme tel et ne va pas des choses à l'être des choses. Georgius Faustus, lui, ne passe par la magie que dans le but de conquérir l'être. Tentative de compréhension d'une part, tentative de conquête d'autre part. Et quand on parle de prendre la nature en défaut, n'est-ce pas là la vocation de la science ? La science tente de prendre la nature en défaut et de savoir pourquoi elle est la nature. En ce sens, le personnage mythique apparaît comme la réplique, l'inverse du personnage réel : il entend conquérir, à travers les choses, la vérité de l'être. C'est en ce sens qu'il devient un destin digne de l'attention du philosophe et non, comme son modèle réel, un simple personnage, un illusionniste capable de plus d'un tour sur la scène de la vie courante.

Johann Faustus a vécu de 1480 à 1540 environ et a été consulté par des princes avides de se garantir une vision prophétique sur le succès de leurs entreprises. Ce fut notamment le cas du très catholique Charles Quint. Il eut d'irréductibles ennemis et fut contesté, voire ridiculisé, par l'abbé de Sponheim, Johannes Trithemius. Mais il faut savoir que ce dernier pratiquait lui-même la magie et voyait en Johann Faustus un rival redoutable.

Le personnage historique ne nous intéresse guère. Notons toutefois qu'il a vécu à une époque de grande fermentation intellectuelle et spirituelle. Si sa date de naissance est exacte, il a trente-sept ans en 1517, date d'affichage par Luther des fameuses propositions de Wittenberg. Johann Faustus a connu les querelles de la Réforme. Quant au personnage mythique, il est sans conteste façonné par un luthérien : les attaques de l'auteur anonyme, dirigées contre l'église catholique, mêlées à une évidente volonté d'édification, montrent

clairement de quel côté penchent ses sympathies et surtout ses aversions.

Georgius Faustus est présenté comme un professeur de théologie qui finit par abandonner sa discipline au profit de la magie. Il est vénéré par ses élèves, avec lesquels il est intimement lié. Ceux-ci sont pleins d'admiration pour sa science magique et réclament de lui des tours, disons plutôt des miracles. Le plus visible est l'apparition d'Hélène de Troie, avec cette conséquence inattendue que Faust va s'éprendre d'elle et voudra en faire sa femme, ce que lui interdira Satan parce que le mariage est un sacrement.

La vie de Faust, entouré de ses disciples, est une parodie évidente de celle du Christ, entouré de ses apôtres. Et sa mort, à l'issue d'un dernier repas partagé avec ses élèves, est une parodie de la dernière cène.

Nous retiendrons de tout ceci que l'auteur anonyme du *Faustbuch* de 1587 tente de donner à Georgius Faustus la stature d'un héros afin que sa chute soit spectaculaire et serve ainsi au mieux son entreprise édifiatrice. Celle-ci repose sur l'idée qu'il abandonne la religion au profit de la magie et qu'il ne peut plus rien espérer ensuite qu'une damnation, d'où la « damnation de Faust ». Mais la grandeur du héros l'emporte sur la leçon qu'il est censé donner et le destin tragique de Faust deviendra bientôt le symbole du sacrifice prométhéen auquel consent la conscience qui proclame son autonomie pour conquérir le savoir absolu.

Ainsi donc, en dehors des mutations littéraires qu'il a subies durant trois siècles, le pacte faustien est, à l'origine, un acte philosophique de la conscience en quête d'une connaissance authentique de la vérité. Il fait écho à l'irruption de l'idée de connaissance dans le mythe de la genèse. Dans l'un et l'autre cas, l'écart qui se creuse entre Dieu et l'homme est sanctionné par la mort au sein de la finitude. La mort de Dieu, abandonné par l'homme, prélude à la mort de l'homme. La rébellion nietzschéenne fera de la mort de Dieu la condition de l'émergence de la conscience capable de réconcilier la connaissance et la nature.

Aussi bien Faust — en qui l'on voit avec quelque raison l'ancêtre du père de la « volonté de puissance » — s'adresse-t-il à Satan, maître du monde, et non plus au maître de l'univers et auteur de la nature, au Dieu traditionnel. Ce faisant, son objectif est d'accéder à l'ordre conceptuel qui fonde le monde, qui le pense et l'élabore en transcendant la nature dans laquelle la volonté humaine n'a pas de part. On trouve là l'origine de la conscience transcendantale et l'on

voit déjà poindre Hegel qui, partant de la sensation et arrivant au savoir absolu, entreprend une démarche faustienne au sens où Spengler l'entend.

Il y a lieu d'insister sur ce que j'appelle la « négativité constructive », caractéristique de l'esprit du mythe faustien. C'est du reste la résolution négative qui permet de voir dans celui-ci un mythe d'une portée métaphysique comparable à celle des grands mythes hérités de la Grèce, lesquels aboutissent, dans la plupart des cas, à une résolution négative. Il en va ainsi d'Œdipe et de Prométhée, dont l'échec ne se solde pas par le néant mais appelle au contraire une suite, par une sorte de nécessité, non pas dans le sens événementiel de l'Histoire, mais dans le sens d'un prolongement métaphysique obligé.

Ainsi en va-t-il également de Don Juan et du Juif errant qui, selon Kierkegaard, forment avec Faust la triade fondamentale des grands mythes européens de l'âge moderne. Faust est en quête du savoir absolu, Don Juan recherche l'amour absolu et le Juif errant poursuit l'identité absolue, c'est-à-dire le moi absolu, ce qui est une autre façon d'affirmer l'emprise de la conscience sur le réel, caractéristique de la philosophie romantique allemande.

Il s'imposerait d'examiner, à la suite de Spengler, la question de la portée universelle des mythes grecs et des mythes européens modernes. Parmi les mythes européens, Kierkegaard, qui a pourtant une vaste culture dans ce domaine, n'évoque pas celui de Don Quichotte. Pourquoi ? Parce que Don Quichotte représente pour lui un événement : l'abandon de la chevalerie et la naissance d'une société qui ne la comprend pas. Mais il ne soulève pas le problème métaphysique de la connaissance et du rapport de la conscience à la réalité. Pour Don Quichotte, la réalité est à ce point présente que les moulins lui servent d'image.

Si le mythe de Faust a une portée universelle, il ne peut en aucune façon se réduire au récit des aventures d'un héros individuel — lesquelles abondent dans le *Faustbuch* de 1587 (le premier texte allemand) et se multiplient dans la littérature ultérieure — et de ses résonances subjectives purement psychologiques. Il acquiert au contraire une valeur significative dans l'Histoire d'une culture. C'est ce passage de l'histoire (individuelle) à l'Histoire (universelle) qui marque de son empreinte l'ouvrage fondamental d'Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*.

Dans la préface de l'édition allemande de 1922, Spengler écrit ce qui suit :

Un penseur est un homme qui a été destiné, par son intuition et son intelligence personnelles, à donner une représentation symbolique du temps. Il n'a pas de choix. Il faut qu'il pense comme il doit penser, et ce qui est moi pour lui est, en fin de compte, l'image de l'univers née avec lui. Celle-ci, il ne l'invente pas mais il la découvre en lui. Elle est lui-même une seconde fois... le sens de sa personnalité métamorphosée en doctrine, invariable pour sa vie parce qu'identique avec elle.

Une fois de plus, nous voyons poindre une idée très proche de la philosophie romantique allemande, à l'origine de la subjectivité fondatrice du réel. En grande partie, c'est donc de l'idéalisme.

Le point de départ de l'interprétation spengliérienne de l'Histoire, qualifiée par lui de mise en évidence de la morphologie de l'histoire universelle, doit être recherché dans la conscience et non dans l'analyse causale des événements considérés comme des faits objectifs obéissant à une loi d'enchaînement indépendante du sujet immergé dans le devenir historique.

La morphologie de l'Histoire est donc entièrement structurée par les propriétés instauratrices de son observation. Dans cette conception de la conscience, on ne trouve aucune trace certaine de l'individualisme et de l'isolement de la conscience transcendantale de Husserl. Dans ce contexte, plus d'un terme peut cependant se révéler trompeur. En particulier le mot « sens » dont la signification n'est pas la même chez Keyserling et chez Husserl.

Keyserling — qui professe pour Spengler la plus vive admiration tout en le critiquant sans réserve — déclare qu'il a sans nul doute choisi à l'égard des événements historiques le seul point de vue véritablement juste et que, participant à la vie, les événements ne peuvent se comprendre que du point de vue de son sens. Ce qu'il appelle « vision de la physionomie » (de l'Histoire) n'est rien d'autre que l'interprétation de ce que lui, Keyserling, entend par « sens ».

Et Keyserling ajoute : « Spengler possède à un haut degré le don qui fait le grand historien, c'est-à-dire la faculté de combiner rétrospectivement et d'intégrer les faits dans des organismes spirituels de sa création. Il en résulte un "poème historique" extrêmement intéressant et, très souvent même, une image conforme à la réalité. »

C'est pourquoi, dans sa tentative de reconstruction de la morphologie historique, Spengler n'hésitera pas à caractériser des types culturels homologues en établissant des rapprochements entre des périodes éloignées. Il compare par exemple l'idée du nombre chez Pythagore (VI^e siècle avant J.-C.) et chez Descartes (1630). C'est précisément à partir de cette conception nouvelle du nombre que nous pouvons tenter de comprendre ce que Spengler appelle l'« esprit faustien ».

*
* *
* *

Spengler écrit :

Tandis que vers 540, grâce à Pythagore, l'âme antique était parvenue à la découverte de « son » nombre, le nombre apollinien, grandeur mesurable, l'âme occidentale allait découvrir, grâce à Descartes et aux hommes de sa génération (Pascal, Fermat, Desargues), à une époque exactement correspondante, l'idée d'un nombre qui était né d'une tendance passionnée, « faustienne », vers l'infini. Le nombre « pure grandeur », lié à la présence corporelle de l'objet particulier, trouve son correspondant dans le nombre « pure fonction ».

L'esprit apollinien est caractérisé par la prédominance du comptage, lequel implique la notion de fermeture, propriété des nombres entiers. Le comptage d'entiers est du même ordre que la délimitation d'une « forme », la forme se définissant nécessairement par la fermeture d'une portion d'espace.

Ce qui est vrai de la conception de l'espace se vérifie pour celle du temps. Le passé, que Spengler qualifie de « devenu », correspond à l'idée de l'irrévocable, de la chose finie, du but atteint, donc, à la limite, de la chose morte. Le présent, au contraire, est caractérisé par la mobilité du « devenir ».

Spengler note :

Comme tout devenir se règle sur un être « devenu » avec lequel il « prend fin », le sentiment originel du devenir, la nostalgie cosmique, touche aussi à l'autre sentiment de l'être devenu, à la peur. Dans le présent, on sent l'écoulement ; dans le passé gît la caducité. Telle est la source de cette éternelle peur qu'on éprouve devant l'irrévocable, le terme atteint, le sommet franchi ; la caducité devant l'univers même comme résidu où la limite de la mort est donnée en même temps que celle de la naissance, peur de l'instant où le possible est réalisé, la vie intérieure accomplie et achevée, la conscience « acculée au but »...

Ainsi donc, la direction qui mène à l'inexorable, à l'irréversible « a quelque chose d'étranger et d'hostile pour la volonté intelligente de l'homme ».

Ce passage capital nous fournit une des clés permettant de caractériser et de pénétrer le sens du Faust de la légende. La signature du pacte passé avec Satan par l'intermédiaire de Méphisto et selon lequel Faust accepte l'idée de la damnation éternelle, peut surprendre à première vue. L'acceptation de l'idée d'une éternité infernale est, pour Faust, l'acceptation d'un temps mort, d'un temps marqué par le devenu mort, donc d'un « temps nul », comme j'ai cru pouvoir le qualifier dans mon analyse de la dialectique du temps dans le mythe faustien.

En lui, la volonté intelligente refuse d'être acculée au but ; elle se dresse contre l'idée d'être réduite à une chose morte et elle l'évacue, la considérant comme l'équivalent du néant et du passé puisque la récompense et la punition éternelles dépendent de la vie antérieure. La conscience faustienne échappe de la sorte à la peur face au terme atteint ; elle affirme son courage en niant l'inexorable. Sa contrepartie, comme nous le verrons tout à l'heure, est un savoir à propos de la réalité du monde, savoir que l'on requiert du maître du monde et non de l'ancien dieu.

*
* *

Mais revenons à Spengler. Dans *Le déclin de l'Occident*, la première partie est consacrée au sens des nombres et développe un modèle général qui, à partir de ceux-ci, va s'appliquer aux problèmes de l'Histoire universelle. La mathématique antique, traitant de grandeurs perçues comme des formes invariables, a rendu possible l'invasion du principe de causalité dans les tentatives d'interpréter l'essence de la réalité. L'exercice de la causalité suppose l'invariance des êtres auxquels elle est appliquée et celle-ci dérive naturellement de l'idée du nombre comme forme stable. Le couple « nombre — forme mesurable / événements liés causalement » aboutit à une représentation de l'espace et du temps dont les effets se manifestent, par exemple, dans le fait que les cités antiques sont des ensembles fermés et isolés et que l'Histoire ne sera jamais vue que comme une concaténation d'événements discrets.

L'histoire narrative d'Hérodote en est un bon exemple. Seul Thucydide a réussi à s'en dégager : « La mathématique antique

exclut le symbole de l'espace infini, donc l'histoire antique aussi. » Le concept d'infini, introduit par la mathématique occidentale (Leibnitz, Newton) et marquant tous les domaines de l'interrogation métaphysique propre à l'Occident, est fondateur de l'« esprit faustien » :

La substance entière de notre pensée mathématique se concentre en fin de compte dans le problème limite classique de la mathématique faustienne, clé de ce concept difficilement accessible de l'infini — de l'« infini faustien » — qui demeure très éloigné de l'infini du sentiment cosmique arabe ou hindou. Il consiste dans la « théorie de la valeur limite », quelque conception que l'on se fasse du nombre en particulier, soit qu'on le considère comme série indéfinie, comme courbe ou comme fonction.

Spengler oppose l'« analyse mécanique » du réel, calqué sur l'étendue qui découvre et organise les lois de la nature selon le principe de causalité, à l'« analyse organique » de l'histoire et de la vie — « de tout ce qui porte en soi direction et destin ». Il s'agit, en définitive, d'établir une distinction fondamentale entre l'Histoire comme succession causale (naturelle ou humaine) et l'Histoire comme destin orienté à travers la conscience, ainsi que je l'ai souligné tout à l'heure.

Le devenu statique du passé et le devenir dynamique du présent définissent, par leur relation dialectique au cours du temps, ce que l'on pourrait envisager comme l'équilibre de l'évolution historique. Dépendant du mouvement dynamique du présent, cet équilibre n'est jamais lui-même à l'état stable. Ici intervient la distinction capitale, introduite par Spengler, entre « culture » et « civilisation ». On connaît le mot de Valéry : « Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. » La distinction de Spengler entre culture et civilisation laisse entendre que, avant la civilisation, c'est la culture qui décline ; plus précisément que « la civilisation correspond à l'effacement de la culture » :

Une culture naît au moment où une grande âme se réveille, se détache de l'état psychique primaire d'éternelle enfance humaine, forme issue de l'informe... Une culture meurt quand l'âme a réalisé la somme entière de ses possibilités sous la forme de peuples, de langues, de doctrines religieuses, d'arts, d'états, de sciences, et qu'elle retourne ainsi à l'état psychique primaire... Quand le but est atteint et l'idée achevée, quand la quantité totale des possibilités intérieures s'est réalisée au dehors, la culture se fige brusquement, elle meurt, elle devient civilisation... C'est le sens de tous les déclinés dans l'Histoire.

Il semble assez paradoxal, à première vue, de voir dans la civilisation le signe essentiel du déclin. L'attitude primitive de l'homme

face à la nature est celle d'une exigence de survie et celle-ci n'implique rien de plus que la mise à profit optimale des potentialités biologiques de l'individu, complétées avec le temps d'innovations comportementales qui leur assurent une efficacité accrue.

Ce résultat, dans lequel certains primatologues ont cru voir un premier indice de « culture », est en réalité un premier trait de « civilisation ». Ce premier indice adaptatif, qui est commun aux primates supérieurs et à l'homme primitif, est de nature pratique et concrète ; il se limite à entretenir la vie sans en questionner la nature. C'est lorsque survient ce questionnement que s'amorce l'accession à la culture. L'idée apparaît chez Wittgenstein et chez quelques autres penseurs contemporains, ainsi que le note Pierre-Yves Soucy :

L'idée que Wittgenstein se faisait de la culture, qu'il oppose de manière implicite à la notion de civilisation, semble assez proche de celle de Spengler ou même de celle de Karl Kraus. Contre l'attitude qui caractérise ou définit la civilisation moderne, Kraus concevait la *culture* comme un « accord tacite qui refoule les moyens permettant de vivre derrière les finalités de la vie », alors qu'il donnait la *civilisation* pour « la subordination des finalités de la vie aux moyens permettant de vivre ».

L'accession à la culture correspond à l'irruption, dans la vie de l'homme, de la forme fondamentale de la réflexion philosophique, laquelle, transcendant la survie pure et simple, introduit, au-delà du fait de la vie entretenue, la préoccupation du sens. Les questions fondamentales prennent de la sorte, dans la conscience, le pas sur les procédés pratiques et les comforts qui en résultent. Ces derniers, qui incluent tous les progrès scientifiques et techniques du monde moderne, évincent progressivement, au cours de leur développement, les problèmes philosophiques propres à la culture par rapport à laquelle ils constituent une régression.

C'est en ce sens que Spengler caractérise la civilisation comme un « déclin ». Celui-ci ramène en effet l'homme au niveau primitif d'une pure survie grâce au développement d'« anti-hasards » multiples d'ordre physique, biologique et scientifique qui garantissent un maintien accru de la vie par la maîtrise et l'élimination des menaces qui pèsent sur elle.

L'homme contemporain manifeste toutefois, à l'égard de la technique salvatrice, un infantilisme régressif caractéristique. Livré à toutes les facilités et à toutes les fascinations pour les techniques qui le sollicitent, il adopte à l'égard de celles-ci une attitude ludique. Il fait alors, de tous les moyens techniques qui le servent mais

l'envahissent, des fins en soi qui fonctionnent sans but et le transforment en un être vidé de toute substance philosophique, voire de toute pensée.

Cette analyse de la civilisation, Spengler n'a pas été le seul à la faire, même si son approche est l'une des plus fouillées et des plus originales. On découvre un ton critique du même ordre, non seulement chez Wittgenstein et chez Kraus déjà cités, mais aussi chez Keyserling, dans son *Diagnostic de l'Amérique et de l'Américanisme* (1931), et chez Ortega y Gasset, ces derniers s'étant toutefois plus spécifiquement attachés au monde contemporain.

Des échos comparables, mais inspirés par une perspective proprement philosophique et plus éloignée des problèmes historico-culturels concrets, apparaissent, chez Husserl, dans *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1936). L'auteur y dénonce la menace que fait peser sur la *Lebenswelt* la mathématisation galiléenne de la nature. Mais aucun rapprochement de fond ne peut être établi entre l'Historisme de Spengler et la phénoménologie husserlienne. Il s'agit en tout cas, chez les penseurs précités, d'une inquiétude commune au sujet de l'avenir de la culture occidentale plutôt que d'une convergence de vues systématique.

Cela dit, qu'en est-il de l'« esprit faustien » et quelle est la justification profonde de l'utilisation de cette expression par Oswald Spengler dans la perspective du *Déclin de l'Occident* ? Pour Spengler, est faustien ce qui caractérise un destin tourné vers l'infini et qui s'oppose à la vision apollinienne, caractérisée par l'adhérence à la perfection de la forme close. La cathédrale, édifice faustien typique, s'oppose ainsi à la perfection fermée du temple antique. Elle n'est pas axée, avant tout, sur la rigueur d'un équilibre statique ; elle lance au contraire, vers l'illimité, des structures fantastiques imbriquées les unes dans les autres et admet, à l'intérieur d'elle-même, des sous-ensembles architecturaux isolés qui s'écartent des lignes maîtresses de la construction.

L'esprit faustien est animé par un mouvement de création dans lequel fusionnent diverses formes de liberté. Il s'accomplit, pour un temps, dans le baroque et inspire le fantastique méditatif et imprévisible des Romantiques allemands. Spengler se réclame de Nietzsche et de Goethe : « De Goethe, j'emprunte la méthode, écrit-il, de Nietzsche la position des problèmes. »

On trouve l'antinomie « Apollinien/Dionysiaque » dans *La naissance de la Tragédie*. Le dionysiaque renvoyait encore à la

formule antique qui juxtapose la forme, dans sa perfection conceptuelle, et tout l'irrationnel du désir et de la nature sans en rechercher la résolution dialectique. Dans la mesure où, dans la perspective spengliérienne, l'esprit faustien prend le relais du dionysiaque, l'infini du destin transcende l'infini du désir et impose à ce dernier une contrainte capable de le maintenir à l'intérieur des limites que la perspective culturelle estompe et fait basculer dans la dégénérescence propre à la civilisation.

Pour en revenir au personnage de Faust, son histoire offre des alternances entre une aspiration philosophique et des désirs fantasques et brutaux qui frisent le grotesque. Les fameux « tours » de Faust n'ont rien de commun avec la force rabelaisienne, marquée par la moquerie et l'énormité critique. Dès lors, si le mythe faustien est l'illustration d'un destin, et très précisément la célébration des pouvoirs de la conscience autonome, il est également le mythe du risque de la connaissance. Le fait que, une fois en possession de ses pouvoirs méphistophéliens, Faust consente à des démonstrations de puissance peu dignes de son idéal d'origine, montre — à sa façon et presque prophétiquement — que la culture qu'il réclamait comme une exigence absolue de sa conscience l'exposait à tout moment, par elle-même, à le réduire à un état de civilisation où, pour reprendre la dichotomie marcellienne, l'« avoir » se substitue à l'« être », le désir de possession illimité remplace le désir de savoir absolu.

C'est pourquoi la littérature universelle a toujours eu le choix entre un Faust avide de connaissance et un Faust avide de plaisir. Et l'analyse de Spengler ne clôt pas le débat. En ouvrant à la conscience la perspective faustienne de l'infini, elle trace au contraire une piste de réflexion qui, tout en dégageant la morphologie de l'Histoire avec une rare pénétration, récuse par définition toute idée d'un terme possible du destin.

*
* *

Dans cette perspective, le destin n'est pas le « terme » de l'aventure historique de l'Homme. Il est l'indication d'un « sens » plutôt que l'aboutissement du sens. Son existence n'indique donc, par elle-même, aucune évolution tendant vers un progrès. La naissance de toutes les époques historiques est chaque fois une révolution subtile des formes accomplies pour un temps.

Le « paysage » spenglérien n'est ni un déterminisme géographique ni une théorie biologique ou sociologique du milieu. Ces dernières n'interviennent qu'à partir du moment où la civilisation supprime la culture, où la mécanique causale des stratégies de survie efface la vertu réflexive des cultures.

Le déterminisme de l'hypercapitalisme auquel nous sommes soumis est l'image d'un « déclin de l'Occident » reléguant dans l'inutile le questionnement et le respect pour les individualités culturelles. Je rappelle que Keyserling, cité plus haut, a publié en 1931 son ouvrage intitulé *Diagnostic de l'Amérique et de l'Américanisme*. Il y dénonce la « mécanisation » de la vie qu'engendre le modèle darwinien de la survie, modèle qui a été propagé par nombre de théoriciens qui n'ont cessé de confondre « acculturation » et « action civilisatrice ».

La dichotomie « culture/civilisation » peut être contestée. Mais elle indique l'urgence d'une question existentielle : celle de la conscience dans le monde. Elle ne suggère, par elle-même, aucune réponse. Trop souvent nous n'avons le choix qu'entre une probabilité rigoureusement indéfinissable et un finalisme qui masque notre ignorance.

Les auteurs du *Bon usage*

Communication de M. André Goosse
à la séance mensuelle du 8 mars 2008

Dès la première édition, en 1936, *Le bon usage* se distingue des ouvrages de cette espèce par le nombre des exemples et par la variété des auteurs cités. Seuls pouvaient être comparés la *Syntaxe du français contemporain* du Danois Kristofer Sandfeld et l'*Essai de grammaire française* des Français Jacques Damourette et Édouard Pichon ; mais ils s'adressaient à un public de spécialistes, comme le montre leur dimension, trois volumes pour la description inachevée de Sandfeld, sept volumes pour Damourette et Pichon, dont la terminologie radicalement neuve découragerait aussitôt les simples curieux.

Les exemples chez Grevisse ont deux destinations. Les uns sont illustratifs, ce qui n'est pas original : ils servent à rendre concrète la description linguistique, notamment ce que l'on appelle traditionnellement *l'analyse*, parfois distinguée en deux par les adjectifs *logique* et *grammaticale*. Les autres exemples sont démonstratifs, ce qui est moins banal : ils veulent montrer quel est l'usage réel, l'usage vivant, surtout pour les emplois critiqués par la tradition puriste ou ignorés par le dictionnaire de l'Académie française. Les grammaires courantes ne parlaient guère de cela ou, si elles en parlaient, c'était souvent en entérinant les prescriptions et les proscriptions traditionnelles, Ferdinand Brunot mis à part. Cet aspect du *Bon usage* était donc particulièrement neuf. Contrairement à ce que croyait Grevisse, il ne concernait guère le public scolaire auquel l'ouvrage était primitivement destiné selon le souhait de l'éditeur qui avait commandé le livre ; en revanche, il a trouvé pas

mal de lecteurs auxquels on ne pensait pas : en Belgique d'abord, en France à partir de 1947, grâce à l'article d'André Gide dans le supplément littéraire du *Figaro*.

Les exemples illustratifs étaient choisis en fonction du public d'abord envisagé. Les uns sont fabriqués par le grammairien, mais mon sujet, ce sont les citations. Il y en a peu dans la première partie, car elles sont rarement utiles pour concrétiser la description des sons, des procédés graphiques, la formation des mots. En revanche, elles sont présentes en masse dès que commence l'étude de la syntaxe, c'est-à-dire des phrases. Voici les premières : pour la *proposition affirmative*, « Les passions tyrannisent l'homme » ; pour la *proposition négative*, « La mort ne surprend pas le sage » et « Le monde n'a jamais manqué de charlatans ». Elles ont une portée morale, selon les principes chers aux enseignants de l'époque. La première est de La Bruyère ; les deux autres, de La Fontaine. À la page suivante, on lit : « Le moi est haïssable » de Pascal, « Le beau seul est aimable » de Boileau. L'inspiration propre du grammairien n'est pas en reste. On lit à la même page : « L'âme est immortelle ; nous le croyons. » Il est possible que des lecteurs soient agacés par ce mélange des genres, qui est surtout désuet. Choisir à dessein des exemples heurtant la morale traditionnelle, comme l'a fait un livre français, ne me semble pas plus raisonnable.

Vous avez constaté que les quatre citations que je viens d'emprunter à Grevisse sont prises à des écrivains du même siècle, ce n'est pas un hasard. Le reste du livre le confirme, les auteurs sont en majorité ceux qui faisaient partie des programmes scolaires, où le xvii^e siècle était privilégié. J'ai examiné systématiquement les mille premiers exemples de 1936, soit jusqu'à la page 314, ce qui correspond à la moitié du livre si l'on écarte la préface et les annexes, où les citations sont absentes, et si l'on tient compte du fait qu'elles sont peu nombreuses dans la première partie. Sont exclues de mes calculs les quelques phrases que les historiens ont prises à des textes antérieurs à 1600.

Sur ces mille citations, 609 sont du xvii^e siècle, soit plus de 60 % ; 64 du xviii^e siècle, soit quelque 6 % ; 131 pour le xix^e, soit 13 % ; 196, soit près de 20 % pour les écrivains ayant commencé à publier vers 1880, que Grevisse pouvait considérer comme les auteurs contemporains.

Le score du xvii^e siècle est dû à sept auteurs, qui à eux seuls fournissent près de 50 % de l'ensemble des exemples, et surtout

quatre d'entre eux. Le *primus* incontestable est La Fontaine (185 exemples, plus de 18 % !), le La Fontaine des *Fables*, dont Grevisse connaissait par cœur un grand nombre, et pour ainsi dire jamais celui des *Contes*. Ensuite, le trio des hommes de théâtre : dans l'ordre, Molière, Racine, Corneille, qui se tiennent de si près qu'il est préférable de citer le chiffre global : 251 — un quart de l'ensemble. Ensuite viennent La Bruyère, Bossuet, Boileau ; plus loin encore, quasi ex æquo, Fénelon, Sévigné et Pascal, tous les trois dépassés par Voltaire, Montesquieu et Rousseau, qui, à eux trois, représentent les 5/6 de leur siècle. Cette dernière opposition semble montrer que l'idéologie n'est pas à la base des choix. La même disproportion, ou le même parti pris, est visible dans le dictionnaire du positiviste Littré ; telle était la hiérarchie reçue, convenue, à laquelle se rallie naturellement Grevisse, qui était, quant aux idées générales, un homme respectueux de l'ordre établi. D'ailleurs, les grammaires contemporaines qui citent des exemples d'écrivains continuent à faire une place particulière aux grands classiques.

Littré, pourtant attentif aux vocabulaires techniques (au pluriel) et donc à des mots de son temps, pour la langue littéraire réduit ses contemporains à la portion congrue. L'autorité suprême se trouve chez les classiques, et c'est là (ou parfois dans un passé plus lointain, car il connaissait bien le français plus ancien), c'est là qu'il trouve les arguments pour s'opposer aux jugements arbitraires comme la différence imaginée entre *second* et *deuxième*, mais aussi pour apprécier sans indulgence les évolutions plus récentes.

Chez Grevisse, en qui le conservateur que je viens de décrire coexistait avec un novateur qui s'ignorait, comme le montre la formule qui accompagne le titre de la première édition : « en concordance avec la huitième édition du Dictionnaire de l'Académie française ». Il était pourtant convaincu que cette langue évolue, conviction qu'avait avant lui plus d'un Belge s'occupant de la langue, notamment le père Deharveng, dont les chroniques réunies en volumes avaient eu du succès dans l'entre-deux-guerres.

Le choix du titre, déclaration d'intention, n'était pas sans ambiguïté. Il se référait, dans l'esprit de Grevisse, à l'usage qu'avait fait de l'expression au XVII^e siècle le célèbre Vaugelas, partisan de l'observation. Mais, depuis, la notion de *bon usage* avait été accaparée par les conservateurs : le bon usage était pour eux celui des bons auteurs du passé. Grevisse, tout en respectant les classiques, voulait décrire la langue de son temps. Il ne lui suffisait pas, comme Littré, de vérifier la pertinence des jugements des grammairiens du XVII^e

et du XVIII^e siècle, férus de logique et d'une régularité rigide. Il fallait en outre vérifier si les jugements reçus comme pertinents, même par Littré, avaient une validité définitive et surtout si tous les changements apparus après 1700 méritaient une désapprobation elle aussi définitive. Sur le modèle de mots comme *homicide*, *parricide*, *régicide*, qui avaient été empruntés du latin, a été fabriqué en 1734, peut-être par plaisanterie¹, le nom *suicide*, avec comme premier élément le génitif du pronom réfléchi latin (*oblitus sui*, « qui oublie sa personne », littéralement « qui s'oublie ») ; le succès a été rapide puisque l'Académie française l'a admis dans son dictionnaire en 1762. L'action et l'acteur, désigné par le même nom, avaient besoin d'un verbe. D'où la naissance de *se suicider* en 1787 qui, lui aussi, se répandit très vite. Tout en reconnaissant qu'il est « très fréquemment employé », Littré concluait en 1872 : « Tout homme qui répugne aux barbarismes, même usuels, fera bien de s'abstenir de l'emploi de ce mot. » Le pléonisme est patent, sans doute, mais Grevisse constate que toute répugnance a disparu, même chez les écrivains les plus raffinés. Celui qui se servirait des substituts recommandés par Littré, *se défaire*, *se détruire*, ne serait pas compris, ce qui est contraire aux principes fondamentaux du langage.

Pour décider qu'un emploi que certains contestent est légitime, une réponse péremptoire est facile : « Cela n'est pas français », dit-on pour clore la discussion. Une véritable enquête est longue, mais nécessaire, que Grevisse a menée parmi les écrivains, non seulement parmi ceux du XVII^e siècle et du XVIII^e, quoique cela soit parfois utile, mais surtout parmi ceux du XIX^e et du XX^e. Il s'adressait en 1936 sur ce point à un public d'usagers du français contemporain plus qu'à des amateurs de Molière et de La Fontaine ou qu'à des curieux de l'histoire du français — les historiens sont destinés à satisfaire ces interrogations légitimes.

Les chiffres globaux donnés tout à l'heure manifestent une préférence pour les écrivains du XVII^e siècle. Un examen complémentaire montre qu'en outre, dès la première édition, leur apport est de nature différente de celui des écrivains du XIX^e et du XX^e siècle : d'un côté, 606 exemples et 17 auteurs, dont une dizaine ont un

¹Jean-Baptiste Racine écrit en 1741 à son frère (?) Louis : « Mot que vous avez vraisemblablement employé pour rire, car personne ne l'entend, et deux gens d'esprit me dirent hier que ce ne pouvoit être qu'un charcutier » (cité dans le *Trésor de la langue française*). Pourquoi un charcutier ? Parce que, dans les mot en *-cide*, le premier élément est un nom d'origine latine : en l'occurrence, *sus* « porc ».

poids particulier, mais dont quatre se détachent d'une manière impressionnante ; de l'autre côté, 305 exemples, mais 69 auteurs, dont seulement cinq contribuent pour plus de 10 exemples : dans l'ordre Hugo 43, Loti 39, Anatole France 27, Chateaubriand et Musset tous deux 18. La part de chacun des autres est donc faible : une vingtaine d'auteurs sont même présents pour une seule attestation, notamment Francis Jammes, Romain Rolland, Marcel Proust et Georges Bernanos. Tout cela parce que les auteurs d'après 1800 sont des témoins dont il est important que les témoignages se superposent, leur nombre étant, pour chacun des cas, plus important que le nombre des attestations que fournit chaque auteur, avec tout de même quelques témoins plus impressionnants que d'autres.

La description des faits généraux connaît quelques changements importants en 1939 dans la 2^e édition du *Bon usage*, en même temps qu'apparaît une bibliographie linguistique ; si mes souvenirs sont bons, Maurice Delbouille y aurait contribué, une indication parmi d'autres que l'ouvrage avait aussi attiré l'intérêt de nos philologues. Cela montre surtout que l'ambition, très modeste au départ et adaptée au public d'abord visé, s'est élargie. Il y aura d'autres changements dans les éditions ultérieures, mais limités. Pour les généralités, la documentation littéraire déjà rassemblée était souvent satisfaisante, et donc les auteurs en majorité classiques qui y dominaient. L'accroissement du nombre de pages a une autre cause. Pour les cas particuliers dont le caractère légitime est contesté, le nombre des témoignages ne cesse de croître, ce qui montre combien est peu fondé le reproche adressé plus d'une fois à Grevisse, qui érigerait en norme les écarts occasionnels de deux ou trois écrivains, qui, comme le bon Homère, pouvaient parfois sommeiller.

