

048

[20052EMA3001]

UNIVERSITE DU MAINE
LE MANS
Faculté des Lettres et Sciences humaines

THESE

Pour le

DOCTORAT DE LITTERATURE FRANCAISE

par

GHAYAS HACHEM

**IRONIE ET TRAGIQUE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE JULIEN GREEN
DE *MONT-CINERE* AU *MAUVAIS LIEU***

Tome 1

DIRECTEUR DE THESE : Professeur Michèle RACLOT

SOUTENANCE : le 4 janvier 2005

JURY :

Mme Michèle Raclot
Mme Marie-Françoise Canérot
M. Jean-Pierre Goldenstein
M. Pierre Masson
M. Michael O'Dwyer

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DU MANS



M028957



[2005LEMA3001]

~~843
FRE
H~~

UNIVERSITE DU MAINE
LE MANS
Faculté des Lettres et Sciences humaines

THESE

Pour le

DOCTORAT DE LITTERATURE FRANCAISE

par

GHAYAS HACHEM



**IRONIE ET TRAGIQUE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE JULIEN GREEN
DE *MONT-CINERE* AU *MAUVAIS LIEU***

Tome 1

DIRECTEUR DE THESE : Professeur Michèle RACLOT

SOUTENANCE : le 4 janvier 2005

JURY :

Mme Michèle Raclot
Mme Marie-Françoise Canérot
M. Jean-Pierre Goldenstein
M. Pierre Masson
M. Michael O'Dwyer



Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Madame Michèle Raclot. C'est grâce à son soutien généreux et inconditionnel, à sa confiance et à ses encouragements que j'ai pu trouver la force de persévérer.

Je remercie également mes parents, mon épouse et mes amis de m'avoir aidé de multiples façons au cours de ce processus riche en apprentissage.

Ce travail, aussi modeste soit-il, n'aurait pas pu être réalisé sans le pouvoir de la Grâce. Celle-ci s'est abondamment manifestée pour moi sous la forme des personnes susmentionnées.

G. H.



Table des Matières

Remerciements.....	i
Table des Matières.....	ii
<i>Introduction</i>	1

Tome 1

I) Les cibles de l'ironie greenienne.....	17
1. Les étrangers.....	22
2. Les martyrs.....	46
3. Les bourreaux.....	87
II) Les modalités de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Green.....	116
1. Ironie dans la division du « moi » : les deux hommes de saint Paul :	119
a. Double postulation de la matière et de l'esprit.....	121
b. Cynisme sexuel et sentiment amoureux.....	137
2. Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient.....	145
a. Ironie de la conscience morale.....	146
b. Ironie de l'inconscient.....	156
3. Ironie dans l'espace : lieux et objets.....	181
a. Les lieux.....	182
b. Les objets.....	200
4. Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte.....	221



Tome 2

III) Les enjeux de l'ironie chez Green.....	249
1. Effet d'ambivalence.....	250
2. Condamnation du rationalisme.....	263
3. Condamnation du matérialisme.....	283
4. Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme.....	294
a. Charité agressive.....	295
b. Spiritualité théâtrale.....	321
c. Fanatisme : pureté inhumaine.....	340
5. Ironie tragique : ironie du destin.....	358
<i>Conclusion</i>	380
<i>Bibliographie</i>	389



Introduction



Introduction

Une longue tradition critique souligne, dans l'œuvre romanesque de Green, les diverses représentations du mal et de la souffrance. Et si l'on interroge des lecteurs qui n'ont pas accordé à cette œuvre la même attention qu'un critique, la plupart se rappellent une expérience de lecture teintée d'une impression de morbidité et évoquent presque exclusivement un univers sinistre et ténébreux où le désir frustré, le tourment religieux et le meurtre entremêlent leurs ombres. Cette impression est suscitée d'ailleurs par un grand nombre de titres des œuvres romanesques et théâtrales : *Léviathan*, *Épaves*, *Le Malfaiteur*, *Chaque homme dans sa nuit*, *Le Mauvais Lieu*, *Histoires de vertige*, *Les Clefs de la mort*, *L'Ennemi*, *L'Ombre*.