Voici un exemple. Peut-on faire suivre le pronom démonstratif d'un participe passé ou présent comme dans « La blessure faite à une bête et celle faite à un esclave » ou d'un complément introduit par une autre préposition que *de* comme dans « Le paquet pour Votre Altesse et celui pour son ambassadeur » ? La première édition constatait que cet emploi « est blâmé par Littré et par la plupart des grammairiens » (sauf Brunot et Nyrop, est-il précisé). L'opinion de Grevisse est très prudente : « Cet emploi ne doit pas, semble-t-il, être absolument proscrit. Il se rencontre, rarement, il est vrai, au XVII^e et au XVIII^e siècle. » Suivent trois exemples pris chez Littré ; de Racine, de Montesquieu (la première des phrases que je viens de citer) et de Voltaire. Dernier alinéa : « Le tour incriminé est assez fréquent dans la littérature contemporaine », ce qu'appuient six exemples : de Gautier, France, Rodenbach, Loti, Dorgelès et Valéry. Dès la 2^e édition, en 1939, Grevisse ajoute quatre autres citations ;

notamment une de Gide et, surtout, en note, après la formule *Même emploi chez*, il énumère, sans citer les textes, 12 nouvelles références, dont Sainte-Beuve, Maupassant, Mérimée, Montherlant, Bernanos. L'opinion prudente est remplacée par une conclusion nette : « Cet emploi a reçu la sanction du bon usage. » Les références ne cesseront de croître d'une édition à l'autre : plus de 60 en 1980 dans la dernière édition. À quoi bon un tel étalage ? dira-t-on. Mais la résistance du clan puriste n'a pas désarmé, et quelques années avant cette édition l'Académie avait renouvelé l'anathème.

Rassurez-vous, je ne vais pas passer en revue chacune des éditions. Je me bornerai à quelques faits qui me paraissent marquants.

Dans les éditions suivantes, les historiques sont largement étoffés par des citations du Moyen Âge et du XVI^e siècle, surtout en 1949. Cette place donnée à l'érudition confirme l'évolution déjà observée, mais ce n'est pas l'objet principal de ma réflexion, qui porte sur le français moderne. De 1939 à 1980, de la 2^e édition à la 11^e édition, le nombre des exemples illustratifs ne s'est pas fortement accru, et par conséquent les auteurs choisis d'abord sont restés en place ; les classiques ont même encore droit à quelques exemples de plus ; l'arrivée de Marivaux remédie à une lacune, Laclos apparaît aussi. Mais la suprématie des classiques va progressivement être mise à mal, parce que les attestations du XIX^e siècle et surtout du XX^e sont devenues de plus en plus nombreuses, ce qui est normal puisque le livre veut décrire le français contemporain. Quant au nombre d'auteurs, il croît peu pour la première partie du XIX^e, parce que le tri avait été fait par les historiens de la littérature, mais Nerval est redécouvert ; pour les autres, le changement est dans le nombre des exemples. Pour la seconde moitié du siècle, les anthologies scolaires suivent, avec un certain décalage, l'évolution du goût, et cela se répercute dans *Le bon usage*, où s'introduisent peu à peu les poètes dits modernes : Baudelaire, Verlaine, plus timidement Rimbaud, Mallarmé ; les naturalistes sortent de l'enfer : Maupassant, Huysmans, les Goncourt, Mirbeau, plus péniblement Zola ; Renan aussi sort de l'enfer (ce n'était pas exactement le même). Pour le XX^e siècle, c'est le déferlement et l'émiettement. Quelques individualités rivalisent avec les grands auteurs du passé, mais il y a des dizaines d'autres, parfois avec un petit nombre de citations. Cela s'amorçait déjà dans la 1^{re} édition. Quelques auteurs cités alors ont disparu ensuite ; c'est un autre aspect de la modernisation et un des avantages des éditions vraiment revues. (Nos confrères français n'ont pas toujours cette chance.)

Le palmarès de 1980 est fort différent de celui de 1936. Le voici, d'après une thèse allemande sur Grevisse (elle s'intitulait *Maurice*

*Grevisse et la grammaire française. Sur l'histoire d'un phénomène*²). Seul le préféré de Grevisse garde sa place, la première, avec 550 attestations. Seize autres écrivains dépassent les 200 exemples, quatre du XVII^e siècle, un du XVIII^e, trois du XIX^e et huit de ceux que j'ai appelés contemporains. Les voici dans l'ordre décroissant : Duhamel, Hugo, Gide, Mauriac, Racine, Molière, Voltaire, Corneille, Barrès, Henriot, France, Maurois, Bossuet, Flaubert, Chateaubriand, Farrère. Je laisse chacun d'entre vous à ses réflexions. Je ferai remarquer seulement que sept des huit contemporains étaient membres de l'Académie française. Elle avait encore un prestige particulier, sûrement aux yeux de Grevisse, dont j'ai décrit certains traits tout à l'heure. Mais, étant donné qu'il ébranlait souvent les dogmes académiques, il lui était utile de mettre en contradiction l'Académie et ses membres, la théorie et la pratique. Je ne vois guère d'autre justification à la présence de Claude Farrère parmi les favoris. La seconde place de Duhamel surprend aussi, mais les lectures de Grevisse dépendaient aussi du hasard : il achetait peu de livres et il lisait nécessairement ceux que Duhamel lui envoyait. En outre, les idées de cet auteur concordaient assez avec celles du grammairien.

Sans me perdre dans les détails, je voudrais faire deux considérations générales.

Le *Petit Larousse* (je cite l'édition de 2008), qui consacre un article à Grevisse, dit du *Bon usage* : « Fondé sur l'observation du français écrit, s'inscrit dans la lignée de Vaugelas et fait largement autorité », ce qui, venant de France pour un livre publié en Belgique, est agréable à lire. Mais qu'implique la formule *français écrit* ? Tout ce que je viens de dire concerne le français écrit littéraire. Quelle est la place d'un français écrit non littéraire ? Parmi les académiciens, qui s'imposent en quelque sorte à Grevisse, il en est dont les mérites ne sont pas exclusivement ou principalement littéraires ; la tradition veut que des ecclésiastiques (de préférence cardinaux), des militaires (de préférence amiraux ou maréchaux), des juristes, des hommes de sciences, des historiens, des hommes politiques, etc. soient élus. Quelques-uns doivent au titre d'académiciens d'avoir attiré l'attention de Grevisse, qui les a lus et parfois cités ; ils ne sont pas légion et, dans leurs écrits, ils ne montrent pas tous des qualités d'écrivain comparables à celles d'un Jean Rostand, nourri de langue classique. Le grammairien cite parfois le *Code civil*. Mais, en dehors de cela,

²Maria Lieber, *Maurice Grevisse und die französische Grammatik. Zur Geschichte eines Phänomens*, Bonn, Romanischer Verlag, 1986.

les exemples pris à des ouvrages non littéraires lui ont été fournis par des informateurs pour des sujets de leur juridiction : son frère pour le droit, son fils pour la médecine, un ami vétérinaire pour *pie* appliqué à la robe des bovins, un collègue pour les mathématiques, un professeur de Louvain (devenu évêque de Liège et qui était resté fier de cette collaboration) pour le pluriel de l'adjectif *marial*.

Et la langue parlée ? Une opinion générale, qui est en même temps une critique parmi les linguistes qui considèrent l'oral comme l'essentiel de la langue et le seul objet légitime de l'étude linguistique. À ceux de mes élèves, qui ne connaissaient *Le bon usage* que par ce qu'on leur en avait dit et qui exprimaient cette opinion, je demandais : « À quel phénomène de la langue parlée pensez-vous ? » Ils me répondaient par exemple : « À l'absence du *ne* dans la négation. » Je n'avais pas de peine à leur montrer qu'ils se trompaient, car, parmi les livres lus par Grevisse, quelques-uns reproduisaient des dialogues populaires où apparaissait le phénomène et Grevisse en parle sommairement dans une note. Certains auteurs cités par Grevisse sont plus systématiquement proches de la langue parlée, comme Queneau (9^e édition), Céline (10^e), Ajar (11^e).

Autre question, qui vous touche de près : quelle est la place des auteurs belges dans *Le bon usage* ? Pour le Moyen Âge, pas de problème : pour les exemples cités, d'ailleurs relativement peu nombreux, le lieu d'origine n'intervient pas. Pour la période moderne, vous risquez d'être déçus. Il y a seulement trois auteurs belges dans la 1^{re} édition, pour la partie que j'ai dépouillée, chacun pour un exemple : Van Hasselt, Verhaeren (pour le critiquer) et Rodenbach (ce dernier a été mentionné ci-dessus). Tous trois ont disparu de la 2^e édition. Mais je vois dans la thèse allemande qu'il y a dans la 11^e édition 2 exemples de Rodenbach et 4 de Verhaeren ; ce sont sans doute des réintroductions ultérieures, pour Verhaeren en tout cas, qui n'est pas mentionné dans un micro-fichier fait artisanalement par Grevisse pour l'édition de 1949. Le Maeterlinck de *La vie des abeilles* est fort bien représenté dès 1939 (32 exemples), mais il jouissait d'une gloire internationale. Est-ce pour répondre à un reproche ? Simultanément, six nouveaux Belges apparaissent en 1975, mais les cas sont différents : Camille Lemonnier (3 exemples) écrivain d'avant 1914 ; Georges Sion (4 exemples) et Marcel Thiry (5 exemples), auteurs alors vivants et publiés en Belgique ; par contre (j'emploie consciemment cette locution) Marceau (6 exemples), Simenon (4 exemples) et Françoise Mallet-Joris (13 exemples) sont publiés en France et y sont bien connus ; le premier (qui a abandonné la nationalité belge d'une

manière pas vraiment spontanée) entrera à l'Académie française et la troisième à l'Académie Goncourt. Mais le prix Goncourt de Plisnier ne lui a pas ouvert *Le bon usage*.

Puisque, selon la volonté de Maurice Grevisse, j'ai repris la rédaction du *Bon usage* après sa mort et rédigé trois éditions (1985, 1994 et 2008), je dois bien expliquer certaines innovations. Elles ont été accueillies favorablement et le genre n'a pas été accusé de trahison. Les unes portent sur le rajeunissement de la doctrine linguistique ; d'autres s'efforcent de rendre à l'organisation du livre une netteté, une clarté que les ajouts successifs avaient réduites ; d'autres enfin concernent les citations. C'est ce dernier point que je voudrais traiter en espérant ne pas vous ennuyer sur un sujet aussi prosaïque.

La première décision est de portée générale. Elle peut paraître sacrifier quelque chose à quoi Grevisse était attaché. Mais elle a été prise en fait pour supprimer une contradiction que l'exposé que je viens de faire a tenté de rendre explicite, contradiction qui avait pour résultat d'affaiblir ce qui faisait la nouveauté et la richesse de l'entreprise.

Ma formation de philologue m'avait fait apparaître comme une inconséquence fâcheuse, quoique compréhensible, le fait que les éditions modernes présentent Montaigne dans la forme qui était celle de son temps et Malherbe dans la forme de notre temps (fixée à peu de chose près au milieu du XVIII^e siècle), alors que *Les larmes de saint Pierre* sont de 1587 et la première édition complète des *Essais* de 1588. Il est compréhensible que, pour faire partager aux générations suivantes l'admiration justifiée que l'on ressentait pour les classiques, on donne à leurs œuvres par des changements successifs l'orthographe qui permet une lecture aisée. Si l'on pense au grand public, soit. Mais que ce soit devenu la règle pour la plupart des éditions savantes ! Même pour la correspondance de Voltaire, la Bibliothèque de la Pléiade a changé de méthode en cours de route, alors que pour cette époque les différences n'étaient plus de nature à nuire à notre compréhension ! Une incohérence supplémentaire est de conserver seulement, pour les œuvres du XVII^e siècle, la graphie *oi* des imparfaits et de mots comme *monnoie*, exception due au fait que les grandes éditions savantes des classiques s'étaient amorcées avant 1835, date où l'Académie a remplacé ces *oi* par *ai* dans sa nomenclature.

Ces rajeunissements des classiques ont une autre portée. Alors que, pour des faits syntaxiques disparus, on est bien obligé de citer La

Fontaine après Marot dans les historiques, le même La Fontaine sert à décrire le français d'aujourd'hui avec des phrases où subsistent des mots ou des tours qui ne sont plus vivants. Plus grave encore, des règles graphiques sont illustrées par des exemples qui, non corrigés, suivaient un autre usage : pour l'accord du participe passé, par exemple ; l'opposition de *quoique* et de *quoi que* n'était pas installée au XVII^e siècle ; etc. On fait même jouer à Jean-Jacques Rousseau un rôle qui n'était pas le sien : pour montrer l'invariabilité du participe présent, *Le bon usage* citait une phrase dans laquelle le texte original faisait varier le mot.

La décision a été de ne citer les textes antérieurs à 1800 que dans les historiques et si possible dans leur orthographe authentique, un signe spécial accompagnant les exemples dont le texte original ne m'avait pas été accessible. Un certain nombre des anciens exemples changent ainsi de place, mais d'autres ont dû être abandonnés, non sans regret.

Vous devinez que le palmarès de 2007 est fort différent de celui de 1980. J'ai sous les yeux la liste des cinquante premiers, que je dois ramener à 46, l'ordinateur ne distinguant pas spontanément les attestations et les jugements comme ceux de Vaugelas. Supprimer Vaugelas réduit encore la présence des classiques : deux seulement, Molière (18^e), La Fontaine (25^e) ; le nombre d'attestations, 349 pour l'un, 290 pour l'autre, prouve qu'il ne s'agit pas d'une éviction. Dans ces 46, il y en a 16 pour le XIX^e siècle et juste le double pour le XX^e. Je confesse qu'à voir cette liste, qui est une conséquence et non une préméditation, j'ai éprouvé un sentiment de satisfaction : il me semble que ceux qui y figurent le méritent et qu'ils représentent une sorte d'élite de la littérature française moderne. Il serait fastidieux d'énumérer ces noms pour connaître votre réaction. Les deux premiers, qui dépassent les mille citations, sont Proust et Gide. Je citerai seulement parmi les suivants ceux qui dépassent les 400 citations : dans l'ordre, un trio du XIX^e, Flaubert, Hugo et Balzac, puis Mauriac, Duhamel (qui se ressent des préférences de Grevisse, mais dont je ne regrette pas la présence), Stendhal, Barrès, Colette, France, Montherlant et Bernanos.

Si on envisage, non pas le nombre des auteurs, mais le nombre des citations, la prépondérance du XX^e siècle s'accroît plus encore que dans les inventaires examinés tout à l'heure, ce que les remarques suivantes vont en partie expliquer. Le XXI^e siècle n'est pas absent, mais encore fort discret : deux ou trois attestations de 2007 ont même été insérées sur les dernières épreuves.

Sur le choix des auteurs, des noms se sont ajoutés. Pour la période avant 1900, je cite au hasard de ma mémoire : Sade, Lautréamont, Jules Verne, que Grevisse n'aurait pas pensé à citer, et moins encore M^{me} de Ségur et Hector Malot. Un problème qui me semble nouveau me donne du souci. Dans la littérature d'entre les deux guerres, on pouvait assez facilement faire le compte des écrivains qui comptaient et qu'on retrouve, je l'espère, parmi les écrivains placés haut sur ma liste des quarante-six. Beauvoir, Sartre, Camus, Hervé Bazin, de Gaulle, y représentent l'immédiate après-guerre. Mais, pour la période qui suit, la nôtre justement, parmi les centaines de romans qui paraissent chaque année en France (et dans les pays francophones), parmi les multiples essais, etc., qu'y a-t-il de particulièrement représentatif ? Les lauréats des grands prix ? Leur gloire est plus d'une fois éphémère. Les membres des Académies ? Leur prestige s'est réduit ; leurs éditeurs ont renoncé à mentionner leur titre sur la couverture de leurs livres.

Mon ambition a été de donner du français moderne, du français vivant une image plus complète, aussi complète que possible, mais en veillant à ne pas mettre sur le même pied les diverses réalisations linguistiques que je présentais, mais sans manifester aucun mépris ni pour les divers langages, ni pour les utilisateurs. J'ai essayé de caractériser ces diverses réalisations, non a priori mais d'une manière objective, à partir de l'observation : usage général, courant, rare, archaïque, littéraire, familier, populaire, vulgaire, régional, etc. Même dans la langue écrite, à côté du littéraire, privilégié par Grevisse, il y a l'écrit non littéraire : celui des grammairiens et linguistes (un peu favorisés dans mes lectures), en qui je considère l'usager, en observant la manière dont ils parlent ou écrivent, et non plus ce qu'ils disent ou écrivent, ou décrivent ; celui des historiens, des philologues (au sens large, c'est-à-dire belge), des folkloristes, des juristes, des hommes de sciences, tout cela dans les limites de mes possibilités, et pas seulement pour la langue de leur propre ressort (elle n'existe guère, en matière de syntaxe, que chez les juristes) ; celui des journaux enfin, quoique éphémères, mais pas n'importe lesquels : *Le monde* est plus souvent cité que tous les autres. Autres sources, plus occasionnelles, là où leur usage est éclairant, par exemple les guides verts Michelin et même le *Guide du routard*. On m'a quelquefois reproché de donner au nombre une valeur prépondérante : cela est en partie vrai, mais à condition de préciser la nature et d'évaluer le poids de chacun des témoignages.

La langue parlée a une place accrue, par l'indication des prononciations quand cela était utile, parfois par la présence de phrases entendues (le locuteur, l'endroit et souvent la date sont mentionnés), mais

une collecte systématique n'était pas dans mes possibilités, et quel volume cela prendrait si on envisageait systématiquement toute la francophonie !

Le bon usage de Grevisse, comme les autres grammaires et aussi les dictionnaires, mais ceux-ci ont changé récemment, ne tiennent presque aucun compte de la variété du français dans l'espace. Quand ces répertoires trouvent chez un écrivain un usage peu répandu qu'ils croient devoir enregistrer (surtout si l'auteur a grande réputation), ils le présentent ou comme une création personnelle ou encore comme vieux, sans pouvoir prouver une existence antérieure. Grevisse évoque rarement la langue du Midi quand il cite Alphonse Daudet, Pagnol ou Giono. C'est encore pis pour d'autres régions : personne ne pense que Chateaubriand doit *s'encourir* à la Bretagne romane plutôt qu'à un souvenir de La Fontaine, que Barrès emploie *vingt-un* comme en Lorraine, Flaubert *en confesse* comme les Normands. Ni les dictionnaires ni les grammaires n'envisagent *septante* et *nonante* autrement que comme propriété exclusive des Suisses et des Belges ; pour tous, *avant que de* est un archaïsme littéraire, alors qu'il est resté en vie dans l'usage parlé des campagnes non loin de Paris.

Grevisse mettait en garde contre un petit nombre de belgicisms. Mais *Le bon usage* a cessé de s'adresser uniquement à nos compatriotes. Je me suis efforcé d'enregistrer, dans le domaine de la syntaxe (ce n'est pas un dictionnaire) les faits régionaux d'une certaine fréquence, notamment en tenant compte de l'apport des écrivains, en Belgique, en France, en Suisse, au Canada français (quoique pour ce pays le choix soit difficile, tant les faits locaux sont nombreux). Il s'agit de décrire et de localiser, voire d'expliquer, mais non de vilipender ni, bien sûr, de recommander. Comme pour les tours négligés ou familiers et populaires, les faits sont présentés pour ce qu'ils sont. Au lecteur de voir dans quelle circonstance il convient de les employer : en famille, dans son village, avec ses copains, dans un discours solennel, dans un article de journal, dans les dialogues d'un roman, dans une thèse de doctorat ? Pour les lecteurs pressés, j'ai mis un petit signe devant certains emplois marginaux. Des Québécois l'ont mal pris : de quel droit ai-je décidé de ce qu'ils peuvent dire ou ne pas dire ? Il ne s'agit pas de cela, mais de permettre au locuteur de choisir en connaissance de cause et d'être compris s'il voyage en dehors de son pays ou s'il écrit à l'intention des autres francophones.

Sur le sujet qui vient d'être traité, la lecture des écrivains de Belgique, de Suisse romande, du Canada français est une source

essentielle. Il est bien intéressant de relever les restes qu'un Henri Michaux a gardés du pays qu'il a renié. Mais leur témoignage concerne aussi le français commun. Leur présence dans *Le bon usage* est essentielle. J'y ai été attentif. Les écrivains belges sont beaucoup plus présents dans les éditions que j'ai revues : parfois pour le Moyen Âge, un de Ligne pour la période précédant la naissance de la Belgique, beaucoup d'autres depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours : depuis De Coster et Lemonnier jusqu'à ... disons Amélie Nothomb. Simenon et Mallet-Joris ont accru leur place, mais je ne me borne pas aux auteurs dont le nom est familier à tous les Français qui lisent. Beaucoup de ceux qui sont autour de cette table sont sur mes fiches. Je ne veux pas citer de nom, parce que je crains que *Le bon usage* ne soit confondu avec une anthologie et que l'absence passe pour un jugement défavorable. Dans le fichier que j'ai réuni, amorcé modestement dès l'adolescence, il y a beaucoup de faits qui ne demandent pas de compléments ; les exemples que j'ajoute concernent surtout des faits soit rares soit nouveaux soit insuffisamment documentés. D'ailleurs, la totalité de mon fichier n'est pas automatiquement versée dans *Le bon usage*.

Grevisse ne citait guère de Suisses, à part Jean-Jacques Rousseau et, sauf erreur, aucun Canadien. Là aussi j'ai remédié à cette lacune, insuffisamment, dira-t-on non sans raison. Un Québécois m'a reproché d'avoir cité plus un ancien Premier ministre que des écrivains jugés originaux. *Le bon usage* n'est pas une anthologie, je le répète. Les choix linguistiques que fait cet homme politique me paraissent très différents de ce que j'observe sous la plume d'homologues belges ou français ; cela nous apporte sur la langue du Québec des renseignements dont la spontanéité est différente de ce que je trouve chez des écrivains, dont certains veulent refléter la langue la plus quotidienne, tandis que d'autres préfèrent une écriture moins locale. Chacun de ces témoignages a son intérêt, mais le grammairien doit les caractériser plutôt que de simplement les juxtaposer.

Je vous remercie pour votre attention et je vous prie de me pardonner d'être intarissable sur un sujet qui me passionne depuis soixante-cinq ans.

Pierre della Faille : le poète ermite de Tromba

Communication de M. Jacques Crickillon
à la séance mensuelle du 12 avril 2008

Poète méconnu de son vivant, Pierre della Faille, et inconnu (sauf de quelques initiés) après sa mort. Et cependant, sa voix est des plus hautes et, pour ceux (comme mes élèves de rhétorique et mes étudiants du Conservatoire) qui l'ont entendue avec leur âme, inoubliable. Au point qu'on ne trouve pas sa trace dans le cependant très fouillé *Dictionnaire des Lettres françaises*¹. Si j'ai entrepris de rassembler une anthologie della Faille (Le Taillis pré), ce n'est point tant espoir de faire resurgir le poète de l'oubli que pieux devoir envers l'ami disparu et surtout plaisir de « travailler » sur l'œuvre d'un grand poète perdu retrouvé. Ainsi de l'émerveillement de John Hawkins à la découverte du trésor tant poursuivi. Et puis, il est des moments où le poète que je suis se sent bien seul.

Pierre della Faille naît en 1906 dans une famille patricienne, qui va l'éduquer selon les principes des « bien pensants » de l'époque (pour reprendre le titre de l'un des plus beaux romans d'Albert Ayguesparse). Arrivé à l'âge adulte, le futur poète se marie, travaille au commerce du bois et, selon le témoignage de sa future inspiratrice, ne lit que le *Reader's digest*. C'est ce bourgeois-là qui rencontre, en 1948, pour des raisons commerciales, la Hongroise

¹*Dictionnaire des Lettres françaises. Le XXe siècle*. Éd. réalisée sous la dir. de Martine Bercot et d'André Guyaux, [Paris], Librairie générale française, coll. « La pochotèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 1998.

Isabelle. Elle lit Baudelaire. Chez della Faille, c'est l'illumination et la rupture (je songe à Claudel entrant à Notre-Dame et se trouvant en un instant habité). Il quitte sa famille (ce qui ne manque pas d'être une déchirure) et s'éloigne en compagnie de Belle du monde, qui était le sien avant la conversion à l'Amour unique et à la poésie, retournement de destin tel que le décrit saint Augustin dans ses *Confessions*, véritable prise d'identité qui va se manifester par l'éclosion de l'œuvre poétique.

Voilà donc le cas, et j'en suis un autre, d'un poète engendré par la femme aimée. Belle éveille le poète dormant della Faille comme Ferry, alias Lorna, le fit pour Jacques Crickillon. Dès lors, il y a création poétique continue, autour de la figure d'une femme quasi sacralisée, mais création qui, s'épanchant en cercles, embrasse toute la réalité du monde cependant qu'elle crée sa propre mythologie.

Phénomène d'une osmose instantanée entre le poète qui s'ignore tel et la femme astre qui paraît d'emblée l'unique et la perpétuelle.

Certes, il est d'autres cas, anciens et illustres, entrés comme mythes dans la culture occidentale. Citons Dante et cette presque inconnue, Béatrice, croisée un jour à Florence au bord de l'Arno, mais qui aimera l'activité du poète jusqu'aux retrouvailles inouïes dans le *Paradis* de la *Divine comédie*. Et il y a Pétrarque et Laure de Noves, autre brève rencontre qui nourrit l'œuvre. Et l'amour poétique suscitait chez Hölderlin par Diotima, dans la vie une passion malheureuse pour Suzette Gonthard. Et n'oublions pas le Nerval des *Chimères* (« Ma seule étoile est morte et mon luth constellé porte le soleil noir de la mélancolie »). Cependant, remarquons que ces sublimes sacralisations d'une femme (c'est très manifeste chez Dante) sont affaire de brèves rencontres qui laissent le poète solitaire à la contemplation intérieure d'une image sainte. La différence, c'est que chez della Faille ou chez Jacques Crickillon, la rencontre ouvre une destinée commune, un chemin à deux, en étant non plus unique mais double dans l'unique. Dès lors, si la femme aimée apparaît sublimée dans l'œuvre jusqu'à faire figure mythologique (Belle ou Lorna), elle est aussi présence jour à jour et alimente ainsi perpétuellement la création, cependant qu'elle impose que le mythe soit branché en permanence sur la vie telle qu'elle va, la poésie échappant ainsi à l'écueil du pathos et à celui de l'inauthenticité emphatique.

Et, j'y songe, il y a lieu de convoquer encore entre autres un contemporain français, François Solesmes, auteur de l'admirable chant d'amour de *L'Inaugurale* (éd. Encre marine). Revenons à la

biographie della Faille. Le couple, au prix de grandes difficultés, pratiquant souvent le camping sauvage, va nomadiser. Il se fixera, loin de l'agitation des villes, à Tizzano, sur la presqu'île de Tromba, en Corse. L'humble maison de Tromba est dénuée de tout confort, il faut aller chercher l'eau à la source. Mais il y a la mer, le grand ciel, la solitude à deux, loin d'une masse post-moderne que vomit le poète. Voilà l'ermite de Tromba. Une vie d'ascèse, illuminée par l'amour. C'est là, dans le bruit de la mer, que della Faille écrira ses plus grands livres car c'est vers la fin de son ascension créatrice que viennent les chefs-d'œuvre, *Cobalt John*, *Gold Archibald*, *Le Royaume d'eau très vaste*.

À Tromba, Pierre et Belle vivent en ermites, sans nul confort (on songe au choix du moine poète zen Saïko, de l'ère Meiji vivant et composant dans une cabane au milieu d'un bois dans la montagne). Quand il n'écrit pas, Pierre della Faille lit des ouvrages scientifiques (il est fasciné par la physique quantique) et des livres de sagesse extrême-orientale comme le Yi King et le Tao ; cette alliance visionnaire entre science et pensée orientale, il l'a en commun avec des scientifiques comme les astrophysiciens Fritjof Capra, auteur du *Tao de la physique* (1975), et Trinh Xuan Thuan, auteur de *La Mélodie secrète* (1988). Della Faille alimente ainsi son rêve d'une humanité cosmique au niveau où il la réalise dans l'Amour de Belle, amour aux antipodes de la vision Barthienne des *Fragments d'un discours amoureux* et assimilable aux représentations de l'amour roue solaire sculptées sur les parois des temples de Malipuram ou de Borobudur. Ainsi puise-t-il dans cet Amour solaire l'élan pour créer d'étonnantes utopies lumineuses, lesquelles signifient aussi une rupture radicale avec le marasme de la post-modernité.

L'heure est aux commandos fulgurants sortis de l'esprit comme des trombes — non l'heure des ravaudages de chaussettes trouées, eussent-elles été usées au service de Jésus-Christ, de Karl Marx ou de Lénine. La paix soit sur les pauvres.

Montons l'échelle télescopique dont l'ultime échelon est un tremplin sans cesse rebondissant et plus perturbateur de nappes dans lesquelles nous plongeons éclaboussant les plus hautes cimes des Himalayas d'utopie.

Cet esprit yatagan tranche les cols et les Khaybars, les portes les mieux défendues des cités interdites échouées sur les orages. Nous avons la nostalgie des déserts, sans espoir de points d'eau.

La joie est à ce prix, la joie de concevoir l'inconcevable, le successeur de l'homme trop petit pour son destin, l'effervescence du métal et le fil de l'épée qui coupe en deux le jour de la malédiction — à l'heure de la soif.

Voilà bien l'un des plus beaux poèmes que je connaisse de la littérature française moderne. L'heure est donc à la guerre spirituelle, dépassées, toutes les plus ou moins vieilles idéologies. C'est qu'il s'agit de dépasser l'Homme tel qu'il est si heureux d'être, s'imaginant aujourd'hui avoir accédé à sa perfection. « L'échelle télescopique », ce n'est autre que la poésie, et l'art poétique est sans cesse à refaire, avec la même foi, la même exaltation, car des chutes, fatales, qui précipitent le poète dans la fange, il repart vers des « Himalayas d'utopie » (entendons l'écho du « million d'oiseaux d'or, ô future vigueur » de Rimbaud). Construit comme un sonnet libre, le poème se clôt sur deux « tercets » en lesquels l'ascèse âpre et dure prend le pas sur le baroque exalté de la première moitié (« Nous avons la nostalgie des déserts, sans espoir de point d'eau »). Seule, cette ascèse (et entendons-y « solitude ») mène à la joie de « concevoir le successeur de l'homme trop petit pour son destin ». Ici réside l'essentiel de la pensée de della Faille (comme déjà de Nietzsche, de Malraux, de Julius Evola, d'Albert Carraco), à savoir que l'Homme doit se dépasser, non par les bidules du progrès technique, mais en son être même. Et c'est en cela qu'il diffère profondément de la mentalité post-moderne. La révolte métaphysique permanente. Or, les petits princes ados d'aujourd'hui ne comprennent plus le mot « révolte » si prégnant dans les années 50-60. Se révolter ? Mais contre quoi ? Nous, on est bien ! Il manque, simplement, terriblement, « l'heure de la soif ».

Position intenable du poète post-moderne. Il parle une autre langue. Il maudit la société (c'est-à-dire ceux qui seraient censés être son public). Ayant pris en charge, à la mort du divin, la transcendance, il tient propos d'un monde qui n'est plus. Et dès lors, le besoin de la « baballe » ayant remplacé chez l'« homme festif » (dixit Philippe Murray) celui de la poésie, il n'est plus lu, et donc plus publié, sauf le plus souvent dans des maisons d'édition artisanales, connues seulement de quelques derniers initiés. La solitude, soit. La totale solitude, comme la vantait Rilke, qui était au fond bien entouré. Et dès lors, l'acte poétique se mue en ascèse. (Qu'est-ce d'autre que l'existence de della Faille à Tromba ?) Jamais les poètes philosophes de la sagesse orientale n'ont connu une telle vogue. L'exilé de Tromba se gava de leurs écrits peu avant sa mort, quand il compose *Le Royaume d'eau très vaste* et ses livres de réflexions sur la « métapoésie ». Toute une société à la dérive, depuis la « Beat » jusqu'à « Marie-Claire », s' imagine d'ailleurs trouver dans le « zen » le remède miracle à ses malaises mentaux. Tous oublient que la sagesse orientale se fonde sur la Foi et que si l'accession à « l'éveil » est possible sur les contreforts de l'Himalaya ou dans la forêt birmane, il ne risque pas de se manifester, cet éveil, sur un banc

public de l'un de nos grands boulevards. Et quand bien même, à la cambrousse de chez nous, il manquera toujours le paysage intime.

Ce pour dire que l'œuvre poétique post-moderne est à la fois tragique et dérisoire. Entendez chez della Faille cette constante alternance de sombre orgueil et d'autodérision, le poète sait désormais que c'est irréversible. Il se maudit lui-même. Pourquoi donc tant de suicidés depuis les romantiques (et de pensionnaires d'asiles psychiatriques) ? L'absence de reconnaissance sociale ? Allons donc ! Mon plombier n'est pas couvert d'honneurs mais se trouve très bien dans sa peau. Non ! Mais bien parce que le poète de ces temps mutants sait qu'il est absurde, qu'il est un Sisyphe sans grandeur parce que sans spectateurs historiques. Qu'enfin, dans un « Meilleur des mondes » qui n'a pas encore trouvé sa pilule des paradis sur Terre, il est un malade, non pas banal, le lépreux de la post-modernité.

Paradoxal della Faille, qui rejette avec horreur la société de son temps pour son adoration du dieu Fric, pour son abandon progressif de la culture, pour son manque de colonne vertébrale (pour reprendre les mots de Philip Roth), mais qui, par ailleurs, croit à une résurrection lumineuse de l'humanité dans le futur, ce par les progrès de la science et par une âme poétique devenue, grâce aux grands aèdes, unanime.

Poète sulfurique, idéaliste désenchanté, optimiste en dépit de la lucidité. Il faut remarquer que della Faille est un rejeton de l'Âge d'or du vingtième siècle selon la vision d'Éric Hobsbawm (*L'Âge des extrêmes*) ; sa vraie naissance, la rencontre avec Belle, se situe dans l'après-deuxième guerre mondiale, époque où s'épanouit l'idéal humaniste, notamment, et c'est essentiel, dans un enseignement qui, contrairement à celui d'aujourd'hui, ne vise pas à faire passer tout le monde mais à élever culturellement tout le monde pour améliorer l'humanité. André Malraux, et avec lui della Faille, dénonçaient déjà la mentalité contemporaine selon laquelle l'homme, le « nous », est arrivé à sa perfection ; il n'y a donc plus à créer plus haut, mais à se satisfaire. Humanité de l'auto-contentement (le concept de révolte est devenu étranger, voire saugrenu, pour les adolescents), de l'autosatisfaction par la consommation, la jouissance immédiate, l'égalitarisme moutonnier, la caresse permanente du nombril de la bonne santé. Pourquoi se surpasser, alors qu'on est bien, si bien !

Aussi della Faille est-il un poète de la colère ; et que ne l'eût-il été davantage, en colère, s'il avait vécu jusqu'aujourd'hui, où l'on

baigne malgré soi dans la bêtise, la vulgarité, la bienpensance ! La colère, le rejet, se manifestent dans l'œuvre de della Faille, non par des hurlements, des vitupérations, mais, et c'est la manière aussi d'Henri Michaux, par des formules corrosives et des fables ironiques. Rappelons à ce propos ces formules de Michaux :

Vous travaillez ! Le palmier aussi agite ses bras.

Quand on regarde des séminaristes jouer au football, on se dit qu'il est plus facile au tigre d'être tigre qu'à l'homme d'être homme.

Ce à quoi répond chez della Faille :

Lamento pour la terre

Hâ wâ wâ ! Nous sommes les rats blancs dans le repaire des lueurs, des serpents de charpie, des parois luisantes couvertes d'œdèmes phosphorescents. Odeurs inactives d'éther, d'alcool camphré. Voici, tout à coup, le premier pet tant redouté de l'opéré de la prostate dans le lit numéro trois. Lumières rasantes.

Krwink ! Krwink ! le pauvre dingue se lève pour uriner, traînant la savate et un crâne habité par des hurlements de coyotes. C'est lui, Mars la grande étoile rouge et le dieu de la Guerre. N'a-t-il pas mangé des cuisses de grenouilles au bord des mares, dans le Tafilalet ?

Colère

Cette colère-là est un homme qui court le ventre ouvert en piétinant ses tripes — colère à travers temps jusqu'à la canonisation de Saint Martin Luther, pour arracher à Dominique de Guzman y Calahorra, fileur d'intestins, orfèvre en yeux crevés, son auréole scandaleuse. Cette colère-là est la colère de l'auroch. Elle remue le sang jusqu'au plus fort du sexe, court sous la peau, paralyse doigts et lèvres, fait du cœur un obus, du visage une bouche à feu.

Je tire à bout portant sur les tueurs — tous les tueurs à gages.

L'ordinateur tire le chiffre des fous

Il est trop tard pour faire l'éloge de qui sait faire la sourde oreille. Nos camps sont battus par le Dies Irae. Où sont nos yeux d'avant ? Edipe parmi nous répond : « Ils sont crevés depuis longtemps ! On vous en a mis d'autres, pour voir la guerre en rose ! »

Le boa

Le boa hypnotiseur de proies tremblantes dans le coin le plus reculé de son aire est-il plus terrifiant que le tyran charmeur d'hommes qui se pressent pour avoir l'honneur d'être mangés ?

Ô le coma des militants de base !

Vertus théologiques

LA FOI

Un militant de base, deux militants de base, trois militants de base, haut-parleur, haut-parleurs sous une lampe fanée qui urine une lumière avare

sous la lumière avare une lampe fanée, haut-parleurs, haut-parleur,
trois militants de base, deux militants de base, un militant de base.

L'ESPÉRANCE

est morte à Auschwitz.

LA CHARITÉ

Un clochard, deux clochards, un parterre de clochards, une église,
un trottoir sous la pluie grise
artistement assis sous la pluie grise à même le trottoir le trottoir
près d'une église, trois clochards, deux clochards, un clochard plus
la marquise et ses renards.

L'Homme glacial.

Poésie en prose, faite de phrases courtes juxtaposées. Ce choix de la parataxe confère au discours poétique une fermeté, une assurance, un ton de constat ou d'affirmation non négociable. Ton de voyant, de prophète ou de témoin lucide. Rien ne trouve grâce aux yeux du poète, sinon l'Amour feu cosmique et la foi en une potentialité de surpassement de l'humain. Poète, donc, inconfortable, aux antipodes des versificateurs de jolies fleurs comme du minimalisme intello ; car della Faille dit, son poème est bourré de sens. Ce qui le préserve de l'emphase ou du plat moralisme, c'est son écriture toujours balancée entre hymne et dérision, et l'insertion qu'il pratique du langage commun dans le discours poétique. Superbe visionnaire, et à la fois mythologue, Pierre della Faille crée un monde qui n'appartient qu'à lui, fait de mer et de montagne d'une pureté originelle, mais aussi de toute la misère de la condition humaine, monde sur lequel règnent des dieux, Mardouk, le dieu babylonien (le poète a la nostalgie des temps très anciens), à qui s'oppose le dieu post-moderne Gold Archibald. Alternance d'ombre et de lumière, où erre le poète en proie à la fois à l'exaltation et à la désolation, et aspirant à son double mythique, Cobalt John « qui est la merveille des merveilles sortie du cerveau de l'homme avant le règne du corps universel ». On comprend qu'une telle œuvre puisse dérouter (mais que dire alors de l'adulé René Char), mais aussi qu'il lui arrive de susciter des enthousiasmes fervents. Ainsi, bien de mes étudiants du Conservatoire choisirent de déclamer du della Faille à leurs examens. Encore faut-il, pour que se produise ce coup de foudre, qu'on donne du della Faille à lire. Et voici, cédon's une fois encore la parole à ce grand poète retiré.

Le gisant

Je te prie, Mardouk ô prince de l'obscur et des excavatrices dans le monde exténué

je te prie ô Mardouk d'assembler les débris du malheur, d'appeler à l'aide les tisserands, les soudeurs, les forgerons, les porteurs d'eau — tous ceux qui rassemblent et qui sculptent !

Reconnaissons enfin le gisant de Zivia étendu sur le golfe où règnent au ras des vagues sa couronne basilique, ses mains en croix sur la poitrine, la pointe double des seins, le renflement du ventre — enfin deux jambes qui ouvrent l’immense vallée séisme-mère du promontoire et de l’île aux pics bleutés, du grand condor crucifié sur une croix d’or fin qui a trouvé le fond de la détresse le jour où il se trouva sans passions mais pourri de désirs.

Le Royaume d’eau très vaste.

Pierre della Faille meurt à Tromba en 1989. Que reste-t-il de lui et de son œuvre ? Effacé des histoires de la littérature du vingtième siècle et jamais réédité, en sorte que ses livres sont devenus introuvables sauf rare coup de chance chez un bouquiniste.

Une question d’importance : pourquoi un poète de cette qualité est-il plongé aux oubliettes de la mémoire culturelle ? Il est bien des réponses, qui ne s’excluent, qui se conjuguent.

Pierre della Faille n’a jamais publié à Paris (à l’exception de *Folie Robot* à la Librairie Saint-Germain des Prés), soit qu’il ait été refusé par les grandes maisons, soit qu’un instinct de retirement l’ait amené à se tenir à distance de la capitale de l’édition. Toujours est-il qu’un poète qui n’est pas publié chez Gallimard n’a pas une chance sur cent d’être pris en considération par les faiseurs de l’histoire des Lettres. D’ailleurs, della Faille n’est pas seul à subir cet ostracisme. Ainsi d’Albert Carraco, cependant établi à Paris, qui ne trouve d’éditeur qu’en Suisse, à L’Âge d’homme, où sont publiées toute son œuvre de magistral penseur et ses admirables et déchirantes *Confessions* ; et donc totalement ignoré Carraco. Ainsi aussi du Genevois Georges Haldas, publié lui aussi à L’Âge d’homme (soulignons au passage le travail admirable de cette déjà ancienne maison d’édition), Haldas qui, dans l’un de ses *Carnets de poésie* écrit : « À Paris, audience nulle ; ici (en Suisse), à peine. »

Voilà pour l’absence d’audience de della Faille de son vivant. Mais après sa mort, quelle présence ? Nulle. On dira qu’il faut que le temps passe. Que je sache, le temps n’a jamais apporté que l’oubli. Il semble d’ailleurs que les noms retenus au cours des siècles aient été pour la plupart des vedettes en leur temps. Sauf pour les « Maudits » rassemblés par Verlaine et les résurrectionnés par le Surréalisme. Ce fut une période propice. Et Baudelaire, Laforgue, Mallarmé furent portés jusqu’à nous par un enseignement de type humaniste (l’expression « faire ses humanités »). Or, nous savons à quel niveau de débilite est tombé l’enseignement aujourd’hui. On ne fait plus lire même les grands classiques comme Balzac ou Zola ;

on les remplace par des romans pour ados d'une insondable vulgarité. Dès lors, on voit accéder au supérieur des étudiants dénués de toute culture, à l'instar, sauf exception, des nouveaux enseignants. Sur quel public pourrait donc compter le véritable écrivain aujourd'hui ?

Et en particulier le poète, lequel, en quelques dizaines d'années, s'est vu repoussé dans la clandestinité. Sous l'irrésistible invasion des *mauvais* romans, dont il y a pléthore, et dont raffolent les médias de masse, pouvoir détestable qui prône (« Tout le monde a une histoire », émission de la RTBF) l'égalité au plus bas niveau, qui vante la médiocrité la plus hurlante. Or, à la poésie, il faut une élite (constituée en corps social), cette élite qui dans la première moitié du vingtième siècle porta littéralement Rainer Maria Rilke.

Dans un tel paysage culturel, l'avenir en étant dès maintenant visible, comment espérer encore des chercheurs de trésors littéraires ? Le penseur suisse Claude Frochoux écrivait il y a plus de dix ans, dans une monumentale et superbe somme sur l'évolution de la culture occidentale, *L'Homme seul* (L'Âge d'Homme), passé totalement inaperçu : « Nous ne sommes pas au creux de la vague, nous sommes au bout de la vague. » Comptons donc sur les « esprits positifs » de ce temps qu'ils considèrent comme idéal pour faire triompher la présente tentation de résurrection de l'ermite de Tromba.

Bibliographie

Publications en revues :

Cahiers du Sud, NRF, *Le Pont de l'Épée*, *Action poétique*, *Chorus*, *Les Cahiers du refus*, *Refus*, *Marginales*, *L'VII*, *Fénix*, *Le Journal des poètes*, *Dire*, *Odradek*, *Nagy Világ* (Budapest), *La Tour de Feu*, *Chemin*, *Les Flamboyants*, *Création*, *Sud*, etc.

Œuvres poétiques :

- *Regarde l'eau noire* (Bruxelles, La Cigale, 1953).
- *Migrations* (Paris, Caractères, 1955).
- *Sa majesté l'écorché* (Paris, Caractères, 1956 ; Prix d'Uccle).
- *Volturno* (Jarnac, La Tour de feu, 1958).
- *L'Homme inhabitable* (1^{re} éd. : Grenoble, Parler, 1961, préface de Georges Mounin ; 2^e éd. augmentée, La Fenêtre ardente, 1961).

- *Autopsie de Sodome* (La Fenêtre ardente, 1964).
- *Le Grand Alleluia* (La fenêtre ardente, 1966).
- *Mise à feu* (Robert Morel, 1968 ; choix de poèmes ; Grand Prix Triennal du Gouvernement belge, 1971).
- *Les Grands de l'obscur* (G. Puel, 1970 — tirage limité à 50 ex.).
- *L'Homme glacial* (J.-L. Vernal, 1970).
- *Requiem pour un ordinateur* (Robert Morel, 1971).
- *U.S.A. S.O.S.* (J.-L. Vernal, 1973).
- *Folie Robot* (Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1974).
- *Cobalt John* (Le Cormier, 1977).
- *Le Mythe de Gold Archibald* (Le Cormier, 1979).
- *Le Royaume d'eau très vaste* (Thierry Bouchard, 1979).
- *Le poète en lambeaux* (Thierry Bouchard, 1986).

En outre :

- *À l'est des pharisiens* (Jean-Luc Vernal, 1970).
- *Poésie et connaissance* (Le Cormier, 1985).
- *Esquisses pour une métapoésie* (Le Cormier, 1986).
- *Jean de la Faute* (Le Cormier, 1998).

Affreux, sale et mauvais : Verlaine, conférencier en Belgique

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 10 mai 2008

En 1893, Paul Verlaine a quarante-neuf ans et, après avoir été longtemps dédaigné et ignoré, il est devenu une vedette du landerneau parisien. Tout le monde le connaît, tout le monde l'admire et voit en lui, depuis la mort de Victor Hugo en 1885, le plus grand poète français vivant, loin, très loin devant François Coppée et Leconte de Lisle, et même de Stéphane Mallarmé, jugé trop obscur. La réputation de Verlaine a d'ailleurs traversé les frontières françaises. Oscar Wilde, George Moore, Henry James, Eça de Queiroz ou encore Gabriele D'Annunzio font partie de ses thuriféraires, alors que Henrik Ibsen, lui, se déclare prêt à venir à Paris pour le saluer personnellement et lui rendre hommage de vive voix.

Des thuriféraires, Verlaine en compte aussi de nombreux parmi les écrivains belges, en particulier Émile Verhaeren, Max Elskamp, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Albert Giraud et Maurice Maeterlinck lequel a assisté au Vaudeville à Paris, en 1891, à la représentation de *Les Uns et les Autres*, une des seules pièces de théâtre qu'il a écrites et qui a paru dès 1884 dans le recueil *Jadis et Naguère*. Ils lui disent tous qu'ils aimeraient vivement le recevoir en Belgique et lui assurent qu'il pourrait y donner avec succès une série de conférences sur ses œuvres. Contre monnaie sonnante et trébuchante, il va sans dire, sachant fort bien que, malgré son immense notoriété, il est démuné et que le peu d'argent qu'il gagne lui file toujours entre les doigts et profite surtout à ses maîtresses,

tantôt la fielleuse Philomène Boudin, tantôt l'intraitable Eugénie Krantz. Et sachant fort bien aussi que sa santé est précaire, qu'il souffre sans cesse d'un érysipèle infectieux de la jambe droite et qu'il se déplace avec d'énormes difficultés.

Cette proposition enchante Verlaine. Quelques mois plus tôt, invité par un libraire francophile de La Haye, il a effectué une tournée similaire en Hollande et il en a gardé d'excellents souvenirs. D'ailleurs, comme pour se divertir et oublier ses maux, il a entrepris de relater ce voyage dans un petit livre badin qu'il espère publier prochainement. Une question pourtant le chiffonne : est-ce qu'il est toujours sous le coup de l'interdiction de séjour en Belgique à laquelle il a été condamné, en janvier 1875, après avoir obtenu son exeat de la prison de Mons ? Il interroge Edmond Picard, le fondateur de la revue *L'Art moderne*, qui se hâte de le tranquilliser et de lui promettre qu'au lieu d'être inquiété, il sera au contraire reçu comme un dieu — le dieu incarné de la poésie. Et bientôt avec son ami Octave Maus et tout le gratin des lettres belges, Edmond Picard met sur pied un comité d'organisation.

C'est le samedi 25 février 1893 que Verlaine débarque à Charleroi, une ville où il est venu pour la première fois en compagnie de Rimbaud en 1872, très peu de temps après avoir abandonné à Paris sa femme et son fils. Il y est accueilli par Jules Destrée, qui l'emmène chez lui à Marcinelle et veille à ce que son hôte ne manque de rien. Le lendemain, à l'Eden-Théâtre, il parle de la poésie contemporaine et récite certains de ses vers devant un public nombreux, mais plutôt surpris d'entendre des propos souvent incohérents, voire totalement incompréhensibles. Un « succès de bon aloi », écrira Verlaine dans *Onze jours en Belgique*. La conférence terminée, il se retrouve avec Jules Destrée et son entourage dans un café des environs. On parle d'abord de littérature, puis, de fil en aiguille, de politique et de socialisme. Là-dessus, Verlaine s'énerve et, à la fois par provocation et par ignorance, tient un discours anarchiste qui laisse l'assistance médusée.

Le 27, il est à Bruxelles. Celui qui est chargé de l'accueillir à la station du Midi, comme on disait alors, est Henry Carton de Wiart. Né en 1869, il est un des principaux pionniers de la démocratie chrétienne en Belgique où il a fondé, deux ans plus tôt, le journal *L'Avenir social*. Il est dynamique, très patriote, avocat déjà réputé nonobstant son jeune âge et, somme toute, assez tolérant. Néanmoins, voir Verlaine débarquer dans des vêtements crasseux le consterne. « Quand je le vis descendre du train, note-t-il dans ses *Souvenirs littéraires* (1939), enveloppé d'une écharpe en guise de cache-nez,

je crus pouvoir lui conseiller de se nantir d'un faux-col afin de ne pas offusquer le public élégant qu'il allait affronter. » Et Henry Carton de Wiart d'ajouter : « Nous nous mêmes en quête de cet accessoire de toilette. Il avait l'encolure très forte et nous visitâmes plusieurs magasins de la rue Neuve avant que de découvrir un faux-col à sa mesure. Il était ravi de se voir si beau... »

Le soir, à la salle du cercle Léon XIII, rue des Paroissiens, Verlaine arrive en retard à sa conférence et, qui plus est, passablement éméché, après avoir pris un bon repas avec « l'ancienne équipe de *La Jeune Belgique* ». Pour comble, en se dépêchant, il trébuche sur une marche de l'estrade, tombe par terre, sème ses papiers çà et là. Quand il se remet debout, tant bien que mal, et commence à parler, son élocution est tout juste audible. Une partie des spectateurs, polie et respectueuse, fait semblant d'être conquise. Une autre, moins obligeante, quitte la salle avant la fin. Avec « les mines et les gestes d'une réprobation à peine discrète », précise Henry Carton de Wiart. Et la conférence est un fiasco.

Le lendemain, au banquet qui lui est offert chez Edmond Picard, Verlaine n'est pas meilleur, et il ne l'est pas davantage à Anvers, le jour suivant, au Cercle artistique en présence cette fois de Max Elskamp et d'Henry van de Velde. Ni non plus le 2 mars, de nouveau à Bruxelles, à l'Exposition des XX, ce fameux aréopage qui réunit, entre autres, le même Henry van de Velde, James Ensor, Fernand Khnopff ou encore Théo Van Rysselberghe et qui sera dissous en novembre de cette même année 1893. Sa prestation est si mauvaise que l'assistance le chambre. « Le public s'était serré autour de lui pour saisir les paroles murmurées qui tombaient d'un gosier aphone, écrit Henry van de Velde dans *Récit de ma vie* (1992). Qui d'entre nous ne ressentait la part de responsabilité qui lui incombait dans la honte d'avoir laissé choir un divin poète à un degré tel de misère ? L'image qu'avait devant lui ce public élégant était aussi pitoyable que celle de quelque brocanteur misérable, rendu à la rue après une heure de pose dans l'atelier de Raffaëlli ! »

Pour sa part, Armand Thiéry rapporte dans la *Revue générale* d'avril 1893 à propos de cette conférence aux XX : « L'auteur se laisse aller à se raconter lui-même ; et, ce qui vaut mieux, il ose se raconter pauvrement, véridiquement, sans se préoccuper de se composer un personnage, sans s'inquiéter de puiser aux petites clartés feintes de l'imagination d'autrui. — Et toute cette conférence n'est que cela : une lente causerie confiante et abandonnée, — d'une minable humilité, — à voix sourde et profondément expressive. L'homme s'y révèle sans coquetterie, sans afféterie de

poète. — C'est le Verlaine pauvre de tout, malade, affaibli, miséreux, résigné et doux, le Verlaine tel que nous le rêvons après l'avoir lu naïvement en nous complaisant à la fine bonhomie de son parler. »

Le 3 mars, c'est en goguette que Verlaine se présente au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, derrière le théâtre du Parc, escorté par Henry Carton de Wiart, Albert Giraud et Iwan Gilkin. À cette occasion, il est carrément nul, hésitant, bredouillant, se perdant dans ses manuscrits griffonnés à toute vitesse, confondant tout, ses propres vers, ceux de Villon, d'Hugo, de Baudelaire et de Mallarmé, et racontant à peu près n'importe quoi. Le public en reste pantois.

Son périple belge, Verlaine le poursuit le 4 mars à Liège. Après avoir déposé son bagage à l'Hôtel du Chemin de fer, en face des Guillemins¹, il se balade en ville en compagnie de Maurice Wilmotte, le futur grand spécialiste des études de philologie romane, et se surprend à découvrir « en plein pays wallon l'échantillon le plus flamand de toute la contrée, y compris Amsterdam lui-même » (*Onze jours en Belgique*).

Le soir, vers vingt heures trente, il fait son entrée à la Société libre d'Émulation, place de l'Université², afin de parler de ses œuvres devant une assistance des plus maigres — « une trentaine de personnes au plus, sans compter cinq ou six vieux messieurs penchés pour écouter le poète, au balcon surplombant la salle et prolongeant le salon de lecture », selon le mystérieux Pierre de Hors-Château dans son livre *Le Temps des équipages à Spa et Liège* (1942). Le même mystérieux Pierre de Hors-Château précise : « [Verlaine] parle de lui-même, de sa vie, de Paris, de l'art. C'est à peine si on l'entend. Courbé sur la table du conférencier, il marmonne d'une voix sourde, blanche, presque imperceptible. On saisit des bribes : un hommage rendu à la littérature belge, à Verhaeren, Maeterlinck, de Coster, Giraud, Lemonnier..., des aphorismes : "l'art reste le fruit d'une recherche solitaire", des trouvailles, des formules qui baignent l'éclair de l'intuition... Mais les mots se perdent dans le court espace qui sépare la tribune des premiers rangs. » « Et c'est avec une sorte de pitié attendrissante qu'on a écouté ce François Villon du XIX^e siècle, relate de son côté

¹C'est aussi l'hôtel où descend le commissaire Maigret dans *Le Pendu de Saint-Pholien* (1931) de Georges Simenon.

²Aujourd'hui place du 20 Août.

le journaliste Alfred Tilmant dans *La Meuse* datée du 6 mars. »
Autant dire que la conférence, derechef, n'est pas un succès.

Par comparaison, Verlaine apparaît plutôt en bonne forme, le 6 mars, au Jeune Barreau de Bruxelles, dans la bâtisse imposante et quasiment pharaonique du Palais de Justice.

Et dire qu'il y a vingt ans il était jugé ici même, condamné et envoyé en prison !

Dans le discours qu'il prononce, il fait une brève allusion à ses anciens démêlés avec les tribunaux belges, avant d'évoquer sa conversion au catholicisme, puis de lire quelques passages de *Mes prisons*, l'ouvrage sur lequel il travaille en même temps que *Quinze jours en Hollande*. Sans être brillant, et malgré une voix lasse et voilée, il se montre exceptionnellement bon orateur, et le public qui a succombé à son charme si rare et si étrange l'applaudit à tout rompre. Du reste, la presse bruxelloise, enthousiaste, ne se prive de le dire les jours suivants.

Le mardi 7 mars, Verlaine débarque à Gand où, sur le quai de la gare, l'attend Maurice Maeterlinck, flanqué de Jean Casier, un poète aux « vers pieux à faire sangloter un sacristain et se pâmer un bedeau ». Dans *Bulles bleues*, son dernier livre publié en 1948, Maurice Maeterlinck a rapporté la scène : « On fraternise violemment, on l'aide à porter son baluchon, un cabas de tapisserie fatigué. Pas de temps à perdre. Il s'agit de s'installer dans une voiture (...) et en route pour la Taverne Saint-Jean, le meilleur restaurant de la cité où nous attend un magnifique déjeuner commandé par le fils anémié du sénateur presque pontifical. »

Quant à la conférence, elle se tient au Cercle artistique et littéraire de la ville. « Grégoire Le Roy, le sculpteur Georges Minne et moi, raconte Maurice Maeterlinck, tous trois bons boxeurs, nous nous chargeons de la police de la séance qui pourrait être orageuse. La salle est presque comble. Verlaine, présenté par le président du Cercle, s'approche et s'incline dignement. Il y a dans le public quelques ondulations qui nous déplaisent et nous serrons les poings. Il s'assied à la table officielle et lit, en bredouillant parfois, quelques douzaines de vers. Mais bientôt il embrouille les pages, perd le fil des idées, sans perdre la tête. Un joueur de billard de la salle voisine ouvre la porte, écoute un moment, la queue à la main, puis sort avec fracas en murmurant : "Cet homme est saoul." Nous frémissons, prêts à bondir, mais devant le calme imperturbable de notre vieux maître, tout se tasse, finit par s'arranger et la conférence se termine

sans anicroche et assez honorablement, au bruit d'applaudissements espacés mais distingués. »

Une ultime conférence en demi-teinte, le 10 mars, toujours à Gand, au Palais du gouverneur, une escapade à Bruges en compagnie de Jean Casier (qui n'est pas aussi mauvais poète que le prétend Maeterlinck) et Verlaine rentre à Paris, satisfait de sa tournée en Belgique, sept cents précieux francs en billets de banque dans son portefeuille.

Le tout à présent est de ne pas se les faire chiper par ces deux pieuvres que sont Philomène Boudin et Eugénie Krantz...

(Merci à France Bastia, Marc Danval, Bernard Gheur, Michel Lemoine et Jean-Michel Pochet.)

Présence de la mort dans la poésie hugolienne

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 14 juin 2008

La longue existence de Victor Hugo a été jalonnée par bien des deuils. Le premier le frappe dans sa dixième année : le général Lahorie, son parrain et amant de sa mère, qui lui avait fait cadeau du *Théâtre de Voltaire*, compromis dans la conspiration Malet, est exécuté en 1812. Sa mère, Sophie Hugo, disparaît le 27 juin 1821. En octobre de l'année suivante, Victor épouse Adèle Foucher, qu'il aime depuis l'enfance. Un premier fils, Léopold, naît le 16 juillet 1823 et s'éteint quelques mois plus tard. Son père, le général Léopold-Sigisbert Hugo, qu'il a peu et mal connu, meurt le 29 janvier 1828. Son frère Eugène, interné depuis quinze ans, décède à Charenton, le 20 février 1837. Puis le destin marque une pause. Mais le 4 septembre 1843, le poète doit affronter l'épreuve la plus cruelle, celle qui le marquera à jamais : sa fille Léopoldine, âgée de dix-neuf ans, se noie à Villequier, au cours d'une promenade en barque sur la Seine, en même temps que son mari, Charles Vacquerie. Le 21 juin 1846, sa maîtresse, Juliette Drouet, perd sa fille, Claire Pradier, âgée elle aussi de dix-neuf ans, à laquelle Hugo était très attaché. Il vit dans l'obsession des disparus : rien d'étonnant si, pendant son long exil dans les îles anglo-normandes, il croira, de 1853 à 1855, pouvoir communiquer avec eux au cours de séances de spiritisme.

Le second frère de Hugo, Abel, s'éteint le 8 février 1855, et la série n'est pas close. La fiancée de son fils François-Victor meurt de

ptisie peu de temps avant son mariage. Son autre fils, Charles, a eu en 1867 un petit garçon qui vivra à peine plus d'un an. Sa femme, Adèle Hugo, succombe le 27 août 1868 à une attaque d'apoplexie et est inhumée à Villequier, auprès de Léopoldine. Le 13 mars 1871, pendant la Commune de Paris, disparaît Charles, son fils aîné, frappé, comme sa mère, d'apoplexie, suivi le 25 décembre 1873 par le cadet, François-Victor. Enfin, le 11 mai 1883, Hugo perd Juliette Drouet, sa compagne depuis un demi-siècle. Désormais, le vieillard est entouré d'ombres et n'a plus auprès de lui que ses petits-enfants, Georges et Jeanne. La seule survivante est sa fille Adèle, celle qui, jadis, en juin 1863, s'est enfuie pour rejoindre un lieutenant anglais, Albert Pinson, et qu'on lui a ramenée de la Barbade en 1872, la tête perdue, morte vivante comme autrefois son oncle Eugène, et qui mourra le 21 avril 1915 à l'asile de Suresnes. Ses funérailles furent célébrées à Saint-Sulpice, dans la chapelle de la Vierge, où son père et sa mère s'étaient mariés près d'un siècle auparavant.

Cette énumération de deuils suffirait à elle seule à rendre compte de la fréquence des allusions à la mort dans la poésie hugolienne. Du reste, c'est dès l'enfance que, rejoignant en Espagne, avec sa mère, le général Hugo, le futur poète a vu cadavres et gibets, assisté à des fusillades et des exécutions, et que s'est éveillée en lui la hantise de la fin et du néant. Il a quatorze ans lorsqu'il compose *Le Dernier jour du monde*, vision d'apocalypse et de destruction qui évoque la mort du soleil, thème qu'il reprendra en 1823 dans l'*Ode sur l'Antéchrist* :

Le feu se mêle à l'onde, et l'ombre à la lumière,
Et le chaos, roulant des torrents de matière,
Engloutit l'univers ;
De l'horrible Néant tout devient la conquête,
Et déposant sa faux, le Temps dort et s'arrête
Sur le trône du ciel¹.

La forme de l'ode est convenue, impersonnelle, comme elle le demeure, à la même époque, dans les *Plaintes d'un père sur la mort de son fils* (I, 81). Un classicisme sec empêche encore l'émotion véritable dans des vers où la « Mort, implacable mort » frappe en aveugle les « malheureux mortels » et demeure sourde aux « cris douloureux ». Mais déjà le lyrisme s'est fait plus personnel en 1821, peu après la mort de M^{me} Hugo, et le rythme plus grave dans *Au vallon de Chérizy*, où il se sent seul et sans forces : « Son sort est l'abandon ; et sa vie isolée / Ressemble au noir cyprès qui croît dans la vallée ». Son passage déclaré au romantisme dans *Les*

Orientales, en 1829, l'amènera bientôt à une poésie tragique qui se veut interrogation angoissée sur la condition humaine et l'au-delà, comme dans *Fantômes* :

Hélas ! que j'en ai vu mourir des jeunes filles !
C'est le destin. Il faut une proie au trépas. (...)
Oui, c'est la vie. Après le jour, la nuit livide (III, 585).

C'est ce qu'il dira aussi en 1843 dans *À Villequier*, mais alors la douleur en lui aura fait son œuvre et il se courbera moins aisément devant la fatalité. Ici, romantisme oblige, on ne tarde pas à sombrer dans le fantastique et le macabre à la mode, annonceurs des moisissures ignobles et des « putréfactions », elles aussi violettes, des *Névroses* de Maurice Rollinat :

(...) Maintenant la jeune trépassée,
Sous le cercueil de plomb, livide, en proie au ver,
Dort ; et si, dans la tombe où nous l'avons laissée,
Quelque fête des morts la réveille glacée
Par une belle nuit d'hiver,

Un spectre au rire affreux à sa morne toilette
Préside au lieu de mère, et lui dit : Il est temps !
Et, glaçant d'un baiser sa lèvre violette,
Passe le doigt noueux de sa main de squelette
Sous ses cheveux longs et flottants (III, 588).

Avec *Les Feuilles d'automne*, en 1831, s'accroît une tonalité nostalgique et le sentiment de la fuite irrémédiable des années. « C'est, dit la préface, un regard mélancolique et résigné, jeté çà et là sur ce qui est, surtout sur ce qui a été. » C'est le temps de la déception et du doute, l'éloignement du catholicisme au profit d'un déisme personnel, le temps aussi du rapprochement d'Adèle et de Sainte-Beuve, la trahison de l'épouse et de l'ami. Le titre même du recueil annonce une saison mentale, issue de la déception de la monarchie de Juillet, d'où la hantise du tombeau et des villes disparues, le repli sur soi et sur les joies modestes du foyer et de la famille, l'appel à la paix et au repos :

Vieillir enfin, vieillir ! comme des fleurs fanées
Voir blanchir nos cheveux et tomber nos années,
Rappeler notre enfance et nos beaux jours flétris.

Au sentiment précoce de vieillissement intérieur s'ajoute celui de la vanité des choses, de la ruine des cités et des civilisations, d'un monde lui-même éphémère et sans finalité qui hante celui qui se laisse aller sur *La Pente de la rêverie* :

J'attendais. Un grand bruit se fit. Les races mortes
 De ces villes en deuil vinrent ouvrir les portes,
 Et je les vis marcher ainsi que les vivants,
 Et jeter seulement plus de poussière aux vents (IV, 428).

La même mélancolie teinte en 1835 *Les Chants du crépuscule*, davantage marqués par l'inspiration politique et la désillusion. Constatation d'une crise profonde des individus et des sociétés, exprimée dans la préface : « C'est cet étrange état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons ; c'est cette brume au dehors, cette incertitude au dedans ; c'est ce je ne sais quoi d'à demi éclairé qui nous environne », car « tout aujourd'hui, dans les idées comme dans l'individu, est à l'état de crépuscule. » (V, 386) Certitudes évanouies, affinement de la sensibilité, scepticisme stérile et questions angoissées, décadence des valeurs morales, crise politique et religieuse se conjuguent dans *Que nous avons le doute en nous*. Sainte-Beuve a bien caractérisé ce recueil : « Le déclin des espérances, le doute qui gagne, l'ombre allongée qui descend sur le chemin, et avec cela, à travers les aspects funèbres, (...) la nuit qui s'avance, mais la nuit que la tristesse aime comme une sœur². » C'est au cœur de cette période que disparaît Eugène Hugo, le frère aîné, interné depuis des années. Deuil douloureux, car une double rivalité opposait jadis les deux jeunes hommes. C'est sur Eugène plus que sur Victor qu'avaient reposé autrefois les espérances de gloire, et c'est Eugène qui dut renoncer à épouser Adèle, qui lui a préféré Victor. Une indécise et inavouable impression de culpabilité se joint à son chagrin dans *À Eugène, vicomte H.*, publié en 1837 dans *Les Voix intérieures* :

Puisque Dieu, t'enfermant dans la cage charnelle,
 Pauvre aigle, te donna l'aile et non la prunelle,
 L'âme et non la raison ;
 Tu pars du moins, mon frère, avec ta robe blanche ! (...)
 Et moi, je vais rester, souffrir, agir et vivre (V, 632)

Le découragement, la fatigue et la vanité des luttes en viennent à lui rendre enviable la mort de son frère. Ce temps de crise est propice au doute qui habite Hugo depuis *Les Chants du crépuscule* et qui croît encore dans *Les Voix intérieures*. De quoi sommes-nous assurés ? Y a-t-il un au-delà du seuil ? « Quel est le chimérique et quel est le réel ?/ Quand l'explication viendra-t-elle du ciel ? » (V, 627) Spéculer en aveugle, attendre sans certitude : *Pensar, dudar*, la condition de l'homme anxieux d'une réponse qui ne vient jamais et qui s'interroge sur l'au-delà et la finalité des choses :

Quelle est la fin de tout ? la vie, ou bien la tombe ?
Est-ce l'onde où l'on flotte ? Est-ce l'onde où l'on tombe ? (...)
Sommes-nous ici-bas, dans nos maux, dans nos joies,
Des rois prédestinés ou de fatales proies ?
Ô Seigneur, dites-nous, dites-nous, ô Dieu fort,
Si vous n'avez créé l'homme que pour le sort ?