La catégorisation presque unanime de l'œuvre de Green de « sombre » a par contre provoqué de nombreuses réactions chez l'auteur lui-même. Il écrit dans son *Journal*, le 4 novembre 1955 : « J'ai parfois regretté un peu qu'on n'ait jamais vu qu'il y avait aussi en moi un auteur comique » (IV, 1451)¹. Et en réponse à Michèle Raclot qui évoquait la diversité de tons dans l'ensemble de son œuvre : « [...] les romans sombres, les romans oniriques, ceux qui intègrent des problèmes spirituels, comme *Moïra...* », Green admet qu'il y a chez lui une évolution intérieure, mais réagit assez fortement à ce classement et rejette tout particulièrement la catégorie du « sombre » : « Oh ! Les romans ``sombres``... vous savez ces distinctions-là sont un peu académiques. Cela n'a pas de réalité bien solide. Je conteste un peu ces catégories. ² » À une autre occasion, Green déplore l'inattention à l'aspect comique et ironique de son œuvre. Interrompant Sophie Lannes qui lui dit qu'on le représente toujours comme un romancier noir, Green s'exclame : « Mais il y a un côté comique dans mes romans que personne ne

¹ Toutes les références des citations de Green tirées de l'édition de la Pléiade apparaissent dans le texte, entre parenthèses, par la double indication du tome, en chiffre romain, et de la page, en chiffre arabe.

² M. Raclot, « Interview de Green réalisé le 31 août 1989 » in *Roman 20/50*, 10, 1990, p. 107.



Introduction

voit jamais ! » Laissant son interlocutrice complètement abasourdie, Green précise : « Ironique serait-il mieux ? » Il ajoute que, malgré son aspect sérieux, tout peut le faire rire : « Les situations, les comportements, surtout quand les gens ont à cœur d'avoir ce qu'on appelle un ``personnage``³ » (VI, 1537-1538).

De nombreuses entrées du *Journal* témoignent encore de ce souci qu'a Green d'être considéré comme un auteur ironique. Le 15 mars 1935, riant lui-même en se relisant, il regrette sa « réputation de mélancolie et qu'on ne s'apercevra pas [...] qu'[il] aime aussi la gaieté » (IV, 360). Le 25 octobre 1942, il rapporte avec exaltation l'exclamation d'un lecteur qui, en lisant *Memories of Happy Days*, a découvert un Green qui pouvait aussi être drôle. Le 16 mai 1956, commentant le *Malfaiteur*, il évoque « l'ironie amère » de ce titre qui désigne selon lui le personnage de Jean, alors que ce dernier est une victime au même titre qu'Hedwige. Et le 17 décembre 1976, dans *La Terre est si belle*, il affirme qu'il lui est difficile d'écrire un chapitre de roman qu'il trouve un peu comique : « Il m'est difficile de résister à une tendance à ironiser dont je ne suis pas sûr qu'elle puisse plaire, étant donné que j'ai la réputation d'un romancier noir. Et puis l'ironie est presque toujours comprise de travers: au pied de la lettre. Jules Renard, je crois, disait qu'il était bon en pareil cas de se servir d'une encre d'une couleur différente, du rouge par exemple » (VI, 351).

De nombreux autres passages du *Journal* témoignent de l'importance que Green accorde au procédé littéraire de l'ironie ; il cherche, à maintes reprises, à le définir et à le comprendre. Ainsi, le 10 septembre 1981, il évoque le goût des Français pour l'ironie et parle de l'*iron* (fer) de Victor Hugo. Le 28 juillet 1992, il cite la définition du persiflage chez Jean-Jacques Rousseau qui serait l'usage de tout dire sur le même ton. Le questionnement

³ « La Passion du bonheur », entretien réalisé dans *L'Express* en juin 1982 et que nous retrouvons dans le sixième tome des *Œuvres Complètes* de Green dans la Bibliothèque de la Pléiade.



Introduction

de Green sur l'ironie n'est pas que littéraire, car c'est la vie au complet qu'il voit comme ironique. En réponse à une lettre de Jacques Maritain qui lui parle de la « tendresse un peu ironique de Dieu »⁴, Green écrit :

Je suis heureux que vous m'ayez parlé d'*ironie*, une ironie divine, le sourire de la charité, enfin si j'ose dire un *sense of humor* surnaturel auquel nous devons répondre aussi par un sourire. C'est triste – et un peu sot – de se prendre perpétuellement au sérieux [...] Je relis votre lettre. La tendresse ironique, c'est cela. Le sourire de Dieu, on n'en parle jamais, on n'ose pas, on voudrait que nous le regardions avec des yeux d'esclaves, alors que nous sommes ses enfants bien-aimés.⁵

Dans des entrées très tardives de son *Journal*, même posthume, Green reviendra sur cette idée, en se montrant même quelquefois assez catégorique. Le 7 juin 1995, par exemple, il affirme qu'il est impossible de converser avec un homme à qui manque le sens de l'ironie « parce qu'une ironie secrète est cachée au fond même de toute la vie ». Et, le 18 mai 1996, énumérant quelques exemples d'ironie de situation, comme le condamné à mort qui come la page du livre dont il interrompt la lecture avant de se faire guillotiner, Green affirme qu'on ne peut concevoir et comprendre la vie que sous l'angle de l'ironie. Enfin, le 3 mai 1997, dans les pages posthumes de son *Journal*, cette réflexion inexplicablement sévère à l'égard des Français : « Que fait-on pour se prendre au sérieux ? Refuser de voir les petites ironies de la vie, se croire quelqu'un, pire : se prendre pour quelqu'un. L'humour est un garde-fou peu utilisé en France. »