L'issue, sans doute, serait dans l'acceptation et la soumission à une volonté supérieure mais incompréhensible, celle que Hugo évoque en 1840 dans *Les Rayons et les ombres*, où il a l'intuition d'être chargé d'une mission qui donnerait enfin un sens à l'existence et dissiperait le malaise. La célèbre *Tristesse d'Olympio* rappelle sans doute l'indifférence d'une nature où l'homme ne semble qu'un accident, nature non pas « rousseauiste », mais impassible et mystérieuse, au cœur de laquelle seul l'être humain conserve la mémoire lancinante de ce qui a péri à jamais. Dans *Fiat voluntas*, le pas est-il vraiment franchi vers une résignation inéluctable pour qui n'accepte pas cet absurde dont le XX^e siècle fera une philosophie existentielle ? La foi peut-elle soulager cette mère qui pleure son enfant ?

On avait beau lui dire, en parlant à voix basse,
Que la vie est ainsi ; que tout meurt, tout passe. (...)
On avait beau lui dire, elle n'entendait pas.

Cette volonté divine est-elle autre chose que caprice d'un despote arbitraire ? « Et moi je dis : – Seigneur, votre règle est austère ! / Seigneur, vous avez mis partout un noir mystère. » (*Fiat voluntas*) Le 4 septembre 1843, la mort de Léopoldine, enceinte de quelques mois, le frappe comme un coup de foudre. Pendant dix années, mis à part les écrits polémiques contre le Second Empire et en particulier les *Châtiments*, plus un recueil de poésie, ni un roman, ni une apparition au théâtre, auquel il a d'ailleurs renoncé après l'échec des *Burgraves*.

Pair de France en 1845, il a suivi régulièrement les séances de la Chambre et les événements historiques. En 1848, il a tenté de soutenir la régence de la duchesse d'Orléans, puis, un moment, Bonaparte, dont le nom prestigieux lui semblait pouvoir réaliser l'unité nationale. Au lendemain du 2 décembre 1851, menacé d'arrestation, il a fui, à Bruxelles d'abord, puis à Jersey, enfin à Guernesey. L'exil et l'isolement, loin de l'abattre, lui rendent ses forces. Il se sent investi d'une mission, déploie son déisme fondé sur la conviction optimiste d'une chaîne d'ascension universelle qui mène de l'homme à Dieu.

C'est en 1856 seulement que paraissent *Les Contemplations*, le sommet lyrique de son œuvre, qu'il nomme les « mémoires d'une

âme », poésie à la fois personnelle et universelle. Ce vaste recueil de onze mille vers se divise en deux parties distinctes : *Autrefois* et *Aujourd'hui*. Entre les deux, une page blanche porte seulement une date, le 4 septembre 1843, celle de la mort de Léopoldine, qui partage sa vie en deux versants. Par une singulière coïncidence, la disparition de sa fille se situe précisément au centre de sa vie : il a alors quarante et un ans, il lui en reste quarante-deux à vivre. La préface précise son propos :

Qu'est-ce que les *Contemplations* ? (...) C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil. (...) Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit de clairon dans l'abîme. (...) Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. (...) Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! La joie, cette fleur rapide de la jeunesse, s'effeuille page à page dans le tome premier, qui est l'espérance, et disparaît dans le tome second qui est le deuil. Quel deuil ? Le vrai, l'unique : la mort. (...) C'est une âme qui se raconte dans les deux volumes. (...) Un abîme les sépare, le tombeau. (t. IX, p. 59-60).

Cette mort tragique, survenue le 4 septembre, Hugo ne l'a apprise que le 9, par hasard. Rentrant avec Juliette Drouet d'un voyage en Espagne, il s'est arrêté, pour prendre un peu de repos, au « Café de l'Europe », au village de Soubise. Désœuvré, il a ouvert *Le Siècle* du jeudi 7 septembre, où il a lu le récit du drame. Juliette en témoigne, ce coup du sort le terrasse.

N'avait-il pas eu comme une prémonition ? Le 27 juillet, à l'aller, il a visité à Bordeaux le « charnier de l'église Saint-Michel », où il a médité devant soixante-dix cadavres momifiés. Cette contemplation rend-elle compte de son obsession, dans la nuit du 4 au 5 septembre, sur le chemin du retour ? C'est à l'aube qu'il pense à la mort, entre Auch et Agen :

Ô mort ! mystère obscur ! sombre nécessité ! (...)
 Quoi ! partir sans retour ! s'en aller comme une ombre,
 S'engloutir dans le temps ! se perdre dans le nombre !
 Faire à tout à la fois les suprêmes adieux !
 Quoi ! ne plus revenir...

Ce n'était qu'une ébauche, qui ne fut jamais reprise, mais l'obsession ne s'est pas dissipée et l'a accablé toute la journée du 8 dans sa visite de l'île d'Oléron : « Cette île me paraissait désolée et ne me déplaisait pas. (...) J'avais la mort dans l'âme. Il me semblait

que l'île était un grand cercueil couché dans la mer³. » C'est le lendemain qu'il sut la nouvelle.

Bientôt, la mort de sa fille lui inspire des brouillons, des esquisses, où sa première réaction est la révolte contre ce coup du sort :

Ô Dieu ! Je vous accuse !...
Dès que vous nous savez absents, vous nous guettez ;
Vous pénétrez chez nous comme un voleur qui rôde,
Vous prenez nos trésors et vous les emportez.

Le poème ne fut jamais achevé, mais la première version de la grande élégie *À Villequier*, qui ne paraîtra qu'en 1856, remaniée en 1846, est datée, dans le manuscrit, du 4 septembre 1844, premier anniversaire du drame⁴. La plaie n'était pas refermée.

Dans le vaste ensemble des *Contemplations*, chaque partie compte trois livres, chacun figurant une étape de son existence. Dans la première, *Aurore* évoque sa jeunesse, l'éveil de son génie, ses premiers combats littéraires. *L'Âme en fleur* est le livre des amours, le plus souvent rappel de Juliette Drouet. *Les Lutttes et les rêves*, au ton plus grave, évoquent le devoir social, l'attention aux humbles et à la souffrance universelle. Les trois suivants conduiront *Au bord de l'infini*, accomplissant ainsi le cycle de l'entrée dans la vie jusqu'à l'anéantissement. Déjà à la fin de la première partie, dans *Joies du soir*, Hugo s'interroge sur le grand mystère :

Mourir ! demandons-nous, à toute heure, en nous-même :
– Comment passerons-nous le passage suprême ? (...)
Souvent je me suis dit : Qu'est-ce donc qu'il regarde,
Cet œil effaré des mourants ? (IX, 191)

La seconde partie des *Contemplations* s'ouvre sur l'ensemble des *Pauca meae* – *Quelques vers pour ma fille*. Hugo s'y dit « terrassé par le sort » (*Trois ans après*), lassé d'une existence désormais dépourvue de sens : « Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu. » Il éprouve la sensation d'une âme en sommeil, sourde à tout ce qui n'est pas sa peine :

Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi :
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;
Je suis plein de stupeur et d'ennui, comme un homme
Qui se lève avant l'aube et qui n'a pas dormi.
(*Veni, vidi, vixi*, IX, 236)

³Cité par M. Levaillant, *La Crise mystique de Victor Hugo (1843-1856)*, Paris, J. Corti, 1954, p. 24-25.

⁴M. Levaillant, *op. cit.*, p. 45-48.

Il évoque douloureusement les souvenirs de la petite enfance de sa fille (*Elle avait pris ce pli*) : « Je n'étais jamais gai quand je la sentais triste ; / J'étais morne au milieu du bal le plus joyeux / Si j'avais, en partant, vu quelque ombre en ses yeux. » (IX, 225) En est-il d'autres qui aient souffert comme lui, avec qui il aurait un langage commun ? « Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance, / Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance, / Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ? » (IX, 224) Le grand poème *À Villequier* est par excellence le poème de la douleur, une lamentation qui bientôt s'élargit à l'universel pour se terminer par un retour à sa souffrance personnelle. L'ouverture est composée de vers amples et graves, où une seule interminable phrase se déploie en cinq strophes qui se gonflent peu à peu comme une vague, où le père désolé tente de retrouver l'équilibre dans un effort que trahit l'obsédante répétition du premier mot :

Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,
Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux ;
Maintenant que je suis sous les branches des arbres,
Et que je puis songer à la beauté des cieux ;

Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
Je sors, pâle et vainqueur,
Et que je sens la paix de la grande nature
Qui m'entre dans le cœur ;

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
Ému par ce superbe et tranquille horizon,
Examiner en moi les vérités profondes
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon ;

Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais ;

Maintenant qu'attendri par ces divins spectacles,
Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté,
Voyant ma petitesse et voyant vos miracles,
Je reprends ma raison devant l'immensité...

Au terme de cet effort sur lui-même pour maîtriser sa douleur, Hugo tente de se contraindre à la résignation, à l'acceptation de l'inéluctable, de faire soumission devant l'énigme de la vie et de la mort en s'inclinant, sans la comprendre, devant l'incompréhensible nécessité divine et l'ordre implacable du monde :

Je viens à vous, Seigneur ! confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant !
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ;

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament ;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement ;

Je conviens à genoux que vous seul, père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu ;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu !

Je ne résiste plus...

Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient ;
J'en conviens, j'en conviens ! (...)

Je sais que vous avez bien autre chose à faire
Que de nous plaindre tous,
Et qu'un enfant qui meurt, désespoir de sa mère,
Ne vous fait rien, à vous ! (...)

Je sais...
Que la création est une grande roue
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un. (...)
Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent ;
Je le sais, ô mon Dieu ! (...)

Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses
Que rien ne déconcerte et que rien n'attendrit.
Vous ne pouvez avoir de subites clémences
Qui dérangent le monde, ô Dieu, tranquille esprit !

De la souffrance personnelle, Hugo a glissé ainsi dans une méditation sur l'immuable harmonie. N'est-ce pas insulter à la misère humaine que de soutenir que tout est bien sous la main de Dieu : « Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom, / Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ? » Comment comprendre, et comment accepter ? La question que s'était jadis posée Voltaire dans le *Poème sur le désastre de Lisbonne*. L'ouragan engloutit le pêcheur et sa barque, les forces de la nature nous accablent et nous meurtrissent. Est-ce compatible avec la souveraine justice⁵ ? Il faut le croire, sans le comprendre, dira un poème des *Quatre vents de l'esprit* :

Père, il ne se peut pas que ton gouffre se trompe,
Que ta sagesse ait tort, bégaie ou s'interrompe.
Cela ne se peut pas ; cela ferait douter.
L'océan ne doit rien avoir à rétracter ;
Car l'ouragan est juste et la foudre est intègre. (IX, 618)

⁵/A. Viatte, *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1943, p. 177.

Ce Dieu tout-puissant et inconnaissable, qui s'indignerait de l'insoumission de sa débile créature, peut-il admettre au moins une réserve respectueuse qui en appelle à la miséricorde de l'Être suprême. S'incliner, soit, mais :

Considérez qu'on doute, ô mon Dieu ! quand on souffre,
Que l'œil qui pleure trop finit par s'aveugler,
Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre,
Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler,

Et qu'il ne se peut pas que l'homme, lorsqu'il sombre
Dans les afflications,
Ait présente à l'esprit la sérénité sombre
Des constellations !

Dans sa petitesse, l'homme cherche en vain la loi, l'explication qui justifierait sa souffrance : « Et mon cœur est soumis, mais n'est pas résigné. » La conclusion fait retour au « je » pour demander la permission de pleurer. On revient du cosmique à l'individuel, à la fragilité de l'individu confronté au grand mystère auquel il doit se soumettre sans le comprendre. Ce Dieu, que le poète ne renie ni n'accuse, doit au moins accepter la faiblesse de l'être qu'il a créé :

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison,

Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va !

Ce qu'il perçoit comme une injustice divine se répète dans *Mors*, comme une obsession. À quoi bon la mort d'un enfant ? « Pour le faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître ? » (IX, 242) Le réconfort, Hugo le trouvera dans la conviction d'une vie future, dans la volonté de croire que la mort n'est que le « noir verrou de la porte humaine » (*Paroles sur la dune*, IX, 274), un passage vers l'ailleurs, qu'évoquera le sixième livre, *Au bord de l'infini*, livre mystique composé de mars 1854 à avril 1855⁶, où reviennent les questions angoissées sur le sens de l'existence éphémère, sur une apparente absurdité dont Dieu seul détient la clé :

Sais-tu pourquoi tu vis ? sais-tu pourquoi tu meurs ?
Les vivants orageux passent dans les rumeurs. (...)
L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé,

Et c'est avoir fini que d'avoir commencé.
Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes,
La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes,
La mort est le baiser de la bouche du tombeau. (IX, 304)

La réponse, s'il en est une, est révélée dans *Ce que dit la bouche d'ombre*, dans des vers où une philosophie élémentaire balbutie des explications rationnelles apaisantes :

Dieu n'a créé que l'être impondérable.
Il le fit radieux, beau, candide, adorable,
Mais imparfait ; sans quoi, sur la même hauteur,
La créature étant égale au créateur,
Cette perfection dans l'infini perdue,
Se serait avec Dieu mêlée et confondue. (...)
La création sainte où rêve le prophète,
Pour être, ô profondeur ! devait être imparfaite.
Donc, dieu fit l'univers, l'univers fit le mal. (IX, 373)

Le poids que nous traînons et qui explique notre souffrance, c'est le péché originel, conséquence de la liberté humaine, comme l'avait expliqué Pierre-Simon Ballanche dans sa *Palingénésie*⁷. Ce qu'il vient de dire en vers, Hugo l'avait dit en prose à sa fille Adèle, le 17 août 1852 :

Dieu est. Dieu étant absolu, parfait, n'a pas créé le parfait et l'absolu, parce qu'il se serait reproduit lui-même. Alors Dieu a créé l'imparfait et le relatif, et il y a mis l'homme. L'homme souffre parce qu'il est dans l'Imparfait et le Relatif. L'homme souffre parce qu'il expie. (...) La conscience de sa faute naît dans l'esprit et le cœur de l'homme, l'idée et le sentiment du péché originel⁸.

L'existence ne saurait être que préparation au passage essentiel : « la tombe est faite pour savoir ; / Tu verras ; aujourd'hui, tu ne peux qu'entrevoir. » Hugo croit fermement en une autre vie où l'être, extrait de sa gangue de matière, sortira de l'ombre pour entrer dans la lumière.

La mort n'est donc qu'une délivrance, il l'affirme dans *Cadaver*, en contrastant la douleur des vivants à l'apaisement du défunt :

Ô mort ! heure splendide ! ô rayons mortuaires !
Avez-vous quelquefois soulevé des suaires ?
Et, pendant qu'on pleurait, et qu'au chevet du lit,

⁷J. Roos, *Les Idées philosophiques de Victor Hugo. Ballanche et Victor Hugo*, Paris, Nizet, 1958, p. 58.

⁸*Le Journal d'Adèle Hugo*, introd. et notes par F.V. Guille, Paris, Minard, 1968, t. I, p. 265.

Frères, amis, enfants, la mère qui pâlit,
Éperdus, sanglotaient dans le deuil qui les navre,
Avez-vous regardé sourire le cadavre ? (IX, 335)

Donc, conclut *Ce que c'est que la mort*, celle-ci est réintégration et transfiguration : « Ne dites pas mourir ; dites : naître. Croyez. » (IX, 353) Hugo refusera toujours d'admettre le néant où tout se résorbe. Il veut croire en une harmonie préexistante, fût-elle incompréhensible, et c'est pourquoi il veut prendre pour des réponses ce qui n'est que l'écho de sa voix. Sans doute, mais que peuvent les raisonnements et la philosophie contre la détresse, à quoi bon avoir sondé « le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées » ? La dernière pièce des *Contemplations*, adressée *À celle qui est restée en France*, constate la vanité des explications consolantes :

Mais mon cœur toujours saigne et du même côté.
C'est en vain que les cieux, les nuits, l'éternité,
Veulent distraire une âme et calmer un atome.
Tout l'éblouissement des lumières du dôme
M'ôte-t-il une larme ? Ah ! l'étendue a beau
Me parler, me montrer l'universel tombeau,
Les soirs sereins, les bois rêveurs, la lune amie ;
J'écoute, et je reviens à la douce endormie. (IX, 396-397)

Après cette tentative d'exorciser sa souffrance et son obsession, Hugo peut se lancer dans l'immense entreprise de *La Légende des siècles*. La mort y reparait dans nombre de passages, dans l'évocation du fratricide Caïn, dont le crime signale l'entrée du mal dans le monde, ou du parricide de Kanut, mais dans une tonalité moins personnelle, souvent déguisée sous les allégories du *suaire*, du *spectre*, de l'*ombre*, du *fantôme*, des *ténèbres* ou du *sang*, ou associée à la fuite inexorable du temps :

Le temps, spectre debout sur tout ce qui s'écroule,
Tient et par moments tourne un sablier, où coule
Une poudre qu'il a prise dans les tombeaux
Et ramassée aux plis des linceuls en lambeaux,
Et la cendre des morts mesure aux vivants l'heure. (*Zim-Zizimi*, X,
543)

Mais l'œuvre symbolise désormais la lente et difficile ascension de l'humanité vers le bien et la justice, qui seront la rédemption de l'humanité coupable. Souffrance, expiation sont nécessaires, Hugo le dira dans *Les Misérables* : « L'âme se dilate dans le malheur et finit par y trouver Dieu, comme la pupille se dilate dans la nuit et finit par y trouver du jour. » Le dernier poème de la première *Légende*, intitulé *La Trompette du jugement*, est l'annonce de ce moment ultime, instant terrifiant où chaque âme recevra son dû :

Et l'immobilité de tous les cimetières,
Et le sommeil de tous les tombeaux, et la paix
De tous ces morts couchés dans la fosse, étaient faits
Du silence inouï qu'il avait dans la bouche,
Ce lourd silence était pour l'affreux mort farouche
L'impossibilité de faire faire un pli
Au suaire cousu sur son front par l'oubli. (X, 660)

Tout peut être racheté, la mort s'ouvrant sur une vie nouvelle, et Satan lui-même sera délivré de la malédiction :

Le pardon dit tout bas à l'homme : Recommence,
Redeviens pur. Remonte à ta source. Essayons.
Rentre au creuset. Ton Dieu t'offre dans les rayons,
Pour refaire ton âme obscurcie et difforme,
Le cercueil, ce berceau de la naissance énorme. (*Le Griffon*, IX, 455)

L'obsession enfin évanouie, le mal conjuré, la mort est acceptée sans terreur en 1865 dans *Les Chansons des rues et des bois*, saluée sans inquiétude comme le passage souhaité vers l'au-delà :

C'est Dieu que le fossoyeur creuse ;
Mourir c'est l'heure de savoir ;
Je dis à la mort : Vieille ouvreuse,
Je viens voir le spectacle noir. (*Pendant une maladie*, XIII, 228)

Les épreuves pourtant ne sont pas à leur terme : mort de son fils Charles en 1871, de François-Victor en 1873 : « Oui, deuil sur deuil. On vit en pleurant ceux qu'on aime. » Que faire dans le vide qui se creuse autour de lui : « C'est mon tour ; et la nuit emplit mon œil troublé / Qui, devinant hélas, l'avenir des colombes, / Pleure sur des berceaux et sourit à des tombes. » (*À Théophile Gautier*, XVI, 106) Loin de trembler, il éprouve désormais comme une impatience de percer enfin le mystère : « Car je ne serai plus un homme ; / Je serai l'esprit ébloui / À qui le sépulcre se nomme, / À l'énigme répond : oui. » (*L'âme à la poursuite du vrai*, XV, 984) Une confiance, une sérénité s'installent en lui à mesure que passent les années et que l'heure approche, sans qu'il la redoute, puisqu'elle sera renaissance et vie véritable : « Ma vie entre déjà dans l'ombre de la mort, / Et je commence à voir le grand côté des choses. » Il attendra encore, et verra partir Adèle, puis Juliette, mais indéfectiblement confiant dans un Dieu créateur bon et juste, il répétera inlassablement la même consolante conviction en rejetant les désespérantes perspectives du matérialisme. Dans *Religions et Religion*, il réaffirmera, au cœur de l'ère positiviste, son indéfectible spiritualisme contre la navrante stérilité de l'athéisme :

Nul ne voit l'autre aspect du destin, le trépas :
Alors j'ai le choix, n'est-ce pas ?

J'ai mon goût, vous le vôtre ; après tant de souffrance,
Le désespoir vous plaît, moi je prends l'espérance ;
Et puisque selon vous rien n'est clair, rien n'est sûr,
Vous choisissez la cendre et je choisis l'azur. (*Les grandes lois*,
XV, 1136)

Son acceptation sereine se manifeste dans quelques vers des *Quatre vents de l'esprit*, où un sourire tempère la gravité du propos :

À l'heure où l'on remplit de son nom les deux pôles,
Voilà qu'on est poussé dehors par les épaules.
À rien ne sert d'aller se cacher dans des trous.
Dieu vient. On perd sa peine à fermer les verrous.
Ce fâcheux-là n'est point un de ceux qu'on évite.
Hélas ! mon prince, on meurt brutalement et vite.
Il suffit d'un cheval emporté, d'un gravier
Dans le flanc, d'une porte entrouverte en janvier,
D'un rétrécissement du canal de l'urètre,
Pour qu'au lieu d'une fille on voie entrer un prêtre.

Pour lui, ce fut une congestion pulmonaire. Le 22 mai 1885, le vieil Hugo pénétra enfin dans cet invisible qui, tout au long de son existence, lui avait fait escorte. Sa quête s'achevait. Sur son lit de mort, il a murmuré son derniers vers, dans un parfait alexandrin : « C'est ici le combat du jour et de la nuit. » Fidèle à sa foi, il était passé de l'ombre à la lumière.

La fête sous les bombes

Communication de M. Guy Vaes
à la séance mensuelle du 13 septembre 2008

Juillet 2005. Quai flamand à Anvers. Me déplaçant dans l'ombre que laissent traîner, bas et pansus, des nuages indolents, je me dis, à la vue des manèges qu'on démonte, des baraques redevenues des entassements de caisses et de cloisons, que la fête annuelle n'a pu se manifester que par à-coups. Si tant est qu'on puisse parler de fête à propos de foire. Toute excitation continue, et continue elle doit l'être pour que la fête surgisse, provient d'ordinaire de groupuscules survoltés. Déjà éperonnés par la promesse d'un bain de foule et de rencontres secrètement désirées, ceux-ci se seraient satisfaits des lampions d'une kermesse. Car un site forain aux attractions sophistiquées, agressives et tapageuses, s'il peut arracher la foule à son train-train, l'inciter à des semblants de risques, l'immerger dans l'ivresse qu'exaspèrent, entre autres, des sièges tourbillonnant autour d'un champignon de métal, ne suscitera que de brefs émois aux brusques retombées. Ce qu'il y a là d'extérieur, de puissamment anonyme, n'alarme que l'épiderme. Or, ce sont d'ordinaire ces stimulations entrecoupées de pauses que cherche le badaud sans grande exigence.

La Fête, la vraie, s'écrit avec une majuscule. Elle réclame le heurt des corps, puisque ce sont eux qu'elle entraîne. C'est leur rassemblement innervé par une transe qui la constitue. *L'éperdu* serait l'ultime état recherché. Lui seul vous porte aux abords de cette limite au-delà de laquelle vous n'êtes plus qu'un noyé sans nom. Mais, entre le début de la transe et le point de non-retour, il y a ces gradations qu'amplifie une menace. Disons « la menace », et cela

sans que cette amplification s'apparente à un symbole. Il s'agirait plutôt de l'appréhension qui peut nous étreindre dans un endroit désert, étranger à nos pérégrinations urbaines, appréhension d'être livré à nos dérisoires défenses. Mais ce sentiment, quand il se mêle au désir physique, loin de nous diminuer, fait office d'aiguillon. *La menace* augure alors des délices singulières : la véhémence et la vulnérabilité y composent des alliages qui sont autant de défis à l'imagination la plus débridée. Et si je fais intervenir dans mon scénario de la Fête la notion du danger, c'est qu'il peut dilater le plaisir jusqu'à la rupture. Remémorez-vous l'éloge de la peur, et de la volupté qui peut en découler, que met R. L. Stevenson dans la bouche d'un membre du *Club du suicide*, lequel se réjouit avec une fierté hystérique d'être un lâche, ce qui lui garantira un maximum de jouissance quand viendra l'heure d'être « suicidé », sans qu'il sache où ni comment, par l'une des prochaines « victimes » du club.

Rappelons enfin que le clown, incarnation du cirque et de la Fête, a souvent reçu une connotation sinistre. N'est-il pas une apparition ? L'humain dégradé à l'état de caricature y rejoint un imaginaire que le conte d'épouvante et surtout le film ont mis à contribution. C'est de la tête aux pieds que le clown est masqué. La poupée du ventriloque et le Pierrot blafard partagent également cette ambivalence.

Que ne consacre-t-on pas un séminaire aux aspects parfois lugubres de la Fête. On y montrerait l'effroi obnubilant à la façon de l'extase, mais avant tout le lugubre, pareil à ce qu'on nomme un fond de plat, préparant la percée du sinistre, élément qui paraît nier l'esprit de la Fête alors qu'il peut en accroître la saveur. Sur cette qualité faussement paradoxale on reviendra au bout d'un parcours qui s'inscrit dans un Londres apocalyptique, celui dont la cité, sous les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale, concurrença le grand incendie encore mugissant dans la prose de Daniel Defoe.

Mais c'est délicieusement que la Fête, au moins ce qui tend vers son érotisation brutale, se déclare dans plusieurs témoignages d'écrivains qui vécurent la bataille de Londres. Elias Canetti, qui logeait dans la capitale alors que s'intensifiaient les raids allemands, a minutieusement évoqué une *party* à Downshire Hill sur les hauteurs de Hampstead ; *party* dansante, follement gaie, qui occupait deux étages, et durant laquelle les bombes de la Luftwaffe faisaient office de percussion. Tous ceux qui se tenaient là, le verre à la main, étaient des invités de Roland Penrose.

Il y avait parmi eux de jeunes officiers en uniforme, fringants, presque joyeux, et qui lançaient des phrases sonores que l'on

entendait exploser dans les parages, une société sans crainte et débordante de vie. J'avais commencé à l'étage supérieur et je n'en avais pas cru mes yeux, puis j'étais descendu au second et j'en avais encore moins cru mes yeux. Chaque pièce paraissait plus animée que celle que l'on venait de quitter : au premier, on était un peu moins survolté, des couples assis çà et là se tenaient enlacés, la musique se déversait de haut en bas, chaude pénétrante, on se bornait pourtant à se tenir enlacés et à s'embrasser, rien ne paraissait lascif. Dans le *basement*, comme on appelle ici le rez-de-chaussée, il se produisit une chose absolument étonnante. La porte d'entrée fut brutalement ouverte, des hommes en sueur, coiffés de casques de pompiers firent irruption dans la maison et s'emparèrent de seaux remplis de sable qu'ils portèrent à l'extérieur à toute vitesse. Ils ne prirent garde à rien de ce qui se passait dans la pièce ; comme des aveugles, ils s'emparaient des seaux de sable — il semblait qu'il y en eût une multitude dans la maison — et ressortaient au pas de course pour assurer la protection des maisons environnantes où le feu s'était déclaré. Les couples, moins nombreux qu'à l'étage du dessus, continuaient de se tenir enlacés, personne ne broncha, personne ne se sépara de son partenaire, c'était à croire que l'activité fébrile des hommes suant et ahanant ne les concernait en rien, deux espèces animales différentes se tenant, à ce qu'il semblait, totalement à l'écart l'une de l'autre...

Tout ce qui bouleverse l'ordre quotidien instaure, non pas l'anarchie, mais une société improvisée, un règne tiède et fluide, onirique sur les bords, où la proximité de la mort encourage les pulsions érotiques dans un lieu citadin redessiné par les bombes, voilà qui suffit pour que naisse la Fête telle que je la conçois. L'extrême danger et l'extase ont leurs racines dans ce Londres de l'automne 1940. Si, dans *La Chaleur du jour*, Elisabeth Bowen s'est plu, avec quel art du prolongement poétique, à mettre en scène les aspects les plus déroutants d'une expérience à l'échelle d'un groupe, elle a fertilisé ainsi le terreau où naîtra l'union de la peur et du désir, prémices d'une extase :

Ils s'étaient fréquentés [Stella et Robert] pas très souvent au début, durant tout cet automne enivrant des premiers raids sur Londres. Jamais une saison n'avait été éprouvée avec une telle intensité ; sa dimension poétique allait de pair avec le sentiment de mort. (...) L'existence, dans la proximité, de ces gens que Stella voyait tous les soirs était fluide, facile, riche d'un idéal de plaisir. Tous campaient dans les pièces de maisons démontées ouvertes à tous les vents ou dans des coins d'appartements abandonnés — on pouvait établir, grosso modo, que les mauvais étaient restés et que les bons étaient partis. C'était la nouvelle société à l'aise, à l'élasticité unique, vivant à sa guise — des gens à qui le climat de danger convenait, qui commençaient même à tous se ressembler un peu, comme les vacanciers profitant du soleil, de la neige et de l'altitude d'une même station de sports d'hiver, ou des estivants bronzant sur la même plage du sud de la France. Le caractère même des plaisirs résidait dans leur incertitude, la fragilité de toile

de leurs décors, leur contexte de morte-saison — affluant et refluant entre bars et pâtisseries, clubs et domiciles des uns et des autres, la petite foule se déplaçait au long des nuits bruyantes. (...) Il y avait une galanterie diffuse dans l'atmosphère, une ambiance de célibat ; la rumeur courut dans le pays, parmi les exilés volontaires, les inquiets, les victimes de leur générosité et les habitants des zones sûres, — que tout le monde à Londres était amoureux — ce qui était vrai, quoique pas dans le sens où le pays l'entendait. L'abondance régnait partout à Londres — abondance d'égards, d'alcool, de temps, de taxis, et surtout de place.

Mais cette période où les squares de Londres concurrençaient l'atonie des esplanades de Chirico, où l'angoisse entretenait une sorte de griserie, ces périodes instauraient une disponibilité dans l'accélération même de l'Histoire. On avait basculé. On était contraint de percevoir différemment le monde alentour, mais sans qu'on sache prêter cohérence à cette vision abruptement infligée. Le laisser-aller sous-tendu par l'érotisme recréait l'immaturité de la jeunesse.

L'automne 1940 devait apparaître, deux automnes plus tard, apocryphe, plus loin que la paix. Aucune révolution planétaire ne devait ramener cette conjonction particulière de la vie et de la mort ; ce Londres métapsychique particulier était disparu à jamais ; d'autres bombes tomberaient, mais pas sur la même ville.

À ce Londres de bourgeois délicieusement paniqués, euphoriques, organisateurs de communautés aux assises de cendre, répondra, encaillée et furtive, brutalement onirique, la capitale où déambula Quentin Crisp, ce travesti dont le profil d'aristocrate insolent aurait pu arborer la signature du pastelliste Latour. Figure de proue des *gays* londoniens, les impressions qu'il laissa sur la période du Blitz, et, plus tard, sur l'arrivée des renforts américains, introduisent, alors que la civilisation oscille sur la pointe de l'aiguille, une trivialité explosive et débonnaire. Londres n'est plus qu'une gigantesque libido à ciel ouvert. Du chemin de halage de Putney aux vallonnements de Hampstead, des bordels improvisés sont menacés par les projecteurs de la police, laquelle au besoin sait se montrer conciliante.

Se risquant, au sortir du métro à Leicester square, à demander un renseignement à un passant, Quentin Crisp reçut de celui-ci un baiser sur la bouche ; ceci fait, l'inconnu disparut sans se presser dans la pénombre. Les nuits d'alerte, alors que pleuvaient les bombes, « la ville tout entière se transformait en un lit pavé. Des voix vous susurraient des mots suggestifs lorsque vous passiez, des mains vous palpaient dès que vous restiez immobile et, dans les trains faiblement éclairés, les gens se comportaient comme on ne le faisait que dans les taxis autrefois ».

Et puis se mirent à déferler sur la capitale, « comme de la crème sur des fraises, comme du beurre fondu sur des petits pois », les forces américaines destinées à la boucherie des plages normandes :

Portant l'inscription « Bien tendrement de la part de l'oncle Sam », empaquetés dans des uniformes si collants que leurs propriétaires ne pouvaient combattre que pour sauvegarder leur vertu, ces « colis pour la Grande-Bretagne » faisaient le pied de grue auprès des réverbères de Shaftesbury Avenue où s'allongeaient mollement sur les marches des monuments consacrés aux grands hommes d'État anglais. Lorsqu'ils se prélassaient dans les cafés ou se pressaient dans les pubs, leurs corps boudinés dans l'uniforme kaki et mis en valeur par le moindre mouvement s'offraient à nos mains fébriles. Mais par-dessus tout, la merveille des merveilles, c'était leur générosité. (...) Au premier geste d'agrément, les mots d'amour coulaient à flot de leurs lèvres, la sexualité de leur corps et les billets de banque de leurs poches, tout comme le jus d'une pêche pelée.

Rarement autant d'individus auront contribué à refouler l'Histoire, à en suspendre le cours, sinon à le charger d'options nouvelles. La déferlante du plaisir met une sourdine à l'encombrante identité. Au moins s'y efforce-t-elle. La tombée du jour coïncide avec l'ouverture de la chasse : audaces frileuses pour l'un, consentement brutal pour l'autre. On régresse vers ces périodes où le besoin dictait, sans détour, avec l'autorité d'une avalanche, la loi ; période où l'Histoire piétinait dans la coulisse. On touche ici à des modes de potlatch. Sous le flamboiement volcanique des bombes, on libère ses énergies accumulées. La mort fait rouler ses dés sur un échiquier qui brûle.

Toutes les virtualités s'offrant à l'esprit, la Fête est prête à les rassembler. L'interdit y a remplacé l'agneau du sacrifice, et sacrifice il y aura. S'il est vrai que le monde perdure par les antagonismes, il se pourrait que la Fête, avec ses parures stylisant des hiérarchies, ses nymphes et bergères rêvées par le fabuliste, ses pirates au sabre tiré, soit le kaléidoscope de ce vers quoi l'on tend. Et à quoi donc veut aboutir le monde ? À l'ultime flambée où ses couleurs en fusion vireraient au blanc, à l'ondoyante sépulture où s'anéantirait le souci de notre moi. C'est du moins ce qu'il nous semble.

Grâce à un choix de facettes né d'un érotisme dur, *Eyes Wide Shut*, ce film qu'inspire à Stanley Kubrick un récit d'Arthur Schnitzler, explore une société (elle a les propriétés d'un tarot où se déchiffrent les images de notre destin) vouée à la mort et à la régénérescence à l'instar de cultes ancestraux. C'est ce que nous incitera à penser la Fête qui en constitue le climax.

Le déroulement de l'action, sa partie principale avant que s'annonce la Fête, procède par blocs de circonstances à l'ajustement serré. C'est à travers leur opacité que le protagoniste central, le docteur Harford (Tom Cruise) se frayera une voie. La séparation de ces blocs étant parfois très nette, on pourrait les confondre avec de courts récits dont le thème commun n'est pas seulement la jalousie, cette jalousie qui, selon certains, et pourquoi pas Kubrick lui-même ?, formerait le sujet de l'œuvre. N'était la densité à laquelle contribuent, outre le jeu des comédiens, la singularité des circonstances et l'atmosphère des lieux, j'aurais remplacé blocs par paliers. On est bel et bien en train d'ascensionner vers un haut lieu secret, dans un domaine privé en dehors de New York, ceinturé d'arbres et sous surveillance électronique. S'y introduire en resquilleur, ce que n'hésitera pas à faire notre médecin, pourrait vous coûter cher.

Auparavant, au début du film, se tient la réception chez le richissime Victor Ziegler (Sidney Pollack) où la drague, la cocaïne et l'ennui à fleur de nerf sont au rendez-vous, ce qui mettra le docteur Harford au pied du mur. Pour que son hôte ne soit pas importuné par la police, il acceptera de se laisser corrompre. Plus tard, entre autres circonstances, il y aura sa visite à une ancienne amie, Marion, de qui le père vient de décéder. C'est au pied du lit où le défunt repose, que le médecin rencontrera l'amant de celle-ci. Enfin, dans le logis d'une prostituée, il évitera de justesse d'être mortellement contaminé. L'ambiguïté des situations, ce qu'elles ont de très réel et de curieusement onirique, culminera chez le prêteur de déguisements. Plus tard encore, dans un parcours où Harford se retrouvera dans un bar, à la réception d'un hôtel (un employé magnifiquement équivoque essaie de l'empaumer), dans une clinique, notre homme plongera dans ce que la société garde de fondamentalement rebelle à l'ordre. Ne parlons même pas de moralité.

Revenons-en à la Fête, celle de *Eyes Wide Shut*. Que ce soit dans l'équivoque ou dans l'obscène, elle rejette l'improvisation que l'on a vue chez Élisabeth Browen, Quentin Crisp ou Elias Canetti. Des « ténèbres extérieures » de la mégalopole, de son chaos mal endigué où s'exerce une violence accrue, on va extraire la fine pointe. On en répandra l'essence dans un environnement, le lieu protégé de la Fête, où le monumental et l'oppressant revêtent de gravité les accouplements qui s'y déroulent, et leur confèrent les « apparences » d'un sens. Dans cette zone de stabilité conquise sur les turbulences du dehors — on pense à l'œil du cyclone —, un décorum a été instauré qui, pour se maintenir et coïncider (cela surtout) avec les aspirations rarement généreuses de la plupart, fait appel à la puissance des nantis. Il s'agira de pouvoir jouir sans entraves, dans

un anonymat sauvegardé par la cape et le masque. Aussi se soumettra-t-on à la célébration de rites (ici s'amorcent les simulacres) ; on participera à des saturnales où l'occulte supplante le religieux. Le côté débile, voire caricatural, s'accordera à la mélopée quelque peu sinistre que scande (clin d'oeil à Gorecki ?) un maître de cérémonie devant lequel chaque célébrant s'incline, jouissant de son propre émoi. Ainsi l'exige, selon un refoulement propre à la bourgeoisie, e.a., la soumission à ce brouet de craintes et de fantasmagories qui encrasse l'esprit, et qui, parfois, c'est le cas dans *Eyes Wide Shut*, vise à nous maintenir dans une dépendance que n'a su rompre la réflexion critique. Telle est bien la soumission que stigmatise Julien Gracq dans son examen de l'idéologie politique des surréalistes. À peine constitué, le mouvement se crut contraint de passer sous le regard de Moscou. Partout et toujours on se cherche un maître.

Pause temporelle où s'éclipse le quotidien, préfiguration de l'apocalypse qui frappera notre monde, illusion d'être enfin pleinement soi dans l'anonymat du déguisement, affrontement entre la vie et la mort dans une complicité de joueurs, tels sont quelques aspects forts de la Fête quand elle émerge d'un crépuscule de Watteau et des farandoles estudiantines. Mon choix d'exemples m'a été dicté par de récentes relectures et par le dernier film de Kubrick où cérémonial et fête se conjuguent. L'interdit et le franchissement d'une limite s'inscrivent dans ces textes et dans ces images. Que de pistes qui nous restent à interroger ! Et comment ne pas me reporter à l'une des curiosités de mon enfance, à une question plus d'une fois répétée : « Serais-je témoin de la fin du monde ? »

Brantôme et l'amour au seizième siècle

Communication de M. Roland Mortier
à la séance mensuelle du 11 octobre 2008

Le seizième siècle s'éloigne irrésistiblement de nous en raison de la difficulté que la majorité des lecteurs éprouve à saisir les subtilités de sa langue et la variété de ses tournures. On en est arrivé à présenter des éditions de Montaigne et même de Rabelais, dans une forme jugée plus accessible. Diderot déjà se désolait de constater combien le français avait perdu de sa richesse et de sa créativité sous la rigueur ordonnatrice et rationnelle du dix-septième siècle classique. Se plonger dans la langue qui fut celle de Ronsard, de Du Bellay et de tant d'autres écrivains demande sans doute un effort, mais nous fait éprouver une jouissance qui peut s'assimiler à un bain de fraîcheur et de jeunesse.

Cette époque de jeune vitalité, d'appétit de beauté, folle de mouvement et de découvertes, fut aussi un âge de violence, de cruauté, de haines atroces et de vengeances sournoises. En tout elle dépassait la norme. La volonté rabelaisienne de changer le monde pour mieux en jouir, d'absorber la totalité du savoir, mais aussi le rire énorme qui parcourt son itinéraire sont l'expression d'un monde qui semble redécouvrir la variété des possibilités humaines presque en même temps que Montaigne en sonde les limites et place la sagesse dans la lucidité.

Mais Montaigne et Rabelais sont loin d'épuiser la richesse de l'époque. N'est-elle pas une des plus fécondes de notre poésie ?

C'est pourtant sur un prosateur de second plan que je voudrais m'arrêter aujourd'hui. Il eut certes son heure de gloire et il a gardé son attrait particulier auprès de juges autorisés, tels que Diderot, Rousseau, Balzac, Mérimée et plus près de nous Paul Morand.

Né en 1540 dans le Périgord sous le nom de Pierre de Bourdeille, il avait reçu du roi Henri II l'abbaye de Brantôme et c'est sous ce nom qu'il est entré dans l'histoire littéraire. Rien ne le prédisposait à devenir écrivain et il fut longtemps homme de cour et homme de guerre, en Italie et en Espagne. Une malencontreuse chute de cheval mit fin à ses activités militaires, mais il resta jusqu'au bout homme de cour, observateur des mœurs de la haute société, friand d'historiettes et de scandales, sans cesse occupé à récolter les anecdotes qui se répandaient dans le milieu de la cour, qui lui paraissait « le vrai paradis du monde ». On savait qu'il avait soin de les noter par écrit et d'en tirer la matière d'une œuvre considérable, mais Brantôme ne la destinait pas à ses contemporains. La première édition de ses œuvres ne parut qu'en 1665-1666, un demi-siècle après sa mort, chez l'éditeur Sambix à Leyde. Elle fera autorité jusqu'en 1787, où parut l'édition Bastien en huit beaux volumes, et elle connaîtra deux rééditions savantes au dix-neuvième siècle.

Les deux centres d'intérêt de Brantôme, la guerre et la cour, suffirent à lui fournir la matière de toute sa production littéraire. Il se fait le biographe des grandes et des moins grandes figures de son temps. Ses héros de prédilection seront donc « les hommes illustres et les grands capitaines français », dont il rapporte avec admiration les hauts faits et les actions d'éclat. Il est en ce sens le laudateur inconditionnel de la caste militaire aristocratique, de sa morale et de sa conception de l'honneur. C'est ainsi que les *Vies des hommes illustres* seront suivies d'un *Discours sur les Duels*. Formé à la cour de Marguerite de Valois, sœur de François Ier et reine de Navarre, il est confronté au modèle espagnol de l'héroïsme et il se sert de sa connaissance de la langue espagnole pour en faire un éloge nuancé de réserves puisque « leurs beaux faits s'entendent seulement d'un doigt, ils les rallongent de la coudée ». Sous le titre narquois de *Rodomontades et gentilles rencontres espagnoles*, il composera un savoureux « recueil d'aucuns devis, contes, histoires, combats, actes, traits, gentilles, mots, nouvelles, dits, faits, rodomontades et louanges ». Car Brantôme est et reste avant tout un narrateur, qui collectionne les récits les plus divers par pure curiosité d'observateur, et en quelque sorte de mémoire de son temps.

L'exaltation des vertus et des carrières masculines couvre à peu près les deux tiers de sa production littéraire. Ce n'est cependant pas à elle qu'il doit sa discrète survie. Elle lui est venue, puis restée, par la place qu'il y fait à la femme et à l'amour. Les *Vies des Hommes illustres* avaient droit à un pendant féminin. Ce seront les *Vies des Dames illustres, françaises et étrangères*, où apparaissent des figures de reines et de princesses, telles Anne de Bretagne, Catherine de Médicis ou Marie Stuart.

Brantôme célèbre leur beauté ou, à défaut, leurs vertus. Il ne cache pas un léger défaut physique d'Anne de Bretagne, qui fut l'épouse de Charles VIII, puis de Louis XII : « Sa taille était belle et médiocre... il est vrai qu'elle avait un pied plus court que l'autre, le moins du monde ; car on s'en apercevait peu, et malaisément le connaissait-on : dont pour tout cela sa beauté n'en était point gâtée ; car j'ai vu de très belles femmes avoir cette légère déféctuosité, qui étaient extrêmes en beauté... Encore dit-on que l'habitation d'icelles femmes est fort délicate, pour quelque certain mouvement et agitation qui ne se rencontre pas aux autres. Voilà la beauté du corps de cette Reine. Pour celle de l'esprit, elle n'en était pas moindre ; car elle était très vertueuse, sage, honnête et biendisante, et de fort gentil et subtil esprit¹. » (II, 235) Le biographe déplore son caractère vindicatif, mais souligne le rôle positif qu'elle a joué dans les usages de cour : « Ce fut la première qui commença à dresser la cour des dames, que nous avons vues depuis elle jusques à cette heure, car elle en avait une très grande suite, de dames et de filles, et n'en refusa aucune (239)... Sa cour était une fort belle école pour les dames, car elle les faisait bien nourrir et sagement. » (253) Elle s'était aussi entourée d'une garde de gentilshommes bretons, qu'elle appelait « mes Bretons » (240). Il est vrai que le roi son mari « quelque fois dans ses gouguettes et gaietés » l'appelait le plus souvent « sa Bretonne » (253).

Le *Discours second* posait un problème délicat. Il s'agissait de faire le portrait de Catherine de Médicis sur le mode du panégyrique, en l'absolvant de la légende noire entretenue par ses ennemis à propos de son rôle dans le massacre de la Saint Barthélemy. D'un de ces ennemis, Brantôme écrit que c'est « un imposteur, et non digne d'être cru puisqu'il est plus plein de menterie que de vérité » (256) et il ajoute : « Quant à moi, je désirerais fort savoir bien dire, ou que j'eusse eu une bonne plume, et bien taillée, à commandement, pour l'exalter et louer comme elle le mérite. Toutefois, telle qu'elle est, je m'en vais l'employer au hasard. »

¹Les chiffres renvoient tous à l'édition Bastien de 1787.

Mariée au Dauphin, le futur Henri II, elle reste sans progéniture pendant dix ans, ce qui aurait pu amener sa répudiation, mais ni le dauphin, ni son beau-père François Ier n'y consentent. D'ailleurs, « on disait que Monsieur le Dauphin avait son fait tort (sa verge tordue) et qu'il n'était pas bien droit, et que pour cela la semence n'allait pas bien droit dans la matrice, ce qui empêchait fort de concevoir » (269). La naissance du futur François II mettra fin à ces bruits. Brantôme s'attarde à louer sa beauté, et surtout la blancheur de sa peau. Il note son amour de la chasse, qui n'exclut pas le goût du théâtre. Elle cessa de faire jouer des tragédies — telle la *Sophonisbe* de Saint-Gelais — « lorsqu'elle eut opinion qu'elle avait apporté le malheur aux affaires du royaume, ainsi qu'il succéda (268)... mais bien des comédies et tragi-comédies, et même celle de Zanni et Pantalons, et y prenait grand plaisir et y riait son saoul, car elle riait volontiers, et aussi de son naturel elle était joviale, et aimait à dire le mot, et où il y avait à redire ». Brantôme loue son courage dans le conflit entre catholiques et protestants et son souci d'éviter tout engagement trop visible, même si elle penchait plutôt vers le parti des Guise. Il est vrai que le triumvirat protestant la haïssait et que le maréchal de Saint-André « opinait qu'il fallait jeter la reine avec un sac dans l'eau » (278). Le biographe s'échauffe devant ses accusateurs : « Qu'on débagoule contre elle tout ce qu'on voudra, jamais nous n'aurons une telle en France si bonne pour la paix... ceux de la religion (les protestants) eurent grand tort de faire telles menaces qu'on dit qu'ils faisaient, car ils en empirèrent le marché du pauvre Monsieur l'Admirai (de Coligny) et lui en procurèrent la mort (282). Il lui fait gloire d'avoir chassé les Anglais du Havre et de Rouen. Italienne de naissance, elle se voulait française et « disait et parlait fort bon français », même lorsqu'elle recevait « ceux de sa nation » (294).

Marie Stuart, reine d'Écosse après avoir été brièvement reine de France comme épouse de François II, sera traitée avec la même bienveillance par son biographe. Il évoque sa jeunesse bouleversée par la guerre, son arrivée en France, sa beauté éclatante à quinze ans, sa pratique aisée du latin et sa vaste culture : « Il n'y avait guère de sciences humaines qu'elle n'en discourait bien. Surtout elle aimait la poésie, mais surtout M. de Ronsard, M. du Bellay et M. de Maison-Fleur » (316). Il l'a vue lire elle-même leurs élégies sur « son parterre de France, la larme à l'œil et les soupirs au cœur. » Elle parlait français avec grâce, « de même que sa langue maternelle, qui de soi est fort rurale, barbare, mal sonnante et seyante, elle la parlait de si bonne grâce et la façonnait de telle sorte qu'elle la faisait très belle en elle, mais non en autres » (317). « Étant habillée à la sauvage (comme je l'ai vue) à la barbaresque mode des sauvages de

son pays, elle paraissait, en un corps mortel et habit barbare et grossier, une vraie déesse. » Brantôme évoque ensuite son voyage vers l'Écosse, auquel il a participé et dont il a gardé le souvenir d'épais brouillards et d'un royaume « brouillé, brouillon et mal-plaisant » (327). Il se garde bien de rappeler les désordres amoureux et les actes autoritaires de sa charmante héroïne et quand il rapporte ce genre d'accusations, c'est pour s'en indigner et traiter leurs auteurs d'imposteurs. La suite est présentée comme une affreuse tragédie où la grandeur d'âme de la reine est exaltée en des termes émouvants, comme si Brantôme avait pressenti qu'il y avait là matière à une œuvre dramatique de très haut niveau : ce sera l'œuvre de Schiller en 1799.

Laudateur des reines et fidèle soutien des Guise, Brantôme ne serait pas sorti de la zone d'ombre de la littérature s'il ne s'était pas aventuré dans un domaine moins relevé et plus piquant, celui de la femme et de l'amour. Ce sera l'objet de ses *Vies des Dames galantes*, où l'adjectif, synonyme de gracieux ou d'élégant, s'associe discrètement à une veine érotique. Brantôme se veut ici le chroniqueur de la vie amoureuse de ses contemporaines et l'observateur détaché des mœurs de son temps, du moins dans le milieu privilégié de l'aristocratie. Il ne recule pas devant la crudité du langage quand il s'agit d'évoquer des sujets que nous jugerions délicats. Il se veut objectif et débute ses récits en les authentifiant par des formules du type « J'ai connu une honnête dame » ou « J'ai ouï parler d'une fort belle et honnête dame ». Il est conscient de la nouveauté de son propos et de son immense étendue : « Je sais bien que j'entreprends une grande œuvre, et que je n'aurais jamais fait si j'en voulais montrer la fin. » (III, 1) On ne sera donc pas surpris de voir ces *Vies des Dames galantes* s'ouvrir sur un chapitre de 198 pages *Sur les Dames qui font l'amour et principalement sur les cocus, et de leurs espèces*. Même au siècle de Rabelais, il fallait de l'audace pour se faire l'historiographe des maris trompés et des femmes infidèles. Boccace, dans son *Décameron*, n'avait jamais eu pareille insolence.

Brantôme, qui est un érudit, se réfère volontiers à des modèles antiques et, pour commencer, il évoque le cas de Messaline qui « faisait profession d'aller aux bourdeaux, comme la plus grande bagasse de la ville, s'en faire donner... et taxait ses coups et ses chevauchées comme un commissaire qui va par pays jusqu'à la dernière maille » (III, 22-23). Bien entendu, ce qui scandalise surtout l'écrivain, c'est le rapport à l'argent.

La violence, presque toujours masculine, lui fait encore davantage horreur. Il cite le cas d'un seigneur dalmate, « lequel, ayant tué le

paillard de sa femme, la contraignit de coucher ordinairement avec son tronc mort, charogneux et puant, de telle sorte que la pauvre femme fut suffoquée de la mauvaise senteur qu'elle endura par plusieurs jours » (III, 21). Ce qui l'incite à une réflexion générale : « Sera-t-il donc dit qu'étant sujettes à l'humeur volage et ombreuse de leurs maris, qui méritent plus de punition cent fois envers Dieu, elles soient ainsi punies ? Or de tels gens la complexion est autant fâcheuse comme est la peine d'en écrire. »

Brantôme s'interroge sur la pratique de la répudiation, tout en mettant en doute le droit du pape « à nouer et dénouer quand il lui plaît... car si nous le tenons tel, je le quitte pour ceux qui sont en telle erreur, non pour les bons catholiques » (III, 28). Il est plein d'indulgence pour les exigences féminines et approuve « un honnête gentilhomme » qui avait discrètement laissé à la disposition de sa femme les fameuses figures de l'Arétin. Pour lui, la responsabilité en revenait à « dame Nature qui en était meilleure maîtresse que tous les arts. Si est-ce que le livre et la pratique lui en avaient beaucoup servi en cela, comme elle lui confessa puis après » (III, 34).

L'allusion à l'Arétin le conduit à parler de ces femmes « qui disent qu'elles conçoivent mieux par les postures monstrueuses et surnaturelles et étranges, que naturelles et communes, d'autant qu'elles y prennent plaisir davantage », mais il dit s'en tenir à la doctrine de l'Église telle que l'avait formulée saint Jérôme (III, 40-41).

D'une façon générale, Brantôme aborde les multiples aspects de la sexualité en curieux sans préjugé, avec une sorte d'innocence avide de savoir défendu qui se refuse à moraliser. L'incroyable diversité du genre humain le fascine et il reste confondu devant le tableau bigarré qu'elle lui présente. Quand le français lui semble trop direct et pourrait choquer le lecteur, il a recours au latin qui, comme on sait « brave l'honnêteté ». Il s'empresse d'ailleurs de renvoyer aux écrits latins de cordeliers et autres théologiens spécialisés en cette matière délicate. Toujours à ce propos, il dit avoir entendu parler (III, 46) « d'une fort belle et honnête dame de par le monde, sujette fort à l'amour et à la lubricité, qui pourtant fut si arrogante, et si fière, et si brave de cœur, que quand ce venait là, ne voulait jamais souffrir que son homme ne la montât et mît sous soi... attribuant à une grande lâcheté d'être ainsi subjuguée et soumise... mais voulait toujours garder le dessus et la prééminence ». Aussi choisissait-elle ses partenaires parmi ses égaux et ses inférieurs « auxquels elle pouvait ordonner leur rang, leur assiette, leur ordre et forme de combat amoureux, ni plus ni moins qu'un sergent-major à ses gens

le jour d'une bataille ». Brantôme avoue la comprendre, car « c'est une fâcheuse souffrance que d'être subjuguée, ployée et foulée ». Aussi admet-il qu'une femme refuse le toucher et le tact de bouche à bouche qui est « le plus sensible et précieux de tous les baisers et autres touchers ». D'autres femmes acceptent le plaisir, mais refusent de recevoir la semence. Telle fut l'expérience du chevalier breton de Sanzay. Capturé en mer et conduit à Alger, il y est l'esclave du Grand Prêtre de la mosquée dont la très belle femme va s'amouracher du prisonnier. Elle lui commanda « de venir en amoureux plaisir avec elle... mais ne voulut être polluée ni contaminée de sang chrétien... » Elle exigea que « quand bien même elle lui commanderait cent fois de hasarder le paquet, il n'en ferait rien » (III, 52). L'histoire lui a été racontée par Sanzay lui-même après son rachat. Brantôme préfère ne pas rapporter un autre trait de cette relation : « D'autant qu'il est par trop salaud, je m'en tairai, de peur d'offenser les oreilles chastes. » (III, 53) Il faut croire que, dans son esprit, elles n'avaient jusqu'ici jamais été offusquées.

Dans tous les cas, Brantôme s'efforce de comprendre, sinon de justifier, les comportements féminins : « Puisque les femmes sont un peu plus fragiles que les hommes, il leur faut pardonner, et croire que quand elles se sont mises une fois à aimer, et mettre l'amour dans l'âme, qu'elles l'exécutent à quelque prix que ce soit. » (III, 64)

Encore ne faut-il pas qu'elles provoquent les hommes « par leurs regards attirants, par leur beauté, par leurs gentilles grâces... par leur fard subtilement appliqué sur leurs visages, si elles ne l'ont beau, par leurs beaux affiquets » (66).

Après avoir raconté quelques cocuages tragiques, l'écrivain décide d'abandonner cette matière : « Laissons là ces diables et enragés cocus et n'en parlons plus parce qu'ils sont odieux et mal plaisants... aussi le sujet n'est ni beau, ni plaisant. Parlons un peu des gentils cocus, et qui sont bons compagnons, de douce humeur et d'agréable fréquentation, et de sainte patience, débonnaires, traitables, fermant les yeux et bons hommes. » Il dit en avoir connu plusieurs « qui ont épousé beaucoup de femmes et de filles qu'ils savaient bien avoir été repassées en la monstre d'aucuns rois, princes, seigneurs, gentilshommes et plusieurs autres, et pourtant ravis de leurs amours, de leurs biens, de leur argent qu'elles avaient gagné au métier amoureux, n'ont fait scrupule de les épouser » (70).

Ceci vaut même pour le milieu social le plus élevé, celui des Grands : « J'ai ouï dire à un Grand qu'entre aucuns Grands, non pas tous volontiers, on ne regarde à ces filles-là, bien que trois ou quatre les

ayant passées par les mains et par les piques avant de leur être maris... Car parmi les Grands, on ne regarde à ces règles et scrupules de pucelage, d'autant que, pour avoir ces grandes alliances, il faut que toutes passent ; encore trop heureux sont-ils, les bons maris et gentils cocus en herbe. » (III, 71-72) Dans ce grand monde, s'il faut en croire l'auteur, il arrive à un père de vouloir les prémices de sa fille avant de la marier, et Brantôme ajoute : « J'ai ouï parler de même force autres pères, et surtout d'un très grand, à l'endroit de leurs filles. » (73) Il s'aventure jusqu'à évoquer des souvenirs personnels : « Que je connais des filles de par le monde qui n'ont pas porté leur pucelage au premier lit hyménéan, mais pourtant sont bien instruites de leurs mères, ou autres de leurs parentes et amies, très savantes maque-relles », qui ont recours à des ruses qu'il dit avoir retrouvées à Viterbe et qui lui ont été confirmées par « plusieurs jeunes courtisanes à Rome » (76-77).

L'amour peut conduire des femmes à récompenser leur amant avec une grande générosité. Brantôme peut en témoigner : « Quant à moi, je puis me vanter d'avoir servi en ma vie d'honnêtes dames, et non des moindres, mais si j'eusse voulu prendre d'elles ce qu'elles m'ont présenté... je serais riche aujourd'hui, ou bien en argent ou en meubles... mais je me suis toujours contenté de faire paraître mes affections plus par ma générosité que par mon avarice. » (III, 92)

Certains se vengent d'un ennemi en le cocufiant. L'auteur en donne quelques exemples et rappelle le débat auquel il participa chez M. de Gua, à l'occasion d'un dîner auquel celui-ci avait invité les plus grands savants de la cour, dont « Messieurs de Ronsard, de Baïf, des Portes et d'Aubigny » et où il n'y avait que son hôte et lui-même à être hommes d'épée. L'amour-vengeance en était le thème et chacun y avait contribué par un quatrain impromptu.

Le souci majeur de notre observateur est d'éviter le scandale et de manifester en toutes circonstances la plus grande discrétion, ce que malheureusement ne font pas nombre de dames, et même de grandes dames, qui « attirent les galants à elles... leur font les plus belles caresses du monde, des privautés, des familiarités... puis les dénie tout à plat » ce qui leur vaut d'être « publiées pour les plus grandes vesses (putains) du monde » par leurs innocentes victimes (III, 106). Et il cite nommément le cas de la comtesse d'Escaldasor demeurant à Paris.

La crainte d'être cocu incite certains maris à prendre des précautions que Brantôme analyse et critique en expert : « J'alléguerais une infinité de remèdes dont s'aident les pauvres cocus, dont usent

les pauvres jaloux cocus... car quand leurs femmes ont mis ce vert coquin dans leurs têtes, les envoient à toute heure chez Guillot le songeur (rêveur pensif, personnage d'*Amadis*) ainsi que j'espère en découvrir (discourir) en un chapitre que j'ai à demi fait des ruses et astuces sur ce point, que je confère (compare) avec les stratagèmes des astuces militaires des hommes de guerre. » (III, 120) Ce projet ne semble pas avoir abouti.

Brantôme aborde une nouvelle facette de son sujet en présentant le cas de la femme « qui aime un bel ami et un laid mari » (III, 127), l'un destiné au jour, l'autre à la nuit, « car, comme on dit, tous les chats sont gris de nuit ». Et il poursuit : « Comme je tiens de plusieurs, quand on est en cet extase de plaisir, ni l'homme ni la femme ne songent point à autre sujet ni imagination. Les philosophes naturels m'ont dit qu'il n'y a que le seul sujet présent qui les domine alors, et nullement l'absent... mais je ne suis pas assez bon philosophe, ni savant, pour les déduire, et aussi qu'il y a aucuns qui sont sales. Je veux observer la vérécondie, comme l'on dit. Mais pour parler de ces élections d'amours laides, j'en ai vu force en ma vie, dont je m'en suis étonné cent fois. » (III, 128)

Insatiable, Brantôme prolonge son étude de cas liée au cocuage. Il traite même de celui des enfants produits par cette voie et nous assure que les philosophes qui ont étudié le sujet « ont toujours tenu que les enfants ainsi empruntés, ou dérobés, ou faits en cachette, ou à l'improviste, sont bien plus galants, et tiennent bien de la façon gentille dont on use à les faire prestement et habilement, que non pas ceux qui se font dans un lit lourdement, et à loisir et quasi à demi endormis, ne songeant qu'à ce plaisir en forme brutale » (129-130). La prudence consiste à les attribuer toujours au père et c'est en se fondant sur cette opinion que lui-même raconte s'être tiré d'embarras à propos de deux filles d'une reine de France dont la sœur le remercia parce qu'on la « soupçonnait de faire l'amour et qu'il y avait quelque poussière dans sa flûte, comme l'on dit » (133).

Certaines femmes justifient leur infidélité au nom de la charité, qui ne se limite pas, à leurs yeux, à l'endroit des pauvres, mais s'étend aux « pauvres amants langoureux ». Il dit même avoir connu à Poitiers une huguenote qui pratiquait cette charité avec « les escaliers », pour autant qu'ils fussent de sa confession (137).

La laideur n'exclut pas l'ardeur amoureuse chez les femmes. Il en a vu plusieurs « qui étaient si chaudes et lubriques et duites à l'amour aussi bien que les plus belles » (145). Pour sa part, il estime « qu'en une laideur il n'y loge que toute misère et déplaisir » et il a

entendu des galants préférer « une fille belle et un peu putain plutôt qu'une fille laide et la plus chaste du monde » (146). Les femmes chastes, selon lui, sont souvent des dominatrices qui s'arrogent le ciel et les astres, au point de croire qu'en raison de leur chasteté Dieu leur doive du retour.

Brantôme inclut dans sa liste des cocus ceux qui « amourachés d'un bel Adonis leur abandonnent leurs femmes pour jouir d'eux ». On lui a parlé d'un cas vécu à Ferrare, d'un autre à Rome. La sodomie, qu'il condamne comme « trop abominable et exécration devant Dieu et les hommes » (150), lui semble un péché typiquement italien. Mais le seizième siècle français n'a-t-il pas été celui de sept guerres italiennes ?

L'accumulation de ces désordres incite l'écrivain à un certain pessimisme sur la condition humaine dans les deux sexes et l'amène à s'interroger sur son travail : « J'en dirais davantage, mais j'ai horreur d'en parler ; encore m'a-t-il fâché d'en avoir tant dit, mais si faut-il quelquefois corriger les vices du monde pour s'en corriger » (154). Certains de ses contemporains sont allés jusqu'à mettre en cause la cour royale de France. À quoi il rétorque : « Ce n'est d'aujourd'hui, ains de long temps, qu'on tenait que toutes les dames de Paris et de la Cour n'étaient si sages de leur corps comme celles du plat pays, qui ne bougeaient de leur maison. » Il a entendu, dans sa jeunesse, en Guyenne, combien les mœurs de la cour de France y étaient suspectées et il s'écrie : « Pauvres fats et idiots qu'ils étaient ! Ne pouvaient-ils pas penser que Vénus n'a nulle demeure fixe... et qu'elle habite partout, jusque dans les cabanes des pasteurs et girons des bergères, voire des plus simplettes ? » (156)

Brantôme semble vouloir s'arrêter ici et conclure : « Il est temps que je m'arrête dans ce grand discours de cocuage, car enfin mes longues paroles, tournoyées dans ces profondes eaux et en grands torrents épouvantables, seraient noyées... et je n'en pourrais jamais sortir, non plus que d'un grand labyrinthe qui fut autrefois, encore que j'eusse le plus long et le plus fort filet du monde pour guide et sage conduite. » (158) Mais il lui reste à parler des maux physiques que peut susciter l'amour, des dangers du cocuage et de rectifier ainsi son propos. Il lui reste aussi à faire une géographie amoureuse de l'Europe. Les femmes du nord, Flamandes et autres, « ne participent pas moins de cette chaleur naturelle, comme je les ai connues aussi chaudes que les autres nations ». S'agirait-il d'un aveu ? Quant aux belles Françaises, « on les a vues, le temps passé, fort grossières et qui se contentaient de le faire (l'amour) à la grosse mode ; mais depuis cinquante ans en çà, elles ont emprunté et appris

des autres nations tant de gentilleses, de mignardises, d'attraits et de vertus, d'habits, de belles grâces, lascivetés... qu'elles surpassent toutes les autres... et ainsi que j'ai ouï dire, même aux étrangers, elles valent beaucoup plus que les autres ; outre que les mots de paillardise français en la bouche sont plus paillards, mieux sonnans et émouvans que les autres... Pour fin, en France, il fait bon faire l'amour » (163). Cette profession de foi patriotique est longuement illustrée ensuite.

Il a gardé pour la fin de ce *Discours premier sur les femmes qui font l'amour et principalement sur les cocus* la question du lesbianisme. Il cite ses sources grecques et latines, se penche sur l'appellation moderne où *tribades* a été supplanté par *fricatrices*, *fricatrices* ou qui font la *fricquarelle*. Il remarque qu'on pratique « ce mestier de *donne con donne* » surtout dans les pays où les femmes sont recluses et « s'aident de ce remède pour se rafraîchir un peu ou du tout qu'elles brûlent » (163). Il décrit en termes fort crus une scène de ce genre telle qu'elle lui a été rapportée par un témoin occasionnel, M. de Clermont-Tallard le jeune, lors du séjour à Toulouse du futur Henri II. Et d'ajouter : « Il m'en contait encore plus que je n'ose écrire, et me nommait les darnes. » (169) Pour lui, Brantôme se refuse à juger : « Je ne suis pas leur censeur, ni leur mari. » Certes, bien des liaisons féminines sont dépourvues de tout caractère érotique, mais il considère qu'il est malaisé et hasardeux d'en décider.

C'est ici que se situe un des passages les plus délicats du livre : les propos que l'écrivain a entendus à propos de la belle et célèbre Marguerite d'Autriche. Il est vrai que son destin de femme avait été exceptionnel. La fille de Maximilien avait fait l'objet d'un arrangement politique entre la France et l'Empire. Encore enfant, elle avait été envoyée à la cour de France pour y être préparée à son mariage avec le Dauphin, mais l'accord d'Arras, conclu en 1482, prévoyait que l'union pouvait être dissoute avant les douze ans de la jeune fille. C'est ce qui advint, et c'est ainsi que celle que l'on appelait déjà « la petite reine » fut restituée à son père, avec sa dot, en 1493. Dans l'intervalle, le jeune Charles VIII avait épousé Anne de Bretagne, élargissant ainsi le territoire royal. Quant à Marguerite, on la maria en 1497 à l'Infant Juan d'Espagne, qui mourut la même année. Mariée une troisième fois à Philibert le Beau de Savoie en 1501, elle perdit son époux quelques mois plus tard et ne se maria jamais. Sa douleur fut profonde. « Elle fit bâtir cette belle église qui est vers Bourg-en-Bresse, l'un des plus beaux et des plus superbes de la chrétienté ; elle était tante de Charles-Quint et assista bien son neveu, car elle voulait tout apaiser, ainsi qu'elle et Madame la

Régente, au traité de Cambrai, firent, où toutes deux se virent et s'assemblèrent là, où j'ai ouï dire aux anciens et aux anciennes qu'il faisait beau voir ces deux grandes princesses. » Pareil éloge n'est pas fréquent sous la plume du caustique Brantôme.

Il est davantage dans sa note habituelle, ironique et désabusée, lorsqu'il dit son aversion de certaines « mineuses, piteuses, marmiteuses, froides, discrètes, serrées dans et modestes dans leurs paroles et en leurs habits réformés qu'on les prendrait pour des saintes », alors qu'au dedans elles sont « bonnes putains ». D'autres « par leur gentillesse et leurs paroles folâtres, leurs gestes gais et leurs habits mondains » pourraient être tenues pour fort débauchées, alors qu'elles sont femmes de bien (181-182).

Brantôme se fait poète quand il évoque le rapport de l'amour aux saisons, aux fruits et aux aliments, ce qui l'amène à parler en expert de cuisine. Il s'attarde un instant aux effets de l'oseille sur les natures trop ardentes. Il s'excuse d'ailleurs auprès des dames, ses lectrices, des propos « un peu gras en saupicquets » qu'il a tenus et il insiste sur la qualité de leur origine, « ne m'étant voulu mêler que de coucher les grands et hauts sujets, encore que j'aie le dire bas et ne nommant rien, je ne pense pas scandaliser rien aussi. *Le Discours sur le cocuage et sur les Dames galantes* s'achève sur trois poèmes, dont le troisième, le plus ancien, dénonce le danger de la vérole.

La matière, elle, est encore loin d'être épuisée. Il lui suffit de l'aborder sous un autre angle. C'est ce qu'il fera dans six autres Discours dont je me contenterai de mentionner les titres, non qu'ils soient dépourvus d'intérêt. Le second est un questionnement « sur le sujet qui contente le plus en amour, ou le toucher, ou la vue, ou la parole ». Le troisième « sur la beauté de la belle jambe et la vertu qu'elle a ». Le quatrième sur « les femmes mariées, les veuves et les filles, à savoir desquelles les unes sont plus portées à l'amour que les autres ». Le cinquième sur « aucunes dames vieilles qui aiment autant à faire l'amour comme les jeunes ». Le sixième sur « ce que les belles et honnêtes femmes aiment les vaillants hommes et les braves hommes aiment les dames courageuses ». Le septième et dernier « sur ce qu'il ne faut jamais parler mal des dames et la conséquence qu'il en vient ».

Je voudrais cependant tirer de l'oubli deux épisodes superbes et émouvants chacun à sa manière. Le premier fait partie du *Discours de la vue en amour* (III, 223-224) et concerne le célèbre philosophe et théologien catalan du treizième siècle Raymond Lulle. « Un gentilhomme de l'île de Majorque, qui s'appelait Raymond Lulle,

de fort bonne, riche et ancienne maison, qui, pour sa noblesse, valeur et vertu fut appelé en ses plus belles années au gouvernement de cette île ; étant en charge comme souvent arrive aux gouverneurs des provinces et places, il devint amoureux d'une belle dame de l'île, des plus habiles, belles et mieux disantes de là. Il la servit longuement, et fort bien ; et lui demandant toujours ce bon point de jouissance ; elle, après l'avoir refusé tant qu'elle put, lui donna un jour assignation où il ne manqua, ni elle aussi, où elle comparut plus belle que jamais et bien en point. Ainsi qu'il pensait arriver en Paradis, elle lui vint à découvrir son sein et sa poitrine, toute couverte d'une quinzaine d'emplâtres, et les arrachant l'une après l'autre, et de dépit les jetant en terre, lui montra un misérable c(h) ancre et, les larmes aux yeux, lui remontra ses misères et son mal, lui disant et demandant s'il y avait tant en elle qu'il en dût être tant épris. Et, sur ce, lui en fit un si pitoyable discours que lui, tout vaincu de pitié du mal de cette belle dame, la laissa et l'ayant recommandée à Dieu pour la santé, se défit de sa charge et se rendit ermite. » L'épisode préfigure, en moins horrible, celui de la conversion de Rancé, qui se retira chez les Cisterciens de la Trappe après la vue de la dépouille mortelle de sa maîtresse, et dont Chateaubriand écrivit la vie en 1844, peu avant sa mort.

Le second évoque, dans un raccourci saisissant, la singulière personnalité de Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois et favorite du roi Henri II qui lui offrit le château d'Anet. Le passage est inclus dans le *Discours sur les vieilles amoureuses*. En effet, Diane avait vingt ans de plus que son amoureux. On sent, dès les premières lignes, que l'écrivain en était épris, lui aussi (III, 416-417) : « J'ai vu Madame la duchesse de Valentinois, en l'âge de soixante et dix ans, aussi belle de face, aussi fraîche et aussi aimable comme en l'âge de trente ans. Aussi fut-elle fort aimée et servie d'un des grands rois et valeureux du monde. Je le puis dire franchement, sans faire tort à la beauté de cette dame, car toute dame aimée d'un grand roi, c'est signe que la perfection habite et abonde en elle, qui la fait aimer ; aussi la beauté donnée des cieux ne doit être épargnée aux demi-dieux. Je vis cette dame six mois avant qu'elle mourût, si belle encore que je ne sache cœur de rocher qui n'en fût ému, encore qu' auparavant elle se fût rompu une jambe sur le pavé d'Orléans, allant et se tenant à cheval aussi dextrement et dispostement comme elle avait jamais fait ; mais le cheval tomba et glissa sous elle. Et pour telle rupture et maux de douleurs qu'elle endura, il eût semblé que sa belle face, sa grâce, sa majesté, sa belle apparence, étaient toutes pareilles qu'elle avait toujours eu ; et surtout elle avait une très grande blancheur, et sans se farder aucunement ; mais on dit bien que tous les matins elle usait de

quelques bouillons composés d'or potable, et autres drogues que je ne sais pas comme les bons médecins et doctes apothicaires. Je crois que si cette dame eût encore vécu cent ans, qu'elle n'eût jamais vieilli, fût de visage, tant il était bien composé, fût de corps caché et couvert, tant il était de bonne trempe et belle habitude. C'est dommage que la terre couvre ce beau corps. »

Le meilleur Brantôme est dans de telles pages, qui le montrent capable d'émotion mais témoignent surtout de la place occupée par la femme dans son univers mental. Admirateur de la féminité qu'il observe dans ses innombrables facettes, il se veut aussi, sinon le théoricien, en tout cas l'analyste et l'historiographe de l'amour au seizième siècle. Paul Morand qualifiait son œuvre « les Mille et Une Nuits périgourdines ». La formule est spirituelle, mais elle restreint et dévalue le grand dessein de Brantôme d'offrir le tableau le plus complet et le mieux informé de la vie sexuelle de son époque et de sa richesse humaine. Il a su le faire avec une crudité joyeuse et saine, une absence de préjugés et d'hypocrisie qui ne se retrouvera, bien plus tard, que dans quelques pages de *Jacques le fataliste*. Mais Diderot n'était-il pas un admirateur des *Dames galantes* et de leur auteur ?

Quand Dulaurens publiait à Liège ses « obscénités »

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 8 novembre 2008

L'abbé Henri-Joseph Dulaurens est né à Douai en 1719. À l'âge de seize ans, il entre chez les Trinitaires de sa ville, dont il va devenir le prieur, fonction dont il s'acquitte de manière apparemment peu orthodoxe. Le bruit court en effet qu'il est l'auteur du célèbre *Testament* du curé Meslier. Une « correction fraternelle » lui est infligée, dont on trouverait peut-être la trace dans le fantasme de l'enfermement qui caractérise son œuvre¹. Au début des années

¹« Dans une chambre vaste, au premier du couvent, les Trinitaires firent établir une cage en bois, séparée des quatre murs par un espace égal, suspendue au plafond et n'atteignant pas le sol; on la garnit d'une couchette et on y enferma Laurens, sans lui laisser les moyens d'écrire. Il vécut plusieurs mois dans cette singulière prison. Cependant, de l'intérieur de cette étrange volière, il trouvait encore à exercer son esprit facétieux et satirique. Ne pouvant communiquer qu'avec le frère chargé de veiller à ses besoins, il gravait, au moyen d'un instrument de fer, ses quolibets ou ses épigrammes sur les ais de bois qui composaient sa prison; l'intérieur en était entièrement recouvert. » (H.R.J. Duthilloeuil, *Bibliographie douaisienne*, Douai, d'Aubers, 1842-1854, p. 203) On se fondera dans ce qui suit sur trois études consacrées à Dulaurens. St. Pascau a remis celui-ci à l'ordre du jour par son remarquable *Henri-Joseph Dulaurens (1719-1793). Réhabilitation d'une œuvre* (Paris, Champion, 2006). D. Gambert défendra le 11 décembre 2008, à l'Université de Poitiers, une thèse de doctorat non moins impressionnante de savoir et d'enthousiasme présentant une *Édition critique du Compère Mathieu de H.-J. Dulaurens (1766)*, sous-titrée *Dulaurens, écrivain, philosophe et polémiste : entre érudition et sédition* (direction N. Masson). C.

cinquante, Dulaurens aurait débauché une religieuse avec laquelle il se mit en ménage et en voyage, exerçant même le métier de comédien ambulant. En 1761 paraissent ses *Jésuitiques*, écrits en compagnie de Groubentall de Linière, ouvrage dans lequel les Pères de la Compagnie étaient dépeints sous les couleurs de « crapauds » et de « lézards ». L'ouvrage est poursuivi. En août, Dulaurens doit fuir la capitale.

Tenta-t-il alors de gagner la Hollande par Mons et Bruxelles ? Tel est, dans *Le Compère Mathieu*, l'œuvre la plus célèbre de Dulaurens, l'itinéraire que suit la petite troupe de philosophes libertaires formée par le héros, quand elle laisse derrière elle Paris pour entreprendre un vaste tour du monde. Dans la « Capitale du Hainaut autrichien », nos picaros — on serait tenté de dire : les Picards picaros — vont éprouver à Mons les rigueurs de l'administration locale. Mons sera également citée, avec Namur, Nivelles, Huy ou Saint-Hubert, dans cette espèce de carnet de voyage que constitue le chapitre intitulé *Quelques villes où j'ai passé*, qui figure dans son *Arrétin moderne*. Leur évocation aurait-elle eu sa place dans l'ouvrage intitulé *Regards venus d'ailleurs sur Bruxelles et la Wallonie*, qu'avait dirigé Georges Sion (1980) ? On en doute. Dulaurens s'y moque de manière décapante du Doudou, du combat des Échasseurs namurois, du pèlerinage à Saint-Hubert contre la rage, etc., sans oublier Sainte-Gudule et le « miracle apocryphe de cinq hosties ou gaufres, qu'un juif lacéra à coup de couteau ».

Ayant gagné la Hollande, Dulaurens se fit correcteur d'imprimerie dans de grandes maisons d'édition : chez Marc-Michel Rey à Amsterdam, puis à La Haye². Il entra ainsi dans la confrérie des

Kleinermann avait présenté sous ma direction à l'Université de Liège, en 1998, un mémoire de licence en Langues et Littératures romanes sur *L'abbé Dulaurens et le monde de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*. À propos du fantasme de l'enfermement, voir comment l'héroïne d'*Imirce* est élevée dès sa naissance « dans une cave à la campagne, avec un garçon du même âge », nommé Émilor. « On nous avait bandé les yeux avec une machine de cuir, artistement ajustée : dans cet état, on nous apprit à chercher notre pain vers un panier, qui descendait de la voûte, et notre boisson vers un grand bassin, qu'on renouvelait trois fois le jour par un mécanisme qui nous était inconnu », etc. Dans *Le Compère Mathieu*, l'auteur ne permet guère que les contestataires de la morale traditionnelle, censés le représenter, connaissent longtemps la prison à laquelle les vouent les infractions aux lois de la société. Ainsi que le note D. Gambert (p. 358, note 1564), « Jérôme fait partie des personnages pour qui les murailles sont fort peu de choses : Père Jean s'évade plusieurs fois, en Hollande, en Angleterre ; le petit groupe quitte aisément le bagne sibérien ; Jérôme force les murailles de l'Inquisition, en dépit de leur épaisseur estimée à "cinq pieds" par Charles Dellon ».

²Cité par Kleinermann, 1998. (Gambert, p. VII).

« moines défroqués, capucins, cordeliers, mathurins » que Voltaire montre employés chez l'imprimeur Marc-Michel Rey « et qui écrivent tant qu'ils peuvent contre la religion chrétienne, pour avoir du pain ». Notre abbé fait d'ailleurs mieux que de prendre place dans une anonyme galerie, car, écrit Voltaire : « Il y a un théatin, qui a conservé son nom de Laurent, qui est assez facétieux et qui d'ailleurs est fort instruit. » Dulaurens prendra ensuite relève d'un folliculaire ayant beaucoup intéressé l'histoire de l'activité littéraire à Bruxelles, Chevrier, puisqu'il poursuit à sa suite, « du 4 janvier au 29 mars 1763, la rédaction de l'*Observateur des spectacles*³ ».

À l'automne de 1763, il arrive à Liège, où il va demeurer deux ans, employé par son compatriote l'imprimeur-libraire Denis de Boubers. Il le quitte à la cloche de bois sur la fin de 1765, *ob defectu alimentorum*, confiera-t-il lors d'un interrogatoire subi peu après. Trois de ses ouvrages parurent à la date de 1765 : *Imirce, ou la fille de la nature*, *La chandelle d'Arras* et une pure rhapsodie intitulée *La vérité. Vertu et vérité. Le cri de Jean-Jacques et le mien. Le Compère Mathieu* porte dans l'originale la date de 1766, mais l'édition était prête dans les derniers jours de 1765. On peut supposer que Dulaurens a pour le moins mis la main à chacun de ces ouvrages pendant son séjour dans la capitale principautaire.

Dans *Imirce*, le personnage nommé Xang-Xung raconte son arrivée à Liège lors des fêtes organisées pour célébrer l'accession d'un nouveau prince au trône de saint Lambert. Dulaurens y rapporte sans nul doute un épisode qu'il vécut personnellement puisque les années 1763-64 virent l'élection, disputée, de Charles d'Oultremont — un événement célébré dans la littérature dialectale par des *pasquèyes* qu'étudia autrefois Maurice Piron.

Nous vînmes à Liège où nous restâmes deux mois ; nous tombâmes dans le temps des réjouissances qu'on faisait pour le nouveau prince de Liège, qu'une cabale de chanoines avait préféré au prince aimable de Saxe. Ces fêtes, annoncées avec éclat, étaient des illuminations de nos villages de France. La maison-de-ville formait une décoration chinoise qui avait l'air d'une toilette de coquette. Ce colifichet fut admiré par des gens sans goût, et sifflé des connaisseurs. La façade du palais était ornée d'une foire de figures, qui égalait au moins les beautés des décorations du Festin de Pierre, qu'égalent nos méchants comédiens de campagne. Il n'y manquait que les effigies de la Rapière et de Ragotin, pour achever de donner une idée de la pompe théâtrale de ces histrions.

³/Gambert, p. VII.

Parmi les opuscules et placards qui exaltèrent l'installation du « nouveau prince », le bibliographe-collectionneur remarque, avec envie, une *Description du feu d'artifice (...) qui s'exécutera le long de la Meuse vis-à-vis la porte Maguin le 12 juin*. Il s'indiquait de méditiser l'événement. Mais Dulaurens, à travers le récit du « Chinois de Liège », donne du spectacle pyrotechnique annoncé une image écornée.

Une pluie, qui tomba pendant deux heures, déconomisa l'artifice, dont les talents de l'artiste et l'arrangement promettaient un spectacle brillant : l'artificier ne fût point payé, à cause que le corps honnête des avocats de Liège prétendait que cet homme devait avoir des emplâtres contre la pluie.

Parce que *La Chandelle d'Arras* me paraît le plus achevé des ouvrages publiés par Dulaurens, j'ai choisi de m'attacher ici à ce « poème héroï-comique, en XVIII chants », publié sous l'adresse fantaisiste de « Bernes, Aux dépens de l'Académie d'Arras ». La presse de l'époque n'eut guère de mots assez durs pour en déplorer les « indécences » et les « obscénités ». On y lit quelquefois, note Grimm dans la *Correspondance littéraire*, « une demi-douzaine de vers qui rappellent la manière de M. de Voltaire ». Mais l'auteur « se noie bientôt après dans un tas de bêtises et d'ordures⁴ ». On regrettait par ailleurs que celui-ci n'ait pas été « élevé dans le monde », pour « prendre le ton de la bonne compagnie, et se former le goût ». C'était là lui reprocher une marginalité, une différence que revendiquait notre abbé en une formule utilisée pour s'opposer à Jean-Jacques Rousseau : « Je suis un petit *Polichinel* de la Littérature Française, et toi le plus grand Écrivain de ton siècle : je suis un pauvre Auteur en tous sens, mais je ne vole personne ; tu es riche en tous sens, et dérobes les vivants et les morts... » À un moment où la figure de l'écrivain revêt toutes ses dimensions collectives d'homme engagé, visant l'approbation populaire par ses combats, Dulaurens se positionne en anti-héros, en poète crotté, en martyr littéraire⁵.

⁴CLT, vi, p. 482-83. Dans les *Mémoires secrets* (Londres, Adamson, 1784, t. 2, p. 229-30), Bachaumont écrit à la date du 2 septembre 1765, à propos de la *Chandelle d'Arras* : « Cet ouvrage, attribué à M. de Grubenthal, l'auteur du Balai, n'est point sans mérite. Il est bien versifié, a des descriptions pittoresques et voluptueuses. L'auteur ne fait cependant que singer la Pucelle de M. de Voltaire, et ne montre aucune invention. Il y a une épître dédicatoire à M. de Voltaire, comte de Ferney, qui est un vrai galimathias. L'ouvrage est parsemé de notes, ou impies, ou diffamantes, ou au moins satiriques. Toutes ces qualités le rendent fort rare. »

⁵Il adopte dans la *Chandelle d'Arras* la même posture à l'égard de Voltaire, en confessant le bénéfice qu'il retirerait d'une intimité avec son maître : « Ah ! si la faim, la pénible misère, / Ne m'enchaînaient dans leurs fers douloureux, / J'irais parer tes autels de guirlandes ; / À tes foyers ornés de mes offrandes, / Je brûlerais un légitime encens / Je fléchirais tes Pénates propices ; / Mes vers heureux, écrits sous tes auspices, / Seraient sans doute applaudis des talents. »

Comment sa relation à Rousseau ne serait-elle pas tendue entre envie parodique et identification fraternelle ? Tous deux ont développé, théâtralisé une philosophie de proscrits, qui ont « suppléé » à l'isolement, comme disait Derrida, par la « cause du peuple⁶ » ?

Rappelons ici en quelques mots l'argument de la *Chandelle d'Arras*. L'ouvrage transpose dans la société du milieu du dix-huitième siècle un récit médiéval rapportant l'intervention miraculeuse de la Vierge en faveur de la ville, frappée d'une mystérieuse épidémie en raison de ses mœurs dissolues. Deux « joueurs de musicaux », nommés Jean La Terreur et Jérôme Nulsifrote, se trouvent chargés par la mère du Christ d'annoncer à l'évêque qu'elle lui remettra un cierge dont quelques gouttes, mêlées à de l'eau, guériront les malades. La mission engagera le premier des musiciens de rue dans un voyage surnaturel sur lequel on va revenir.

Une profonde amitié liait les deux hommes. Mais une innocente plaisanterie sur la fidélité de l'épouse de l'un d'eux les fait d'un coup s'affronter violemment et les laisse sur le carreau « sans mouvement et prêts à rendre l'âme ». « Sur un brancard couvert de deux manteaux, / À l'hôpital on porte nos Héros. » Leurs blessures ne les empêchent pas de reprendre un combat auquel se mêlent trois dogues qui ne ressemblent guère, note Dulaurens, au bon ami de l'homme décrit par « Monsieur Buffon ». C'est que les animaux s'en prennent pour son plus grand malheur à Jérôme Nulsifrote, dont ils attaquent une partie vitale. La mère apothicaire en fait la découverte :

Ô chiens maudits ! ô dogues inhumains
Qu'avez-vous fait ? ... attendez que je voie...

⁶La manière dont Dulaurens reconstruit le parcours de certains personnages montre assez de ressemblance pour que la critique ait repéré dans son œuvre des démarcations de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Dans *Imirce*, Xang-Xung, jeune, « s'était fatigué à galoper après les chevaux qui sortaient de Genève » et avait eu « le bonheur d'être parfaitement éduqué par un Prêtre Irlandais qui avait oublié son catéchisme ». Par la suite, « honteux de se voir huché sur deux pieds comme ses semblables », Xang-Xung prendra ses distances avec le commun des hommes pour les quitter « avec fierté » et venir « gagner à quatre pattes les bords glacés de la Russie » (*Mon éducation et celle de ma cousine Sophie*). Dans le *Compère Mathieu*, le « vieillard français » raconte : « Je ne suis point né assez riche pour tenir à cette Société par mon rang, par les charges et les emplois. Je suis le fils d'un simple Artisan, qui me fit étudier, croyant faire de moi ou un Prêtre, ou un Médecin, ou un Avocat. Mais lorsque je fus en âge de discerner la nature de ces États, je trouvai au-dessous d'un honnête homme de les embrasser l'un ou l'autre, et je quittai les études. » D. Gambert note les similitudes que présentent ces lignes avec les origines modestes du prêtre imaginé par Rousseau (p. 379).

Ô ciel ! mes soeurs, les sources de la joie
n'existent plus ! Jésus, il n'a plus rien !
Ce châtement sans doute est pour son bien.
Il baisait trop : mais que dira sa femme ?
Ce coup fatal doit confondre son âme.
Ah ! Juste Dieu ! Quelle sévérité !
Tes jugements font trembler l'équité :
pourquoi ta main, cette main large et sûre,
où les oiseaux vont chercher leur pâture,
arrache-t-elle ainsi cruellement,
à sa moitié le pain du sacrement ?

Le chant XI comportera une autre scène de castration. La Vierge a donné à La Terreur, pour l'accompagner dans son voyage vers l'au-delà, saint Dunstan, dont la légende disait qu'il avait enchaîné le diable en le menant par le nez « avec ses deux tenailles ». C'est par cet outil que le musicien est attaché à son guide, quand survient un orage, alors qu'ils survolent l'abbaye d'Avesnes.

Le pauvre Jean balancé par la foudre,
croit que sur lui le ciel va se dissoudre,
veut se tirer des mains de saint Dunstan.
En s'agitant de la pince il s'échappe ;
subitement le saint roi le rattrape,
par son engin ; la pince au même instant
tout rasibus lui coupe l'instrument.

Dois-je vraiment suivre les tribulations aériennes du « piteux cas du pauvre Jean », tombé sur la « gorge naissante » de sœur Suzon, qui « sentit bientôt mouvoir sous son jupon, / ce fier objet cher à la créature »?

Sur ce sein blanc Priape s'électrise,
et du corset glissant sous la chemise,
il va se perdre, on ne sait pas bien où.
C'était je crois... ce n'était pas au cou.
Du doux plaisir la flamme enchanteresse
coule à grands flots dans le sein de la sœur.
Divin Jésus ! Seigneur, que ta tendresse
est généreuse aux besoins du pécheur !

Ne retenons de la suite que la manière dont le « fier objet », terminant sa course dans un cercle de poissardes, donne l'occasion d'un savoureux échange d'aménités, digne de Vadé, par lequel Dulaurens affirme l'intime solidarité que tisse son œuvre entre vérité du sexe et « parler vrai » du peuple.

On ne peut quitter le thème de l'émasculatation sans observer que Dulaurens évoque plus d'une fois, dans ses écrits, les malheurs et défaillances de la libido. On lit au début du chant XI de *La*

Chandelle d'Arras :

Heur et malheur accompagnent toujours
Nos tristes pas, au sein des doux amours
Un jour, hélas ! j'éprouvai leurs disgrâces.
Toi que j'aimais, toi que suivaient les Grâces,
Et que Vénus orna de ses appas ;
Te souvient-il, Lise, quand tes beaux bras
M'enveloppaient dans ces riants bocages...

Mais les « transports voluptueux » ont été suivis de la vérole. « Dans mon bonheur Lisette m'empoisonne: / Un doux venin coule avec ses faveurs. » Les premiers vers de la *Chandelle* faisaient déjà allusion, de manière quelque peu elliptique et sans lien logique évident avec ce qui va suivre, à des « disgrâces » qui risquent d'éloigner de l'auteur la « belle Zéphire ». Dans le même registre confidentiel, le personnage de Diego, dans le *Compère*, confie tout à trac : « il y a plus de deux ans que je ne me suis aperçu si je vis ou si je végète. » Et d'avouer qu'il serait en peine d'assurer une liaison amoureuse « si *Vénus* même tombait à [sa] discrétion ». « Curieuse confession », remarque Didier Gambert⁷.

La « concupiscence » que Dulaurens ne cesse de célébrer comme droit de la Nature comporte une face obscure, mêlant hantise et peut-être culpabilité. Jusqu'à quel point ne se traduit-elle pas, même si Dulaurens ne cesse d'en récuser la signification religieuse, par l'épidémie qui sanctionne le désordre moral des habitants d'Arras ? Il est vrai que la philosophie du plein assouvissement des besoins ne cesse de s'insurger contre le carcan qu'impose la société à une libre sexualité dont l'auteur décline les formes provocatrices : légitimité de l'accouplement accompli en public, apologie de l'amour collectif, voire défense de l'inceste, etc. Mais on ne transgresse pas impunément la « loi triste et durable » de l'Église. Celle-ci imprime le « signe ardent d'une fièvre brûlante » là où les habitants d'Arras, hommes et femmes, ont péché, par abandon au plaisir (chant XII).

Églé voyait noircir sur son sein blanc
La fraîche rose, où la main d'un amant
Avoit surpris des faveurs ravissantes.

Dulaurens emploiera de grandes ressources d'érudition théologique à combattre dans le *Compère Mathieu* le dogme du péché originel. Le thème paraît l'obséder, de même qu'il préoccupera intimement

⁷P. 145, note 694.

Kierkegaard dans le *Concept de l'angoisse*. Est-ce aller trop loin que de remarquer combien ce que le philosophe danois appelait « une écharde dans la chair » prend chez lui comme chez Dulaurens la forme d'une « insuffisance » que la psychanalyse lacanienne a volontiers mise en rapport avec une déficience de l'activité sexuelle⁸ ? Qui sait même si d'autres principes affichés par tel personnage de Dulaurens n'ont pas quelque chose à voir avec cette « insuffisance » ? Un des aspects les plus frappants de la philosophie du Père Jean, l'oncle du Compère et sa figure exponentielle, réside dans la critique du lien parental, fondé selon lui sur une fausse idée de l'engendrement et de la filiation. Devenu maître d'école de village, le P. Jean inculque aux enfants des principes peu ordinaires.

Mes Élèves firent de tels progrès sous ma conduite, qu'en moins de six mois les plus grands battaient leurs Pères, & les plus petits crachaient au visage de leurs Mères. Les Parents, mécontents de cette nouvelle espèce d'éducation, me citèrent devant le Curé du Lieu pour rendre compte de ma Doctrine. Lorsque je fus arrivé chez le Pasteur, il me dit : – Monsieur le Maître d'École, vous me feriez plaisir de m'instruire de vos sentiments touchant la soumission, l'obéissance, l'amour, le respect, la reconnaissance que les Enfants doivent à leurs Pères & Mères. – Monsieur le Curé, lui répondis-je, je suis fortement persuadé qu'ils ne leur doivent rien de tout cela ; ce n'est que par une suite de l'état de faiblesse & d'ignorance où ils naissent, qu'ils se trouvent naturellement assujettis à leurs Parents. (VI) Comme vous n'êtes qu'un sot, Monsieur le curé, je me dispense de vous alléguer d'autres raisons philosophiques qui autorisent mon opinion. Adieu, monsieur le Curé. — Ayant fini ces mots, je retournai chez moi.

⁸/L'école de Lacan a expliqué cette « insuffisance » par une découverte de l'image de l'autre qui devient « manque de l'Autre », comme l'écrit S. Vassallo (*Entre l'angoisse et le non-rapport sexuel*, conférence donnée le 19 octobre 2007 à la Maison des Sciences de l'homme, Centre de recherche en psychanalyse et écritures, 2007-2008). Voir aussi V. Mazeran et S. Olindo-Weber « Corps et angoisse », dans E. Ferragut, *Souffrance, maladie et soins*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier-Masson, 2007, p. 56 sv. : « Il en découlera également qu'angoisse et sensualité vont s'agglutiner dès la prise de conscience originelle dont nous verrons avec Lacan que, passant par l'image du corps, elle passe par la reconnaissance du semblable et par la confirmation de cette homologie. (...) On comprend l'importance du regard dans le vécu d'angoisse et l'importance de l'Idéal du Moi dans ce renvoi de l'individu à son insuffisance. (...) L'homme a depuis toujours conscience d'avoir été insuffisant de quelque chose. » Kierkegaard écrit dans son *Journal* (171) : « On a beaucoup discuté sur l'essence du péché originel, et l'on a cependant ignoré l'une de ses catégories principales — l'angoisse. L'angoisse est une force étrangère qui saisit l'individu ; et cependant on ne peut, on ne veut s'arracher à elle, car on a peur ; mais ce que l'on craint, on le désire en même temps. » « L'angoisse rend l'individu impuissant et le premier péché a toujours lieu dans une syncope. »

Quand le Compère voit Jérôme pleurer la mort de son père, il se moque pareillement de ceux qui, comme son disciple, « sont infatués du préjugé de la reconnaissance envers leurs Parents ». « Écoute : penses-tu que quand l'envie prit à *Guillot*, ton Père, d'accoler *Perrine*, ta Mère, il eut grande envie de procurer la vie à son fils *Jérôme*, dont il n'avait pas la moindre idée ? Crois-moi, si nos Pères nous ont faits ils en ont eu le plaisir ; s'ils nous ont élevés, nourris, ils nous ont rendu ce que leurs Parents leur avoient prêté. »

Il faudrait également citer ici l'épisode de la rencontre avec Adam et la réécriture érotico-burlesque de la reconnaissance des corps par sa partenaire. Laissons là le jardin d'Éden pour parcourir en vitesse le grand magasin de figures carnavalesques qu'offrent le paradis et sa galerie de Bienheureux, que *La Chandelle d'Arras* traite en théâtre de la foire : on comprend que l'œuvre se soit prêtée particulièrement à une critique inspirée de Bakhtine. C'est ainsi que le ménétrier La Terreur croise certains de ceux qui accompagnent la Vierge Marie (chant V).

Le vieux saint Roch riait avec son chien,
Monsieur Tobie en embrassant le sien,
Montrait sa queue à mainte jeune Vierge,
Le fier mâtin l'avait ainsi qu'un cierge
Longue à plaisir ; le bras d'un saint de bois
Était moins dur, la Frétilon, je crois,
Aurait souris ...

« La Frétilon » désignait Mademoiselle Clairon, « célèbre par les désordres de sa jeunesse ».

Près d'un tréteau retiré dans un coin
Le Roi David composait des cantiques
Sur Jonatas, Bethsabée, Absalon,
La Ch[aude] P[isse] et la barbe d'Aron.

On notera ici que Dulaurens voile l'expression « chaude pisser » en l'écrivant « ch. ... p. ... ». À cet égard, il reste donc un peu tributaire de ce que J.-Chr. Abramovici appelle la tradition de la « langue contrainte », travaillée par une montée de la « langue naturelle » à mesure que la « futile complexité de l'expression figurée » fait place à « l'évidence du mot propre (bien que sale)⁹ ». On notera que Dulaurens hésite encore à retranscrire en toutes lettres la grivoiserie du langage féminin quand elle se donne libre cours dans les classes populaires et notamment aux halles. Ainsi, l'épouse de Nulsifrote, vantant ce qu'elle appelle le « vigoureux giblet » de son mari, apostrophe la femme de La Terreur :

⁹*Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Ton amoureux t'en fait-il voir autant !
 Cela vaut mieux pour toi qu'un quart de toile ;
 j'ons vu ton homme et tâté son merlan,
 le bel anchois ! Il ne vaut pas la sauce.
 Va, je t'en f... que le démon me hausse...
 mais tu fais bien de la chienne aujourd'hui,
 va, ton mari n'est qu'un grand b... de à l'aise ;
 si quelque jour par miracle il te baise,
 il ne fera qu'un b... gre comme lui.

Revenons un instant au roi David, une des figures bibliques les plus attaquées par les Lumières depuis Bayle, à côté du « féroce Moïse ». Ce que Voltaire appelle sa « prodigieuse incontinence¹⁰ » se prêtait évidemment à l'épanchement de l'antisémitisme latent parfois dénoncé chez le philosophe.

Au terme de son voyage surnaturel, La Terreur songe à faire partager à son confrère l'émerveillement de sa rencontre avec la Vierge, la seule figure céleste qui échappe jusque-là à l'irrévérence. Mais il y a plus urgent que de s'adonner aux confitures de la grâce. Il s'agit d'abord, pour les deux chanteurs de rue, de célébrer leur réconciliation : s'il « faut tuer le temps », qui « est si long », « Ami, passons-le à boire ! » Suit un autre morceau de verve poissarde, à partir duquel on va voir que le langage populaire ainsi symbolisé ou caricaturé constitue bien davantage qu'une manière de parler. L'expression ne révèle pas seulement ici un statut social, mais confère en l'occurrence à ceux qui partagent la verve instinctive d'une langue libérée l'affranchissement que comporte et appelle la moquerie à l'égard des institutions d'ordre et de convenance¹¹. La critique ne disposant d'aucun pouvoir sur le changement collectif s'investit alors totalement dans cet exercice que favorise le vin, source de vérité.

Jean déjà saoul faisait mille propos :
 Le Ciel plaisante, il nous la baille belle !
 Que veut Marie et sa longue chandelle ?
 Quoi, pour la fièvre elle ordonne de l'eau,
 Pour nous, Compère, allons droit au tonneau...

¹⁰/Article « Philosophe » du *Dictionnaire philosophique, 1752-63*, éd. sous la dir. de Chr. Mervaud, OCV, Oxford, t. 36, p. 443.

¹¹/M. Bokobza Kahan montre très bien comment Dulaurens adopte dans le *Compère Mathieu*, à travers les différents personnages, une « manière protéiforme de gérer le discours de l'autre » où deux d'entre eux, occupant une position centrale, endossent, me semble-t-il, les appels et le potentiel critique d'une voix collective (« Hétérogénéités discursives dans le *Compère Mathieu* de Dulaurens », *L'analyse du discours dans les études littéraires*, dir. R. Amossy et D. Maingueneau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 131-35). Voir également, du même auteur : « Une conscience écartelée : Dulaurens », *Revue d'histoire littéraire de la France* 101, 2001, p. 1367-83.

La « Reine du Ciel » et ses mirages ont cette fois cédé devant la réalité la plus vulgaire. Des propos des musiciens « sortait parfois mainte grosse saillie ». Mais on y peut déchiffrer la condition de ceux dont ils représentent la voix souvent refoulée. « La Vierge rêve... » ose dire Jean La Terreur. Le monde réel apparaît quant à lui avec une singulière netteté dans les brumes de l'ivresse. Il va bientôt montrer toute sa dureté dans l'épisode où les musiciens rencontrent l'évêque d'Arras pour lui faire part de la mission confiée par la Vierge. L'homme d'Église, parie l'un des deux amis, saura écouter le message de Marie. « Va, Monseigneur est homme comme un autre », pronostique La Terreur. Mais son compère est sceptique.

– Ne crois point ça, tu te trompes, mon Jean ?
Son fier néant n'approche point du nôtre ;
L'humilité, la vertu des enfants
Ne pare plus le front changeant des grands ;
La vanité, voilà leur caractère.
Tiens, ces gens-là sont ces gros pots de terre
Qu'on voit briller dans les appartements,
Dans les jardins et sur les cheminées,
Ouvre ces pots, et regarde dedans,
Qu'y verras-tu ? Des toiles d'araignée.

Dans la banalité d'une scène d'ivresse qui hésite entre Shakespeare et Beckett, se dégage un constat d'opposition des classes que l'écrivain traduit, à la mesure de son savoir-faire, par le langage de l'obscénité, à défaut de politiser la tension sociale comme le fait son « frère » Rousseau, ou à défaut d'oser porter à l'extrême, jusqu'à l'éclatement, la tension morale d'une société en mutation, comme l'exprime Sade. Dulaurens, écrivain du désir, n'entretient cependant aucun vrai rapport avec l'auteur d'*Aline et Valcour*, même si l'on a pu supposer que celui-ci s'était souvenu d'une scène du *Compère* où jeune hollandaise subit longuement et méthodiquement la torture dans un cachot de l'Inquisition¹². Si l'on tient pour essentielle, chez Sade, une profanation mystique que dupliquera l'*Histoire de l'œil*, ce type de provocation ne dépasse guère, chez Dulaurens, ce qu'avait mis en évidence Saint-Évremond, ainsi que le signale D. Gambert — à savoir le fait « que la dévotion est le dernier de nos amours¹³ ». Ajoutons que la scatologie, marquée de l'esprit de la Renaissance, sert dans la *Chandelle d'Arras* de curieux embrayeur à la représentation d'un accouchement, comme si Dulaurens touchait là à un autre aspect de la conception cynique de l'engendrement et de l'amour filial qu'expose le Père Jean.

¹²Gambert, p. 359 sv.

¹³Titre d'un chapitre dans *Entretiens sur toutes choses*.

Les chants XIV et XV de la *Chandelle* raconteront comment le Vierge donne aux « musicaux » la chandelle promise et comment celle-ci est volée par un « poète fameux » de la tradition arrageoise, nommé Sans-Pain. Dulaurens y reconnaît à l'évidence son alter ego, ou un portrait rêvé.

Pour son bonheur, ce célèbre lyrique
Très-peu croyait à la foi catholique,
Et doutait fort du bon enfant Jésus...

Retrouvée, la chandelle est portée en procession dans Arras, ce qui donne lieu à un chapelet de nouvelles obscénités.

Vingt cordeliers, les yeux sur les pucelles,
Pour s'exciter à la componction,
Dessous leur froc avec dévotion,
De temps en temps soulevaient leurs chandelles.

Saint Georges y apparaît « très bien monté » — « sur un cheval de bois »... Moins favorisé d'un *Éros glorieux* se présente saint Inigo, c'est-à-dire Ignace de Loyola, qui, « quoique chassé du ciel et de la France, / voulait encore prouver son innocence / en rajustant son cas dur et honteux. » N'échappent finalement à la dérision, dans ce carnaval des masques à la James Ensor, que les chanteurs de rue — Vadeboncœur, Sansquartier, La Tulipe.

À l'écart, le Christ promenait sa solitude, « au haut d'un bois fiché par trois grands clous, / pliant la tête et courbant les genoux ». On comprendra que Dulaurens, comme autrefois les ouvriers des cathédrales, se soit ici d'une certaine manière représenté.

Le bon Jésus, pour un grand souverain,
était fort pauvre ; et comme auteur fort maigre,
il ne portait qu'un habit d'écrivain.

Au terme de sa pérégrination intellectuelle, le Compère Mathieu, vide d'espoir et d'illusion, ayant fait l'inventaire contradictoire des différentes approches philosophiques incarnées par les personnages qui l'accompagnent ou qu'il rencontre, verra son groupe d'amis éclater, avant de mourir. La morale de l'odyssée tiendrait tout entière, concluent St. Pascau et D. Gambert, dans un nihilisme dont seule la folie peut énoncer le tourment intérieur.

Dulaurens, arrêté en 1766 par la police de Cologne pour ses outrages littéraires aux mœurs, restera incarcéré vingt et un ans à Mayence, avant d'être transféré au couvent-prison de Marienborn où il mourra, atteint, dit-on, de démence, en 1793.

Suzanne Lilar et Julien Gracq : une amitié littéraire

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 13 décembre 2008

Il peut se produire, dans le champ des lettres, de ces rencontres fertiles qui ne sont pas seulement des bienfaits pour ceux qui les vivent, mais aussi des enchantements pour les témoins qu'en sont les lecteurs. Je ne parle pas ici de ces compagnonnages dont les correspondances permettent de suivre les itinéraires mais de connivences qui transpirent de textes qui sont d'emblée destinés à la révélation publique, qui dès lors sont empreints d'une distance, d'une pudeur que l'on chercherait en vain dans l'échange de lettres, cette pratique si ambiguë lorsqu'il s'agit d'écrivains qui ne peuvent pas ignorer que ce qu'ils écrivent à un confrère risque, à moins qu'ils ne s'y opposent explicitement, de tomber sous les yeux d'innombrables tiers. L'amitié dont je vais vous entretenir a sans doute donné lieu à des échanges épistolaires, et s'est manifestée par des rencontres, des visites, des excursions, voire des voyages accomplis en commun. Je me suis très peu renseigné sur cet aspect de la relation que je vous propose d'examiner. Aussi me limiterai-je pour l'essentiel à l'examen de quelques écrits, peu nombreux au demeurant, mais, vous le verrez, si du moins je parviens à vous en convaincre, très révélateurs d'une amitié réelle, liant deux écrivains, une femme et un homme, au surplus, faisant déjà, par cette rencontre des genres, mentir l'adage selon lequel semblable conjonction serait de l'ordre de l'invraisemblable.

J'ai cependant la conviction qu'entre Suzanne Lilar et Julien Gracq s'est tissé ce type de rapport, qu'il fut décisif aussi bien pour l'un

que pour l'autre, au noyau même de l'activité qui les motivait prioritairement, je veux dire l'écriture. Entre notre consœur, née à Gand à l'aube du siècle passé, le 21 mai 1901 très exactement, et son confrère qui était de neuf ans son cadet, puisqu'il avait vu le jour le 27 juillet 1910 en Anjou, plus précisément à Saint-Florent-le Vieil, dans une maison de bord de Loire où il s'est éteint 97 ans plus tard, il s'est installé un arc électrique aux alentours du milieu du vingtième siècle qui a donné lieu sans doute à des manifestations diverses de l'ordre de la vie privée, mais surtout, pour ce qui nous concerne, à l'écriture de quelques pages qui valent, vous en conviendrez, que l'on s'y attarde. Les textes sont au nombre de cinq, quatre d'entre eux sont signés Gracq, un seul est de Suzanne Lilar, mais il se situe en quelque sorte au noyau de ce corpus, et j'aurai l'immodestie de vous révéler que j'en fus l'un des déclencheurs.

Le premier est une conférence de Julien Gracq qui parut initialement dans un cadre des plus inattendu, à savoir une revue flamande paraissant à Anvers qui, à cette occasion, dérogea une unique fois à sa règle de ne publier que des textes en néerlandais. Il s'agit d'une causerie sur le thème « Le surréalisme et la littérature contemporaine » qui figure donc, aussi étrange qu'il y paraisse, dans le numéro de mai 1950 du *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, dirigé à l'époque par Herman Teirlinck. Comment ce texte a-t-il abouti là ? Gracq, à l'époque, est l'auteur de deux romans, *Au château d'Argol* qu'il a fait paraître en 1938 chez José Corti après qu'il eut été refusé par la Nrf et *Un beau ténébreux* qui lui a valu, en 1945, trois voix au prix Renaudot, d'un recueil de poèmes, *Liberté grande* (1946), d'un essai, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* (1948), et d'une pièce, *Le Roi pêcheur*, qu'il vient de faire jouer au théâtre Montparnasse : la première avait eu lieu en mai 1949. Elle avait été saluée avec enthousiasme par André Breton qui, l'ayant lue, avait écrit à l'auteur : « L'atmosphère du drame est inouïe, le lieu est sublime, ce paysage-plaie annule tous les autres. » Après la représentation, il avait surenchéri : « Il n'est pas un instant, à lire ou à voir *Le Roi pêcheur*, où la clairvoyance dans son suprême pouvoir se sépare de la magie verbale et de la magie de situation. Je ne me doutais même pas que cela fût possible. » La critique n'avait pas partagé cet avis. Thierry Maulnier, dans *Le Figaro littéraire*, reconnaissant en Gracq « un écrivain véritable, de l'espèce qu'on ne compte pas par douzaines à chaque génération », avait exprimé avec ménagement des réserves : « Je ne crois pas que Julien Gracq ait atteint à une parfaite maîtrise du mode d'expression dramatique. » Francis Ambrière n'y était pas allé de main morte : « M. Gracq n'est pas né pour le théâtre » et *Le Figaro* avait été assassin :

« C'est long, c'est triste, c'est ruisselant d'ennui, c'est à la fois compliqué et sommaire, sans une once de vérité humaine, sans un atome d'émotion authentique. » Gracq, contrit, s'était plaint de ce traitement auprès de Breton qui l'avait réconforté : « Je maintiens que cette œuvre est la plus belle que je sache et que vous ne pouvez rien induire de l'accueil qu'elle a reçu — encore inespéré en raison de ses qualités mêmes. » Il est probable que l'auteur a puisé dans cette épreuve l'énergie vindicative de son essai *La littérature à l'estomac* de 1950 et la puissance d'inspiration du *Rivage des Syrtes* de 1951. Quant au *Roi pêcheur*, il se gagnera de plus en plus d'admirateurs au fil du temps, et particulièrement en Belgique. Notre confrère Georges Sion écrira dans le dossier de L'Herne consacré à Gracq en 1972 :

Après *Le Roi pêcheur*, Julien Gracq a délaissé le théâtre. On aimerait savoir ce qui l'en a détourné, sachant au moins qu'il n'est pas homme à redouter le risque et la singularité. On se demande s'il n'y est pas venu comme Perceval, chargé d'innocence et d'espoir. Mais alors, quel Amfortas lui a penché la tête sur ce gouffre d'ombres indistinctes et de lumières trop fortes ? Qu'a-t-il rencontré pour ne pas s'y sentir à l'aise, comme dirait Perceval, et le fuir après avoir mis en lui son espoir et quelques-uns de ses songes ?

Autre écho important de la pièce en Belgique : sa mise en scène, au début des années 80, par Albert-André Lheureux au Botanique à Bruxelles. Gracq lui en exprima dans une lettre très émouvante sa reconnaissance.

Dans ces mêmes années du milieu du siècle dernier, Suzanne Lilar a connu au théâtre un sort fort différent, et même un franc succès. La scène l'attire depuis longtemps. On dit même que Jules Delacre, le directeur du Théâtre du Marais à Bruxelles, a voulu, en 1942, la convaincre de jouer *La Parisienne* de Becque, ce qui semble indiquer qu'elle avait des dispositions d'actrice. Encouragée par son mari, Albert Lilar, elle a écrit, l'année suivante, sa première pièce, *Le Burlador*. En 1944, elle l'a fait lire à Fernand Crommelynck, qui organise une visite commune au plus illustre interprète du rôle de Don Juan à l'époque, Louis Jouvet, sans que cela débouche sur un projet concret. L'intercesseur décisif sera Henry de Montherlant : il recommande la pièce à Mary Morgan, directrice du Théâtre Saint-Georges, qui décide de la programmer. La première a lieu le 12 décembre 1946, dans une mise en scène de Louis Ducreux. Il y aura plus de 140 représentations, y compris la tournée en Belgique en 1947. Parue initialement aux Éditions des Artistes, elle est reprise dans *France-Illustration*, décroche le prix Picard et le prix Vaxelaire de notre Académie, sera traduite dans une

demi-douzaine de langues. En novembre 1947, sa deuxième pièce (si on excepte *Aldo ou l'autre côté du mur*, demeurée inédite), *Tous les chemins mènent au ciel*, est créée également à Paris, au Théâtre Hébertot, et présentée par la même troupe le 12 décembre au Théâtre du Parc à Bruxelles.

Il est probable que le théâtre a rapproché Suzanne Lilar et Julien Gracq, la dramaturge fêtée et le romancier, essayiste et poète dont l'incursion dans l'art scénique est contestée. Et l'idée aura germé d'inviter l'auteur à Anvers pour y prononcer une conférence donnée déjà lors de la rentrée universitaire lilloise de 1949. Il la répétera donc dans la cité scaldéenne en décembre de la même année.

Dans cette conférence, intitulée « Le surréalisme et la littérature contemporaine », l'auteur tente une « situation » du surréalisme, constatant (déjà) sa banalisation :

Il y a une « tarte à la crème » du surréalisme, dit-il, et si j'ai une excuse à présenter pour vous en parler, ce ne peut-être que le projet de nettoyer un mot qui a brillé pour certains, à une certaine époque, en lettres de feu — et de le débarrasser de cette trace d'innombrables doigts sales qui finit par nous cacher l'effigie même des monnaies qui ont beaucoup roulé.

À ses yeux, il « tend volontiers à prendre la forme adjectivale plutôt que substantivale », ce qui le rend « volatil », et nous empêche de lui « restituer sa vraie figure ». Tâche délicate pour un groupement où, selon l'expression de Proust que Gracq reprend, « la communauté des opinions importe moins que la consanguinité des esprits ». Il rappelle d'abord le rôle essentiel, et annonciateur, du dadaïsme auquel le surréalisme succède « comme une phase constructive à une phase destructive ». Sa foi dans la surréalité repère essentiellement en celle-ci « suppression des contradictions, élimination des antinomies, son pressentiment est celui d'une totalité sans fissure où la conscience pénétrerait librement les choses, et s'y baignerait sans cesser d'être, où l'irréversibilité du temps s'abolirait avec le passé et le futur ». Bref, ce fameux « satori du Zen » auquel Breton assimilait le point extrême de sa quête.

On voit bien dans cette pensée ce qu'elle pouvait avoir d'attirant pour le futur auteur du *Journal de l'analogiste*, de même que la frénésie avec laquelle, selon Gracq, « le surréalisme a revendiqué toujours et passionnément pour lui la liberté, toutes les libertés ». La vision de l'amour professée par le surréalisme ne pouvait que la requérir aussi, surtout dans les termes dont use Gracq pour la définir : « Un acte immédiat, magique, d'affranchissement et de

connaissance supérieure, il est une contradiction surmontée et même volatilisée » qui, au surplus, « fait de la femme, ici hautement privilégiée, une médiatrice irremplaçable entre l'homme et les choses qu'elle rapproche de lui ».

Mais surtout, aux yeux de l'orateur s'adressant aux lettrés anversois dans le salon des Lilar à la Jordaensstraat, Gracq proclamait, contre les existentialistes, qu'« en face de l'homme à terre, qui est le thème préféré de la littérature d'aujourd'hui, le surréalisme dresse la figure de l'homme "en expansion", triomphant un jour de la mort, triomphant du temps, faisant enfin de l'action la sœur même du rêve » et qu'« au milieu d'une époque qui l'abdique, il est un acte de foi sans retour dans la puissance inconditionnelle de l'esprit ». Ces affirmations-là, l'auteur de *Tous les chemins mènent au ciel* ne pouvait y être qu'éminemment sensible. Cette conférence fut donc publiée une première fois là où on ne s'y attendait pas, sans doute à l'initiative de Herman Teirlinck, dont Suzanne était très proche. Il fut repris plus tard dans le numéro de *L'Herne* auquel il a déjà été fait allusion, et enfin dans le premier volume des œuvres de Gracq de la Pléiade. Gracq deviendra ensuite un visiteur récurrent des Lilar, soit à Anvers, soit dans leur villégiature au Zoute. C'est ainsi qu'il revisita en compagnie de son amie la Flandre zélandaise, un de ses paysages d'élection, qu'il avait découverte en mai 40 lorsqu'il s'était retrouvé sur l'Escaut avec son 137^e régiment d'infanterie. Il en est résulté un texte sublime, qu'il annexera à son recueil *Liberté grande* sous le signe *La sieste en Flandre hollandaise*, dédié « À Mme S.L. ». Une magie ineffable se dégage de cette prose fascinante, l'une des plus belles de langue française, à tout jamais associée au souvenir de notre consœur : « Au bord de l'Escaut, jusqu'à la banlieue d'Anvers... »

Ce texte gracquien par excellence, où l'on décèle le poète autant que l'on reconnaît le professeur d'histoire-géo au lycée Claude Bernard où il enseigna durant plus de vingt ans, est le présent littéraire que fit Gracq à son amie Lilar. Il y en aura d'autres.

En 1952, le rapport de notoriété entre les deux écrivains s'est modifié. Deux ans auparavant, Gracq a fait feu contre le système littéraire et éditorial parisien dans un pamphlet qui n'a cessé de gagner en pertinence depuis, *La littérature à l'estomac*. Il fourmille de remarques assassines sur les us et coutumes d'un système qu'il analyse avec une cruauté flegmatique qui annonce parfois Bourdieu, ainsi cette notation :

Un écrivain français jouit par rapport au public de deux spécifications parfois vastement différentes : il a une « situation » et une

« audience » — on rendra la chose claire à tous en disant par exemple que M. Georges Duhamel dispose plutôt d'une situation et M. Henri Michaux plutôt d'une audience.

C'était surtout une attaque en règle contre ce qu'on n'appelait pas encore la médiatisation de la littérature, qui passe pour une bonne part par les prix littéraires. Depuis que Gracq a dénoncé avec une lucidité prémonitoire ces pratiques, elles n'ont fait, nous le savons bien, qu'empirer. Sur le moment, la chose est notoire, le milieu trouva une tactique pour neutraliser l'imprécateur. Comme il venait de publier, chez un éditeur il est vrai marginal (José Corti, à qui il resta fidèle toute sa vie), un roman très supérieur à la production de la rentrée, la rumeur se répandit que le Goncourt lui serait attribué. Gracq laissa entendre que si c'était le cas, il le refuserait. Le jury passa outre à cette fin de non-recevoir, et Gracq dut dans une conférence de presse, dos au mur devant une meute de photographes, affirmer qu'il persistait dans sa position. Le prix, qui se traduit surtout par une démultiplication de tirage, lui échut pourtant, puisqu'il se vendit plus de cent mille exemplaires du *Rivage des Syrtes*. Et, comme la plupart des lauréats, il put s'acheter un appartement, situé rue de Varennes, qui devint son domicile fixe parisien.

L'année suivante, Suzanne Lilar publie en français une étude dont la version anglaise a déjà été diffusée par le Belgian Information Centre de New York deux ans auparavant sous le titre *The Belgian Theatre since 1890*. L'impulsion lui en a été donnée en 1948 par le directeur du centre en question, Jan-Albert Goris, mieux connu en littérature flamande sous le nom de Marnix Gijzen, l'auteur de quelques romans qui ont eu un grand retentissement, comme *Joachim van Babylon* ou *Klaaglied om Agnes*. Suzanne l'a rencontré à la faveur d'un séjour à New York, justifié notamment par l'inscription de sa fille, notre consœur Françoise Mallet-Joris, au collège de Brin Mawr en Pennsylvanie. Goris lui a passé commande d'un essai sur le théâtre belge, tant francophone que néerlandophone.

Son étude reste un ouvrage de référence, même si elle adopte des vues qui aujourd'hui pourraient déconcerter, comme lorsqu'elle dit que « si la frontière des langues en Belgique est restée immuable, on sait qu'elle n'a jamais été absolue ». Elle fait remonter notre tradition théâtrale au Moyen Âge, notamment aux moralités, et notamment à l'*Elkerlyc* de Petrus van Diest, tant admiré également par quelqu'un qu'elle ne rencontrerait que plus d'un quart de siècle plus tard, le cinéaste André Delvaux. Si elle a choisi le titre *Soixante ans de théâtre belge*, c'est qu'elle fait remonter l'âge d'or de notre dramaturgie à l'article dithyrambique de Mirbeau sur *La princesse Maleine*, qui date de 1889. Son texte témoigne d'une intime

connaissance de la théorie théâtrale, par ses références à Craig et à Artaud, d'une lecture pénétrante de Crommelynck, en qui elle voit l'annonciateur d'Audiberti, de Soumagne, bien oublié aujourd'hui, de Ghelderode, dont elle commente *Barrabas* en ces termes : « Il y a dans cette manière de regarder le calvaire, d'étirer en quelque sorte sa perspective, sur le plan matériel comme sur le plan spirituel, quelque chose qui évoque irrésistiblement le Greco. » Et elle détecte enfin les mérites d'auteurs dramatiques qu'elle côtoiera plus tard à l'Académie : Herman Closson, Georges Sion, Paul Willems. Le volet flamand n'est pas moins documenté, et met surtout en évidence l'œuvre d'Herman Teirlinck, dont on entend bien peu parler aujourd'hui dans le nord du pays, et le théâtre de Johan Daisne, dont elle dit qu'il est non seulement « à l'aise dans le théâtral, mais se joue du théâtral », méthode qu'elle a elle-même appliquée dans sa pièce *Le Roi Lépreux*.

Une grande absente de ce panorama est forcément Suzanne Lilar elle-même. Elle a trouvé le moyen de remédier à cette lacune, en confiant la préface de l'ouvrage à Julien Gracq, l'ami qui depuis a défrayé la chronique parisienne. Il répond à l'invite par un texte admirable, l'étude la plus pénétrante que son œuvre théâtrale inspirât jamais. Il commence par poser qu'il n'y a « rien de moins flamand au premier abord que le théâtre de Suzanne Lilar. Cela se sent d'abord à son style, « un tissu net, tendu, strict, d'un grain dur et serré, qui ne laisse place ni à l'effusion lyrique ni à la sarabande des mots en liberté ». De plus, constate-t-il, « le sang-froid de l'auteur est évident, et sa préférence pour la lucidité jusqu'au cœur même du vertige ».

Il analyse ensuite, avec une clairvoyance jamais égalée, les trois pièces de Lilar. *Le Burlador* est à ses yeux « une curieuse entreprise de profanation d'un mythe ». Pour la raison bien simple qu'elle est la première femme à s'exprimer au théâtre à propos de Don Juan. Il était temps !, semble s'exclamer Gracq, sur un ton où l'ironie est souveraine. « La niche de saint et de démon où l'orgueil et la jalousie masculine ont relégué Don Juan, il ne faut pas perdre de vue qu'elle est d'abord, qu'elle est aussi un alibi et une bonne excuse. »

Raison de plus pour que « le témoignage des intéressées » soit très attendu. Et grâce à Suzanne Lilar, dit-il, « nous faisons cette découverte singulière, qui est l'œuf de Colomb de la pièce : c'est que Don Juan est aimable », et il précise : « Le vif et très neuf intérêt de la pièce, c'est de nous montrer avec une vraisemblance qui convainc d'emblée, don Juan là où personne ne nous l'avait montré :

amoureux, faisant l'amour, à son affaire. » Et Gracq poursuit sa lecture de la triade théâtrale de Lilar avec une même divination limpide. Sur *Tous les chemins mènent au ciel*, sur *Le Roi lépreux* qu'elle a écrit un an après la création du *Roi pêcheur* à Paris, il a des intuitions lumineuses. Surtout sur *Le Roi pêcheur*, qu'il admire parce qu'on y voit le théâtre l'emporter brutalement sur la vie, ce qu'il traduit par une superbe image : « On en est averti aussi nettement — à un claquement sec, à une tension brusquement raidie — que le marin quand tout à coup sa voile prend le vent. »

Quelque vingt années plus tard vint un écho littéraire de la part de Suzanne Lilar aux signes d'amitié et d'admiration que Julien Gracq lui avait prodigués. Je tentai pour ma part d'en obtenir un premier en 1970, lorsque, fort des encouragements d'Albert Ayguesparse, je lui demandai de collaborer au numéro dédié à Gracq que je coordonnais pour *Marginales*, et auxquels collaborèrent, outre Jacques Crickillon, Jean-Louis Leutrat et Ariel Denis, déjà à l'époque considérés comme les meilleurs spécialistes de Gracq, Bernhild Boye qui allait diriger les œuvres complètes de Gracq dans la Pléiade près de trente ans plus tard, Henri Plard, François van Laere et Christian Hubin. Elle écarta la proposition, invoquant des « défaillances continues », et considérant qu'« écrire sur Gracq constituerait un difficile et subtil sujet de méditation ».

Quelques mois plus tard, Jean-Louis Leutrat qui préparait le dossier des éditions de l'Herne sur Gracq, revint à la charge, sur mon insistance d'ailleurs. Et il obtint son accord, ce qu'elle m'annonça dans une lettre du 30 septembre 1969, disant qu'il s'agirait d'« un texte pas trop long consacré à évoquer quelques souvenirs ». Cela donna lieu, dans le fort volume qui vit le jour en 1972, et qui reparut en Livre de Poche depuis, à l'article « Julien Gracq en Flandre », sorte de récapitulatif de leurs relations au cours des vingt-cinq années précédentes.

Suzanne y précise que « cependant que Julien Gracq n'était encore à Paris qu'une figure discrète, négligée des rabatteurs, ses traces, pourtant savamment brouillées, avaient atteint l'Allemagne, l'Autriche et jusqu'à ces provinces belges de langue flamande où vivaient ensemble — et plutôt mal que bien — une minorité de gens parlant français et une population de langue flamande ». On sent, dans cet incipit, le futur auteur d'*Une enfance gantoise* qui pointe. Elle dit que l'idée d'inviter Gracq dans un cercle appelé « Échanges » n'était pas seulement d'elle, mais qu'elle était aussi le fait de Richard Declerck, alors gouverneur de la province d'Anvers. Georges Bataille, Eugenio d'Ors et Olivier Messiaen avaient déjà

parlé à cette tribune, ce qui avait intimidé Gracq, davantage attiré, dit-elle, par Anvers « et toute cette région des lage landen qu'il allait bientôt décrire de façon incomparable ». Au premier contact, elle est frappée par son « intimidante timidité » au point de mesurer « la témérité, voire l'inconvenance » de son projet. Pour décrire l'effet que produit l'éloquence discrète de l'orateur, elle use d'une écriture presque gracquienne :

Cependant que je notais le geste répété du conférencier pour ramener plus étroitement son vêtement sur l'épaule (comme s'il avait voulu se couvrir davantage, se cacher, disparaître pour n'être plus qu'une voix), je sentais peu à peu l'attention se napper et se prendre — une qualité particulière de silence attestant que, par un phénomène de conduction bien connu mais encore mal expliqué, une « circulation » avait été introduite dans la masse composite de l'auditoire, lui conférant une singulière cohésion.

Le lendemain, se rappelle-t-elle, Gracq et elle se retrouvèrent à deux sur un caboteur de la Flandria pour une excursion sur l'Escaut. L'air glacial les forçait à se chauffer à un poêle nommé en flamand *duivelke*, ce qui lui fait dire que leur amitié est née sous le signe du feu.

Gracq se souvenait qu'en mai 40, il avait été bloqué sur une des rives qui défilaient sous leurs yeux et que la vue lointaine des tours d'Anvers « avait concrétisé pour lui la “cité interdite” ». L'été suivant, il lui avait envoyé, en le lui dédiant, sa *Sieste en flandre hollandaise*, accompagné de ces mots : « J'étais content de vous offrir ce petit texte, il concerne un pays qui vous est proche, je ne sais si je le comprends bien, mais il a fini par devenir pour moi un singulier lieu de convergence. » Suzanne Lilar repère également dans l'une des salles du palais d'Orsenna, dans *Le Rivage des Syrtes*, le reflet d'une pièce de la Maison Hydraulique à Anvers, qu'elle lui avait fait visiter au cours du même séjour. « Ainsi la visite anversoise avait-elle ranimé, dit-elle, un autre de ses thèmes, celui de la chambre vide, visitée en l'absence de ses habitants. » Elle l'entraîna aussi à Gand, dans les villes mortes (Damme, Sluis, Vere), au Jeu du Saint Sang à Bruges, sur la tombe de Van Maerlant. Elle l'observait, et crut voir à l'œuvre en lui, dans certains sites, face à certains paysages, le processus de la transmutation créatrice, qu'elle décrit avec une belle précision.

Vue à distance, cette réminiscence l'amène, maintenant qu'elle a écrit son *Journal de l'Analogiste*, à repérer chez Gracq un élément qui lui avait échappé au départ :

Aujourd'hui je me dis que ces images si longuement répercutées, que cette suite d'incidentes, groupées comme autant de modula-

tions autour de la principale, auraient pu m'éclairer dès alors et m'apprendre que, comme Jünger, ce poète ne pourchassait que « l'Unique à travers la hiérarchie des arcs-en-ciel. »

Elle mesure aussi, maintenant qu'elle a si longtemps dû fréquenter l'œuvre de Sartre pour écrire son essai sur le philosophe et l'amour, combien Gracq est, selon l'expression d'Enea Belmas, un « anti-Sartre » : « tandis que Sartre se raidit devant "l'extase horrible", devant "l'atroce jouissance", se figeant dans le refus désespéré de "l'antiphysis" (et succombant ainsi au danger qu'il voulait éviter) Gracq s'abandonne sans restriction à ce qu'il ne craint pas de nommer « une ivresse d'acquiescement aux esprits profonds de l'indifférence ». Et elle en vient à la conclusion qu'« en somme l'opposition est moins entre l'adhésion et le refus qu'entre la souplesse indolente, la flexibilité du "oui" gracquien et le systématisme buté du "non" sartrien, donc entre le mobilisme et le statisme ». Et Suzanne Lilar de conclure ce témoignage par une synthèse magistrale de la démarche gracquienne, qui prend aujourd'hui, un an après la mort de l'auteur de *Liberté grande*, l'ampleur d'une identification parfaite :

L'exquise réserve de Julien Gracq, son quant-à-soi, son extraordinaire « tenue », son dédain de tout jargon ne doivent pas nous induire en erreur. L'expérience que son œuvre laisse transparaître est expérience fondamentale de l'Esprit, engagé dans l'aventure humaine. Quant à son témoignage, il est sans prix, puisque dans une société périlleusement adonnée au systématisme du refus, sa voix s'élève solitairement pour exprimer l'adhésion au monde et pour célébrer, face à la Nature, le sentiment poétique de la merveille.

Cette déclaration d'adhésion à la pensée de l'ami ne resterait pas sans écho, sans réciprocité. Elle vint six ans plus tard, à la faveur d'une rencontre dans le cadre des Grandes Conférences Catholiques de Bruxelles, et avec l'appui de notre Académie, puisque le secrétaire perpétuel de l'époque, notre cher Georges Sion, en était le principal artisan. Une séance d'hommage à Suzanne Lilar fut organisée dans la grande salle du Palais des Congrès, le 12 avril 1978, en présence de la reine Fabiola, avec le concours de Françoise Mallet-Joris et d'Armand Lanoux de l'Académie Goncourt, du R.P. Carré de l'Académie Française, de Georges Sion, bien sûr, Roland Mortier et Jean Tordeur de notre Académie, de Julien Gracq et de votre serviteur. Gracq fit porter presque tout son propos sur un livre dont on a deviné, dans les impressions que Suzanne avait ressenties lors de leurs escapades flandriennes, les prémices. Il s'agit du *Journal de l'analogiste*, qui avait paru en 1954. Gracq commence son intervention par une de ces formules-chocs dont il a le secret : « Il se produit souvent dans la carrière d'un écrivain

comme un accès brusque à sa propre authenticité. » Gracq ne récuse pas pour autant la qualité du théâtre de Lilar qu'il a saluée plus d'un quart de siècle auparavant, mais il pose néanmoins que le théâtre en général « peut être le signe, en art, d'un goût pour ce qu'on appelle quelquefois les relations publiques plutôt que d'une vocation littéraire exactement définie ». Il lui a semblé dès lors « qu'avec le *Journal de l'analogue* Suzanne Lilar quittait une route à grande circulation pour s'engager vraiment dans son chemin privé ». De la part de Gracq qui ne conduisit jamais d'autre véhicule qu'une deux-chevaux, le compliment ne manquait pas de poids. Il commence par définir de quel type de journal il s'agit : « celui d'une expédition de découverte qui fait voile, d'escale en escale, inflexiblement vers son but ». Il voit dans la conception du livre « deux traits distinctifs de sa nature ». En premier lieu, « le goût de l'expérimentation, un goût intrépide que rien n'arrête ». En second, « en même temps que le besoin de tout éprouver, de tout ressentir, celui de dominer aussitôt intellectuellement l'expérience ». Ce qui le frappe aussi, c'est la modernité dans l'approche de la poésie, et qu'il associe, forcément est-on tenté de dire, au surréalisme, dont le saut, nous dit-il comme il l'a exposé dans sa conférence de 1949, « a consisté à déconnecter la poésie du langage », à lui rendre « la liberté d'apparaître partout où il lui plaît, non seulement dans les arts, en dehors de la littérature, mais dans tous les domaines de la vie ». L'originalité foncière du *Journal de l'analogue* réside en ceci qu'il ne se contente pas de constater une « praxis », mais s'emploie à l'explicitier, à la théoriser. Mais d'une façon très singulière, une fois encore, « par agglutinations successives, un peu à la manière d'une boule de neige ». Et Gracq de déceler une évolution stylistique du livre, à mesure que sa pensée se précise : « L'écriture devient extrêmement souple et ramifiée, un peu comme dans les essais qui s'intercalent entre les séquences romanesques dans *À la recherche du temps perdu*. » Il est aussi particulièrement sensible à la manière dont Suzanne rend compte du « passage », c'est-à-dire du « moment où l'apparence secrètement minée vacille et bascule dans une tout autre image », moment qu'elle décrit de manière saisissante : « Ce qui n'est plus l'ombre et qui n'est pas encore la proie, l'ombre et la proie mêlées dans un éclair unique. »

Il aime aussi que Suzanne Lilar considère le processus de poétisation, où elle laisse entendre que la poésie « est une proposition dont il dépend du génie de chacun de nous qu'elle se matérialise ». Enfin, il prise avant tout qu'il n'y ait pas, dans ce livre, entre création et réflexion de changement de « palier ». Et sa conclusion est une synthèse superbe de l'art de Suzanne Lilar :

Ce va-et-vient si naturel, ce plain-pied remarquable de l'intelligence critique et du talent poétique, cette intelligence toute mêlée de sensualité et cette sensibilité sans trêve en quête d'élucidation, la tension maintenue d'un bout à l'autre de leur dialogue, c'est peut-être, dans cette initiation somptueuse à la poésie, ce qui m'est personnellement le plus cher.

Quel tomber de rideau, si typiquement gracquien dans son drapé, pour une intervention prononcée d'un ton étal, presque placide, qui laissa l'auditoire du Palais des Congrès fasciné. Et Suzanne Lilar ne put que le remercier dans des termes qui vinrent sceller leur amitié :

Vous, mon cher Julien Gracq, dont la présence ici vient consacrer le rare privilège de vous avoir pour ami. Depuis près de trente-cinq ans j'ai reçu de vous les plus hautes leçons d'écriture. Bien plus jeune que moi, vous n'en avez pas moins été mon maître admiré. Il n'est pas certain que sans vous, sans une certaine conversation que nous eûmes sur la tour de Sint-Anne-ter-Muiden, le *Journal de l'Analogiste* eût été écrit. Je vous remercie d'en avoir parlé inoubliablement.

Il y avait une certaine élégance, il faut l'avouer, à reconnaître à celui qui venait d'aussi bien commenter le livre, une part de la paternité de celui-ci. Ce point d'orgue fut le dernier échange littéraire entre les deux amis. Il est probable qu'une correspondance se poursuivit, mais je n'en ai pas cherché les traces. Le texte de Gracq lu à Bruxelles fut repris dans la réédition du *Journal de l'Analogiste* qui parut chez Grasset, avec une préface de Jean Tordeur qui avait aussi publié chez Jacques Antoine un album de photos d'enfance de Suzanne enrichi de ses commentaires. Un grand artiste belge incarna cependant par son travail sur leurs œuvres à tous deux leur évidente parenté d'esprit, c'est le cinéaste André Delvaux. Lui qui avait tiré son *Rendez-vous à Bray* d'une nouvelle de Gracq se laisserait inspirer pour *Benvenuta* de *La Confession anonyme* de Lilar. L'analyse de ces deux films révélerait des convergences qui ne tiennent pas seulement au fait qu'ils ont non seulement le même auteur, mais aussi des inspirateurs très proches. Mais cela, c'est une autre histoire.

Prix de l'Académie en 2007

Palmarès

Prix Émile Bernheim

Biennal, ce prix couronne un auteur belge et est décerné par un jury international composé d'un représentant de la Fondation Bernheim, de quatre membres de l'Académie et de deux écrivains non belges issus de la francophonie. Le jury était composé de Jacques-Pierre Amette, Danielle Bajomée, Jean-Baptiste Baronian, Jacques De Decker, Daniel Droixhe, Édouard Jakhian et Marie Laberge.

Le lauréat :

Francis Dannemark pour son roman *Le grand jardin* (Laffont).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Sensible à l'intériorité et à la pudeur de ce roman, le jury en a apprécié la chaleur humaine et la magie. Il lui a semblé que l'on ne sortait pas intact de ce récit d'apprentissage où les êtres, sans cesse en quête d'une réconciliation avec le destin, se trouvaient affrontés à de nouvelles épreuves, et poursuivaient néanmoins leur recherche, inlassablement, sans jamais se laisser définitivement barrer par les échecs. Il en résulte, entre les personnages et le lecteur, une sympathie, voire l'éclosion d'une fraternité.

Proche des errements, des addictions, des dépressions qui hantent ses créatures, le romancier fait preuve d'une réelle capacité d'empathie, sans se départir d'une réserve, qui passe souvent par l'humour.

Ce chant de la mélancolie est soutenu par une langue économe, au bord de la maladresse quelquefois, mais soutenue par un rythme, une cadence qui rappellent que Francis Dannemark est aussi poète, un poète imprégné de la tradition du jazz que l'on sait aussi très présente dans ses autres romans, dont celui-ci pourrait bien être le plus ambitieux et aussi le plus accompli. »

Prix Gaston et Mariette Heux

Ce prix quadriennal est attribué à un écrivain de plus de quarante ans pour une œuvre en particulier ou pour l'ensemble de son œuvre. Le jury était composé de Pierre Mertens, Guy Vaes et Liliane Wouters.

Le lauréat :

René Lambert pour son roman *Sur des prés d'herbe fraîche* (Le Grand Miroir).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Un portrait d'époque, dans le sillage de *L'éducation sentimentale*, tel apparaît le premier roman de René Lambert. Ce n'est pas un début dans l'écriture, loin s'en faut, de la part d'un créateur multimédia qui s'est déjà distingué dans bien des disciplines, lui qui est peintre, dessinateur, scénographe. Sa passion du théâtre l'a conduit à écrire pour la scène, et le prix du Parlement de la Communauté française l'a d'ailleurs couronné pour son *Faust* joué par les Baladins du Miroir. Mais ce roman illustre un engagement tout aussi fervent dans la prose, de la part d'un auteur qui n'a jamais caché que William Faulkner était son dieu.

Il reconstitue le Saint-Germain des Prés qu'il a vu vibrer dans sa jeunesse, et il nous en donne une vision qui palpète encore de la véhémence de ces grandes années. Il retrouve, pour reconstituer ce climat, une palette littéraire nourrie de romanciers qui croyaient encore dur comme fer à la puissance d'évocation de leur art. Lambert se révèle poète par sa capacité de redonner vie à des sentiments, à des climats, à un air du temps qui est avant tout un air de Paris qu'il fait rejaillir avec la fraîcheur qu'annonce son titre. Sa vocation tardive n'empêche pas de postuler qu'un nouveau romancier de race nous est né. »

Prix Lucien Malpertuis

Ce prix biennal est attribué, en 2007, à un essayiste. Le jury était composé de Pierre Mertens, Georges Thinès et Guy Vaes.

Le lauréat :

Jacques Dewitte pour son essai *Le pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit. Essai sur la résistance au langage totalitaire* (Michalon).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Premier ouvrage d'un philosophe belge qui a surtout, jusqu'à présent, communiqué ses réflexions sous forme d'articles, *Le*

pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit est un ouvrage qui a fait sensation l'année dernière. L'auteur s'y attache à l'analyse des perversions langagières sous les régimes totalitaires. Il se fonde pour ce faire sur l'œuvre de Georges Orwell, qui est le plus connu des auteurs qu'il commente, mais aussi de Victor Klemperer qui étudia la langue du troisième Reich, qu'il désigna sous le sigle de « *Lingua Tertii Imperii* », de Dolf Sternberger, qui publia un *Dictionnaire de l'Inhumain* et du Polonais Aleksander Watt, dénonciateur de la « sémantique stalinienne ».

Ces évocations ne se limitent pas à la dénonciation de dérives qui se sont produites sous des régimes aujourd'hui abolis, mais elles contiennent des mises en garde pour l'avenir, tant il est vrai, comme le dit l'auteur, que « la menace n'est pas dissipée et elle ne le sera jamais, car elle reste plantée comme une épine au cœur de la dimension créatrice du langage ». L'importance de ce travail qui fut précédé d'une longue maturation ne passa pas inaperçue, puisque l'auteur a vu son ouvrage salué par des publications comme *Philosophie magazine*. Il préfigure une œuvre importante, puisqu'un nouvel essai, sur l'Europe cette fois, est déjà annoncé par l'auteur. »

Prix Georges Vaxelaire

Prix triennal destiné à l'auteur d'une œuvre théâtrale représentée en Belgique, au théâtre, ou diffusée par la radio ou la télévision. Le jury était composé de Jacques De Decker, Claudine Gothot-Mersch et Claire Lejeune.

La lauréate :

Sophie Landresse pour sa pièce *Une sœur de trop* créée au Centre des Riches Claires.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Une tranche de vie, a dit la critique lors de la création de la première pièce de Sophie Landresse. Oui, le souci de réalisme, la fidélité à la peinture du réel, le souci de construire des personnages reconnaissables et convaincants se détectent dans cette tragédie qui met en scène une poignée de figures comme prélevées dans la chronique d'une Wallonie profonde, déchirée entre soif de vivre et aspérités d'un quotidien plus souvent pénible que réjouissant. Deux sœurs cohabitent, l'une semble au bord de la dépression, l'autre veut montrer à tout prix qu'elle a la pêche. Jusqu'à ce qu'un certain Luc remonte à la surface dans la vie d'Hélène, et cette fois c'est Sylvia, si sûre d'elle en apparence, qui menace de perdre pied.

Tout cela sous le regard caustique d'une voisine qui n'en perd pas une miette et passe toutes ces péripéties à la moulinette de son bavardage faussement naïf.

Sophie Landresse jouait elle-même Sylvia lors de la création de sa pièce, et la vérité de son interprétation marchait l'amble avec un même accent d'authenticité chez ses partenaires, tous fort bien dirigés par Georges Lini qui a su, pour ce portrait au ton très actuel, aligner son réalisme sur celui d'un Ken Loach. Le tout sur le rythme emporté et déchirant des blues wallons interprétés par Elmore D. La pièce sera à l'affiche, cet été, du festival de Spa. »

Prix Georges Lockem

Ce prix annuel est destiné à un poète belge âgé de moins de 25 ans. Le jury était composé de Jacques Crickillon, Yves Namur et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Nicolas Grégoire pour son recueil inédit *Et rien*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Dans son ouvrage *Mémoire de rien*, Claire Lejeune écrivait : "Capables de rien ! Avec notre langue rendue à son obstination fouilleuse, à sa transe, au risque du silence..." Ainsi Nicolas Grégoire, instituteur de formation et engagé à présent dans des études en langues et littératures romanes, peut-il parfois être tenté par ce silence, par ce langage dépouillé à l'extrême. Ailleurs, on le sent préoccupé par les rapports entre l'écriture et le corps, entre l'écrit et la peinture (Francis Bacon, Nicolas de Staël). Le présent recueil témoigne déjà d'une grande maîtrise de son auteur, non seulement de l'écriture, mais surtout de l'émotion. Car ce livre est aussi celui de l'évocation d'une souffrance, d'un vécu douloureux, peut-être même d'une désespérance. Voilà un poète de 22 ans qui mérite toute notre attention et tous nos encouragements. »

Pour Mohammed El Amroui
secousse
le tourment s'accroche
aux branchages sommeillant

la mort le vide
manifestations morcelées
de l'inclinaison

les lueurs ont
cette distance passagère

Prix Verdickt-Rydams

Ce prix annuel est destiné à un auteur belge dont l'ouvrage porte sur le dialogue entre les arts et les sciences. Le jury était composé de Jacques De Decker, Roland Mortier et Georges Thinès.

Le lauréat :

Jean-François Viot pour sa pièce *La route de Montalcino* créée par le Magasin d'Écritures Théâtrales.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Faire du théâtre le véhicule de la clarification d'un problème scientifique n'est pas une entreprise de tout repos. On n'en connaît que peu d'exemples, l'un des plus récents étant la pièce de Michael Frayn, *Copenhague*, confrontant Planck et Heisenberg, que Jean-Claude Idée a montée à l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve. Or, c'est justement Jean-Claude Idée, au sein du Magasin d'Écritures Théâtrales qu'il dirige, qui a révélé la pièce de Jean-François Viot, actuellement l'un des collaborateurs d'Armand Delcampe à l'Atelier Théâtral. La tâche n'était pas facile, pourtant, de présenter la figure et la pensée d'un grand savant belge, Georges Lemaître, considéré comme l'un des découvreurs de la théorie du Big Bang.

Viot, qui a déjà prouvé, dans sa façon de nous rendre Alexandre Dumas si proche dans sa pièce *Gustave et Alexandre* ou de camper des personnages historiques comme Washington ou La Fayette, qu'il avait l'art de nous rendre les grands hommes familiers et désarmants d'humanité, y parvient avec beaucoup de doigté et d'humour dans cette pièce informée, intelligente et sensible. À la faveur d'une simple halte dans la campagne toscane, alors que Monseigneur Lemaître s'apprête à exposer ses théories au pape, l'occasion lui est donnée de mettre de l'ordre dans ses idées avec un confrère britannique et un aubergiste italien : ces échanges développent toute une vision de l'univers à la faveur de conversations plaisantes comme un verre de spumante. Le jury souhaite sincèrement que ce prix contribue à ce que *Sur la route de Montalcino* devienne un *vrai* spectacle. »

Prix Franz De Wever

Ce prix annuel est destiné à récompenser un auteur belge âgé de moins de 40 ans pour un recueil de nouvelles. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Roland Beyen et Roger Foulon.

La lauréate :

Aurelia Jane Lee pour son recueil de nouvelles *L'amour ou juste à côté* (Éditions Luce Wilquin).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Parmi les nombreux exergues de chansons anglo-saxonnes qui surplombent les neuf nouvelles de son premier recueil, il y en a un qui dit, sous la plume de Stan Nordenstam : “You get what you want / When you just / Want what you get.” Mais il faut en abattre, du chemin, pour arriver à ce stade où l'on n'obtient ce que l'on veut que lorsque l'on veut ce que l'on obtient. Or, les personnages d'Aurelia Jane Lee sont bien trop jeunes, le plus souvent à peine dégagés de l'enfance, pour atteindre ce niveau de sagesse.

Son premier roman avait fait sensation par son sens étonnant de la structure narrative presque géométrique. Dans ses nouvelles, elle rompt avec cette agilité technique, ou la dissimule mieux, au profit de la peinture des sentiments de ses jeunes protagonistes, dont elle détaille la psychologie comme si elle était leur aînée, alors qu'elle est toujours leur contemporaine. “Rien ne lui échappe des jeux d'ondes entre les êtres, souvent d'autant plus sensibles que le poids des ans ne les accable pas encore”, a-t-on écrit lors de la parution de ce livre. Avec, au bout de ces petites histoires infiniment plus justes et bien écrites que les épais best-sellers d'Anna Gavalda, une sagesse dite en toute simplicité, comme celle-ci : “Valentine s'était toujours dit que le meilleur moyen de s'en sortir, quand on n'allait pas bien, c'était de s'intéresser aux problèmes des autres.” »

Prix Auguste Michot

Prix biennal, destiné à un auteur belge d'une œuvre littéraire, en prose ou en vers, consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre. Le jury était composé de Roland Beyen, Philippe Jones et Marc Wilmet.

La lauréate :

Nicole Verschoore pour sa trilogie romanesque *La Passion et les hommes*, composée de « Les Parchemins de la tour », « Le Mont Blandin » et « La Charrette de Lapsceure » (Éditions Le Cri).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Nicole Verschoore s'assume parfaitement comme l'une des dernières, sinon la dernière personnalité littéraire francophone de Flandre. En ce sens, elle incarne elle-même le souci qui a conduit Auguste Michot à créer son prix. Son travail de journaliste va dans le sens du maintien d'une information en langue française en Flandre et d'une meilleure connaissance de l'actualité flamande dans la partie francophone du pays. En tant que romancière, elle œuvre dans le même esprit. Ce qui apparaît clairement dans sa trilogie parue aux éditions du Cri où elle retrace l'évolution de la Belgique, essentiellement vue de Flandre, depuis l'indépendance belge. Cette fresque brasse une très grande connaissance de son sujet, que Nicole Verschoore, en romancière et nouvelliste qu'elle est, transpose dans une perspective fictionnelle qui nous permet de nous plonger affectivement dans une époque révolue, mais riche en éclairages sur la situation et les problèmes de la Belgique actuelle. L'auteur savait-elle d'ailleurs, lorsqu'elle entama cet édifice romanesque, que son entreprise tomberait tellement à point nommé ? »

Prix Félix Denayer

Prix annuel destiné à récompenser un auteur belge pour l'ensemble de son œuvre ou pour une œuvre en particulier. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Georges-Henri Dumont et François Emmanuel.

Le lauréat :

Alain Berenboom pour l'ensemble de son œuvre.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Sept romans jalonnent l'œuvre littéraire d'Alain Berenboom, réputé par ailleurs comme une autorité internationale dans le domaine du droit d'auteur, qu'il enseigne à l'Université de Bruxelles. Dès la parution de *La position du missionnaire roux*, un écrivain s'imposait, avec son ton, son point de vue, ses inquiétudes, son style, sa langue. Un humour qui est toujours une philosophie, une lecture du réel, dont les références sont les plus éminentes, de Swift à Allen, de Saroyan à Dino Risi. Berenboom, on le voit, a ses références à travers le monde, et elles ne sont pas que littéraires d'ailleurs, puisque le cinéma, qui le passionne depuis toujours, et dont il a une connaissance encyclopédique, justifiant qu'il soit administrateur de la cinémathèque de Belgique, est un de ses pôles magnétiques, et une source d'inspiration, comme on le voit dans

son avant-dernier roman, *Le goût amer de l'Amérique*, en grande partie centré autour de la figure de James Stewart. Berenboom, on le lit dans sa chronique hebdomadaire du *Soir*, est très préoccupé par le sort de la Belgique, ce qui se ressent aussi dans certains de ses livres, comme *Le lion noir*, et dans son tout récent *Périls en ce royaume*, qui est en train de récolter un grand succès. D'une cohérence évidente, son travail témoigne sous une apparence légère et ironique d'une réflexion constante sur la justice, la démocratie, la solidarité. Et des indignations que peuvent susciter les manquements à l'égard de ces valeurs. »

Prix International Nessim Habif

Grand Prix de la Francophonie décerné à un écrivain dont les œuvres sont écrites en langue française. Le jury était composé de Gérard de Cortanze, Jacques De Decker, Françoise Mallet-Joris, Pierre Mertens et Hubert Nyssen.

Le lauréat :

Boualem Sansal pour son roman *Le village de l'Allemand* (Gallimard).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Le grand écrivain algérien Boualem Sansal était déjà l'auteur de quatre romans (repris aujourd'hui en collection Folio) lorsqu'il a fait paraître, tout récemment, *Le village de l'Allemand*. Comme l'écrivit Robert Verdussen, "la bureaucratie, la corruption, la résignation, une religion dévoyée n'étaient jamais apparues avec autant de lucidité que dans ses récits, impitoyables pour une Algérie telle que personne n'osait la dire. L'humour s'y disputait avec la colère, la désespérance avec la sensibilité, la cruauté avec un fragile espoir sitôt déçu".

Mais ces beaux livres en préparaient un cinquième, plus intense et impressionnant encore. *Le village de l'Allemand* est, à ce jour, de l'avis général, le sommet de l'art de cet écrivain qui approche de la soixantaine, à qui ses écrits ont valu de perdre son statut de fonctionnaire, et qui dès lors se consacre pleinement à ses livres. Il est parti d'un fait réel pour élaborer une fiction d'une rare ampleur, puisqu'elle se déploie autant en Afrique du Nord qu'en différents points d'Europe, et s'étale sur deux tiers de siècle. Deux jeunes algériens exilés en France y découvrent que leur père, d'origine allemande, est venu faire souche dans leur pays pour effacer aux yeux du monde et peut-être aussi au fond de sa mémoire un passé

nazi. Lorsque ses fils prennent conscience de leur ascendance, ils réagissent différemment, mais avec une tout aussi grande indignation.

Pour reprendre les termes de Robert Verdussen, “on reste sans voix devant la maîtrise et la lucidité d’un tel récit qui, à l’intérieur du triangle des dernières explosions de l’histoire, relie dans une synthèse audacieuse la Shoah, la guerre d’indépendance algérienne et l’intégrisme islamiste au cœur des banlieues françaises”. Boualem Sansal démontre que la meilleure littérature peut aussi nous conduire face au plus aigu des examens de conscience. L’Académie est fière d’inscrire à son palmarès un auteur de cette dimension, qui y fut précédé, il y a deux ans, par non moins que Jorge Semprun. »

Ceux qui nous quittent

Roger Foulon

Par M. Jean-Luc Wauthier

Roger Foulon (1923-2008), poète des deux rives

Deux hommes habitaient Roger Foulon.

Le premier, le plus visible, était ce joyeux compagnon, très attaché à la Wallonie et, spécialement à sa cité thudinienne, amateur de vins, de bons mots et de bonne chère. Bon père, mari exemplaire (il devait accompagner sans une plainte sa compagne dans le crépuscule où elle s'enfonça peu à peu), ami sûr et excellent lecteur de poésie, toujours prêt à se passionner pour un poète nouveau, tout en restant fidèle aux maîtres de sa jeunesse, Apollinaire, Thiry ou Cadou.

Homme pénétré du bonheur de vivre, homme de fidélités, voici pour la partie du visage éclairée par le soleil, celle des grands rires, de l'amour conjugal, de ce bon moine venu en droite ligne de quelque abbaye de Thélème.

*Le monde a son visage des beaux jours,
Les feuillages parlent avec le vent
Les animaux se nourrissent d'air pur
Et nous, toi, moi, nous avons par l'amour
Beaucoup d'instant à vêtir de bonheur.*

Mais, et le savent ceux qui l'ont lu en profondeur, il y a la partie nocturne de ce visage : celui qui, poète, signe des recueils aux titres explicites : *L'envers du décor, Poèmes d'avant-mort, Paroles pour*

la pluie, Passages. Un poète donc, sinon déchiré (l'optimisme du croyant le faisait à peu près éviter plus ou moins la peur de la mort et la nostalgie du temps qui passe) mais en tout cas poète en interrogation, à la fois sur le monde et sur lui-même. Un poète tout entier occupé à « dénombrer les choses », dans la connivence des *Paroles du feuillage*. Un poète certes de la famille d'un Cadou mais, comme lui, s'interrogeant sur le sens de la vie, sur ce qui, après notre disparition, pourrait rester de nous dans le souffle du vent, le chant de l'oiseau, le grondement de la mer, le pétale d'un coquelicot. Roger-La-tendresse, avec beaucoup de pudeur, souvent faisait escale à Roger-L'inquiétude, ce village secret, caché au fond d'un autre village, plus visible car plus social. A juste titre, évoquant les ombres qui se cachent derrière ces poèmes, Liliane Wouters parle d'une « fragilité tchékoviennne ».

*Dans ma tête, les mots embolie, embellie
Jouaient, quasi pareils, mieux que par assonance,
Par rime qu'un poète aime écrire en ses vers
Pour entendre chanter embellie, embolie.
Mais l'embolie était rivale d'embellie,
Elle annonçait des temps d'attente et de danger,
Des temps où le moteur se grippe et se refuse
À faire sa mission dans le secret des corps.*

Au reste, ses derniers romans offrent, eux aussi, le paradoxe bien visible pour tout Wallon, entre la beauté de la nature, ce « pays » serein, de collines et d'eau qui se dessine entre la Sambre et la Meuse, riche de ces doux vallonnements qui évoquent un océan de forêts et de rivières et la cruauté, la violence des hommes qui s'y agitent et que traversent les plus terribles passions. C'est en fils spirituel de Lemonnier qu'il écrit, par exemple *Barrages, Un enfant de la forêt* (hommage au Cachapès de son prédécesseur) ou encore *Les tridents de la colère*.

Car, dans l'œuvre multiple et multiforme de cet homme, tous les thèmes qui ont traversé et irrigué sa vie se retrouvent, mêlés et si étroitement imbriqués entre l'ombre et la lumière que, sans doute, il fallait bien connaître l'homme pour s'y retrouver : la joie, la jubilation, la vie, l'amour pour la compagne et pour le lieu de vie certes ; mais aussi la maladie, l'angoisse, la mort et le regard sur une condition humaine dont, heureux homme, Foulon compense l'absurdité par une foi sincère et confiante.

Le jour où Roger fut porté en terre, en cette année 2008, sa ville, comme foudroyée de chagrin, gardait le silence. Une fine brume estompait « la naissance du monde » pour en annoncer la fin. Au cimetière, l'homélie du Père Lambert tint en une seule phrase,

essentielle : « N'oubliez pas que, ce qui compte, ce n'est pas ce qu'il y a dans ce cercueil. »

Ce fut le plus bel hommage rendu à un maître d'école qui, par l'écriture et la poésie, avait été porté au-delà de lui-même.

Paul Delsemme

Par M. Jacques Charles Lemaire

Paul Delsemme nous a quittés le 26 juin 2008, à l'âge vénérable de nonante-cinq ans. Né à Schaerbeek le 31 janvier 1913, c'est dans cette commune qu'il chérissait et dont il aimait à partager la fierté qu'il est parti pour l'inconnaissable : ses amis, très nombreux, ont été surpris par sa disparition, tant faisaient merveille la vitalité que Paul déployait et l'assiduité qu'il manifestait pour les multiples engagements intellectuels qu'il avait contractés. Nous le voyions s'acheminer vers l'anniversaire de ses cent ans — jubilé qu'il ne redoutait pas ! —, mais la Parque en a décidé autrement. Son absence marque de manière éclatante la place indélébile qu'il a laissée dans nos esprits et dans nos cœurs.

Élu au sein de notre Académie le 10 juin 1998, au fauteuil du dialectologue wallon Louis Remacle, Paul Delsemme a parcouru diverses voies professionnelles, a concouru par d'importants travaux à la défense et à l'illustration de la littérature française avant de rejoindre les rangs de notre institution académique qui suscitait son admiration et qui nourrissait son indéfectible attachement.

La vie, pourtant, ne le prédisposait pas à un destin d'académicien. Né dans une famille modeste, il doit très jeune subvenir aux nécessités familiales et aider une maman demeurée seule après le départ de son mari. Paul Delsemme entame une carrière de fonctionnaire à la commune de Schaerbeek, mais ne délaisse pas pour autant son intérêt passionné pour les lettres françaises. Il souhaite accomplir des études de philologie romane et rêve de devenir professeur,

aspire à transmettre sa passion pour la littérature aux jeunes générations, mais il est d'abord contraint de présenter devant le Jury central les matières qu'il n'avait pas abordées au cours de ses études secondaires (le latin et le grec, principalement) et conquiert de haute main le sésame qui lui ouvre les portes de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles. La guerre survient. Confrontée aux intolérables injonctions des autorités allemandes, l'Université de Bruxelles décide de fermer ses portes en 1941. Paul Delsemme ne se décourage pas : malgré les difficultés d'approvisionnement et les entraves aux déplacements que valent aux citoyens belges les longues années d'Occupation, il prépare, dans une solitude imposée par les douloureux événements de la guerre, ses examens et élabore son mémoire de licence, une étude éblouissante sur Charles Morice, qui paraîtra aux prestigieuses éditions Nizet, à Paris, en 1958, sous le titre *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, et qui sera couronnée par l'Académie française en 1960.

Proclamé licencié-agrégé en philosophie et lettres (groupe « philologie romane ») en 1946, Paul Delsemme entre bientôt dans le corps professoral de l'Athénée Fernand Blum. Pendant dix-huit ans, il enseigne la langue et la littérature françaises aux lycéens, mais ne borne pas son intérêt à dispenser des connaissances utiles : il joue aussi le rôle d'« éveilleur de conscience », comme l'a rappelé très à propos notre secrétaire perpétuel Jacques De Decker, qui a bénéficié des leçons d'un professeur que tous ses disciples ont jugé « inoubliable ».

Tout en assumant ses charges d'enseignement, Paul Delsemme se consacre à des travaux d'écriture et de recherche. Dans les années d'après-guerre, il prépare pour une collection de *La Renaissance du Livre* animée par Gustave Charlier, son maître, membre de notre Académie, un ouvrage intitulé *Georges Garnir. Les meilleures pages*. Le livre paraît en 1956 et révèle une personnalité attachante, diverses par ses intérêts, qui avait été reçue dans notre Académie le 13 mars 1926.

Encouragé par la faveur que recueillent ses premières publications, Paul Delsemme entreprend alors la rédaction d'une thèse de doctorat consacrée à une autre figure marquante du mouvement symboliste : Théodore de Wyzewa. La recherche qu'il mène apparaît de prime abord considérable, quelque peu redoutable. Avec patience, il retrouve et lit les quelque mille cent cinquante-deux articles que Wyzewa a confiés à des revues littéraires ; il prend aussi connaissance des centaines de contributions savantes que la critique

a consacrées à l'étude du commentateur d'origine polonaise. Les années d'efforts que Paul Delsemme a consentis à la découverte de Wyzewa sont couronnées par la soutenance brillante d'une thèse de doctorat et par la parution de cette thèse en livre, *Théodore de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, publié par les Éditions de l'Université de Bruxelles en 1967.

Le titre de « docteur en philosophie et lettres » ouvre à Paul Delsemme les portes du professorat à l'Université. Pendant près de vingt ans (de 1964 à 1983), Paul Delsemme assume des charges d'enseignement et la direction de la Bibliothèque de l'Université. L'étudiant en philologie romane que j'étais à la fin des années soixante n'oubliera pas de sitôt les leçons que Paul Delsemme professait (dans un vaste cinéma transformé en salle de cours...) sur la littérature comparée et, aussi, sur la littérature néerlandaise (tâche difficile en ces années de conflits linguistiques majeurs, surtout dans le champ universitaire louvaniste !). Il n'oublie pas davantage l'extrême gentillesse, animée d'une science sans faille, que réservait aux étudiants, parfois quelque peu déroutés ou maladroits, le bibliothécaire en chef de l'Université.

Aux étudiants de la section de journalisme, notre confrère livrait une initiation approfondie à la littérature. Ses cours portaient sur le cosmopolitisme littéraire à l'époque symboliste et aussi sur le théâtre. Ses leçons sur ce sujet ont donné matière à un beau livre — *L'œuvre dramatique, sa structure et sa représentation* — qui propose une analyse de la matière théâtrale depuis les temps médiévaux jusqu'aux dramaturges contemporains et qui réserve une attention particulière, douée d'une franche sympathie, à des innovateurs aussi divers qu'André Antoine, Jacques Copeau, Jean Vilar, Antonin Artaud et bien d'autres. L'ouvrage atteste la finesse des analyses de l'auteur et sa compréhension intime du mode littéraire dramatique. Aussi, quand il quitte l'Université, « gagné par l'âge de la retraite », en 1983, ses collègues et amis dédient à Paul Delsemme un volume d'hommages entièrement consacré aux études de la dramaturgie et intitulé *Théâtre de toujours. D'Aristote à Kalisky*.

Libre de toute charge pédagogique, bibliothéconomique ou administrative, Paul Delsemme se consacre désormais tout entier à ses études. Elles portent d'abord sur le style « coruscant », sur cette manière d'écrire vive et brillante, qui s'exprime par l'usage de néologismes ou d'archaïsmes, qui promeut la quête du rare ou du bizarre et qui tolère certains écarts par rapport aux règles syntaxiques. Adopté par des écrivains naturalistes comme Georges Eekhoud ou Camille Lemonnier,

mais aussi par des poètes symbolistes comme Max Elskamp et Émile Verhaeren, ce style traduit la « révolte » de toute une génération d'écrivains et permet à Paul Delsemme de renouer avec quelques-uns des principaux représentants du symbolisme.

Mais un autre sujet de recherche passionne Paul Delsemme : l'étude des liens que les écrivains belges ont pu entretenir avec la franc-maçonnerie. Franc-maçon lui-même, depuis 1935, il adopte un angle d'interprétation littéraire très novateur et recense les gens de lettres belges, de langue française comme de langue néerlandaise, qui ont été membres d'une loge maçonnique. Il tente surtout de découvrir, à travers les écrits de ces initiés, s'il existe une spécificité spirituelle particulière à leurs compositions. Cette prospection, qui s'est étalée sur plus de quinze ans, a donné lieu, en 2005, à la publication d'une somme de 560 pages intitulée *Les écrivains francs-maçons de Belgique* et préfacée par notre confrère Raymond Trousson. Il ne s'agit pas d'un dictionnaire, mais d'une analyse, par tranches chronologiques, des ouvrages de plus de cent quarante poètes, romanciers, dramaturges, mémorialistes, philosophes, philologues ou historiens. L'étude montre que les auteurs évoquent très rarement de façon explicite le symbolisme, les mythologies ou les usages maçonniques, mais qu'ils prouvent tous, sans exception, leur intérêt pour l'examen des rapports de l'individu à la société qui les a vus vivre.

Au sein même de l'Académie, Paul Delsemme se montre un confrère assidu, enthousiaste et chaleureux. Pendant dix ans, il offre à ses consœurs et à ses confrères de multiples témoignages de ses talents. Il édite, dans les collections de l'Académie, *Gens de rue* de Paul Heusy et *Gueule-rouge* de Marius Renard. Il présente souvent une communication au cours des séances mensuelles : il évoque, à nouveau, la personnalité de Georges Garnir ; il étudie le rôle joué dans les lettres belges par la revue *La Bataille littéraire*, qui paraît à sept reprises entre 1919 et 1924 ; il attire l'attention sur des écrivains un peu oubliés, comme le conteur James Vandrunen (par ailleurs recteur de l'Université de Bruxelles) et le poète Théodore Hannon, ami de Félicien Rops.

J'ai eu la chance de bien connaître Paul Delsemme, de parler avec lui de ses recherches et de ses passions. Je garde de lui, précieusement, l'image d'un savant doué d'une intelligence brillante et bienveillante, qui dégagait un charme élégant, qui savait témoigner en toutes circonstances à ses collègues, à ses amis et à ses Frères de loge, par un mot aimable ou par un geste cordial, une affabilité souriante et une affection attentive.

Claire Lejeune

Par M. Jacques De Decker

Philosophe ? Poète ? Dramaturge ? Animatrice ? Chercheuse ? Photographe ? Claire Lejeune était tout cela, tout en ne répondant à aucune des définitions classiques de ces diverses activités. Elle était une philosophe sans doctrine, se frayant à coup d'intuitions un chemin de vérité dans l'opacité du réel. Elle refusait le titre de poète, au point de renier des écrits anciens qui le justifiaient. Elle vint au théâtre sur le tard, et ne s'y épanouit que grâce à des intercesseurs complices, comme Frédéric Dusseigne qui mit en scène son *Chant du dragon* (paru chez Lansman). Animatrice, elle le fut sans le savoir, quoiqu'un centre d'études et deux revues lui doivent tout. Chercheuse, elle l'était certes, mais parfaitement autodidacte. Et photographe, oui, mais pour que ses images transfigurent la réalité plutôt qu'elles ne la reproduisent.

Cette femme d'exception, née à Mons le 5 octobre 1926, y est décédée le 6 septembre 2008, emportée par une maladie qui l'avait peu à peu privée de l'usage écrit, puis parlé du langage, facultés qu'elle avait maîtrisées de façon éminente. Reste son œuvre d'une extrême originalité, apparemment difficile, en fait lumineuse, ce que l'avenir nous démontrera.

Claire Lejeune a eu droit à diverses vies. À seize ans, la mort de sa mère la voue à l'éducation de ses trois sœurs cadettes. Fin d'études, immersion dans la vie domestique. Elle-même aura trois enfants, dont sa fille Anne André, qui dirige à présent le centre culturel de la Maison Folie à Mons. En 1960, à trente-trois ans, elle vit une expérience qui relève de la vision, de la transfiguration, et écrit ses

premiers textes. Leur acuité et leur pénétration de pensée lui valent l'intérêt de René Char et de Maurice Blanchot notamment.

Elle cesse d'enseigner la sténo-dactylographie et, avec l'appui de quelques intellectuels de haut vol, organise des colloques interdisciplinaires, dont les contributions alimenteront les deux revues qu'elle met sur pied, *Les Cahiers du symbolisme* et *Réseaux*. L'ensemble de ces activités sera intégré dans le Centre interdisciplinaire d'études philosophiques de l'Université de Mons, dont elle devient la secrétaire générale en 1971. Vingt-six ans plus tard, elle sera reçue à l'Académie par Liliane Wouters, qui saluera sa « citoyenneté poétique ».

Dans le même temps, son œuvre s'élabore, dont la forme n'appartient qu'à elle. Sa meilleure analyste, Martine Renouprez (elle lui a consacré chez Wilquin une monographie, *La poésie est en avant*), dit qu'elle « tient du journal de bord intellectuel, du pamphlet métaphysique et du livre d'heures profane ». À ce projet singulier correspondent six ouvrages, de *L'Atelier* (1979) à *La lettre d'amour* (2005). On y assiste à une étrange alchimie, où la langue lui fait office de lampe, éclairant le dédale de nos interrogations.

Défiant les tabous, elle ébranle les codes d'une civilisation fondée sur l'oppression paternaliste, l'exclusion du tiers, la négation de la féminité par essence subversive. En 2004, elle publiait avec Marcel Moreau, Jacques Sojcher et Raoul Vaneigem *Quatuor pour une autre vie* (Wilquin). Preuve que cette navigatrice de la pensée n'était pas si solitaire que cela.