Il y a par ailleurs une légère injustice de la part de Green lorsqu'il accuse ses critiques de passer complètement à côté des éléments humoristiques de son œuvre, car en effet de nombreuses études critiques, et publiées du vivant même de l'auteur, indiquent – ne serait-ce que brièvement – cette dimension comique et affirment qu'il est important de l'analyser. Robert de Saint-Jean dit avec le même ton de regret que l'auteur qu'il

⁴ Lettre 171 dans *Une grande amitié : correspondance 1926-1972, avec Jacques Maritain*, Paris, Plon, 1979, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 170.



« existe chez l'écrivain un *sense of humour* naturel, très évident, mais que les lecteurs et critiques n'en parlent jamais, comme si cela devait contrarier l'intensité tragique de l'œuvre.⁶ » Michèle Raclot également soulève la question de l'humour dans l'œuvre : « [...] ce n'est pas une œuvre aussi sage qu'elle en a l'air, écrit-elle, et si l'écriture de ce romancier nous semble facile d'accès, c'est peut-être parce que nous en négligeons certains aspects. Qui a vraiment étudié jusqu'à présent l'humour dérangeant et les subtiles dissonances de l'écriture greenienne que nous n'avons fait ici qu'effleurer?⁷ » Enfin, Hélène Dottin, dans deux articles publiés certes après le décès de l'auteur, analyse l'humour dans *Léviathan*⁸ et dans *Moïra*⁹, s'attachant à en souligner les particularités et le fonctionnement.

En dépit de ces nombreux témoignages, on est en droit de s'interroger à nouveau : ironie dans l'œuvre romanesque de Green ? À quels endroits se manifeste-t-elle et comment ? Y a-t-il des procédés ironiques spécifiquement greeniens ? À quoi servent-ils ? Comment informent-ils le projet idéologique de l'œuvre, si celle-ci en a un ? À première vue, ce ne sont pas les mots d'esprit qui abondent dans cette œuvre, ni la terminologie de l'humour et de l'ironie¹⁰, mais il est vrai que le *double*, qui est propre à l'ironie (double

⁶ R. De Saint-Jean, *Julien Green par lui-même*, Paris, Seuil, 1967, coll. « Écrivains de toujours », p. 69.

⁷ M. Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Green. Étapes, constantes et variations esthétiques. » in *Julien Green, Littératures contemporaines*, 4, Études réunies par Jean Touzot, Paris, Klincksieck, 1997, p. 92.

⁸ H. Dottin, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie » in *Autour de Julien Green, au cœur de « Léviathan »*, Actes des Journées internationales Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Société internationale d'études greeniennes, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 221-234.

⁹ H. Dottin, « Entre comédie à la française et humour anglo-saxon : l'écriture double de Julien/Julian Green » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens en Géorgie, novembre 2000, Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Société internationale d'études greeniennes, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 762, 2003, pp. 35-50.

¹⁰ Si l'on prend l'exemple d'un roman comme *Moïra* où le prénom du protagoniste est répété 656 fois, nous distinguons en effet un nombre relativement faible des occurrences



Introduction

message, explicite et implicite), est aussi propre à la personnalité et à l'œuvre de Julien Green. Cette œuvre s'organise autour de nombreuses dichotomies : réalisme / fantastique, aspiration religieuse / faim sensuelle, catholicisme / protestantisme, richesse / pauvreté, États-Unis / France. L'œuvre de Green dépeint constamment la dualité de personnages qui n'arrivent pas à se défaire d'une partie d'eux-mêmes pour assumer entièrement l'« autre » partie à laquelle ils croient devoir uniquement correspondre. La contradiction intérieure de ces personnages est au cœur de cette œuvre qui multiplie d'ailleurs l'usage des antithèses, des oxymores, des comparaisons hétéroclites et des paradoxes. Toutes ces données ne sont-elles pas un terrain fertile pour l'ironie ? Mais d'abord, qu'est-ce que l'ironie ?

Traditionnellement, l'ironie est définie comme un procédé consistant à dire, « par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (Fontanier¹¹). « Sa matière est l'antiphrase, son but la moquerie ; elle est bien une figure de pensée, puisqu'elle a deux sens » explique Olivier Reboul dans son *Introduction à la rhétorique*¹². Dans son essai sur l'ironie, Philippe Hamon¹³ note, quant à lui, que les effets d'ironie ne jouent pas uniquement sur un seul mot à inverser. Il écrit :

[...] plutôt que de parler de communication articulée sur une contradiction (a-vs-non-a), mieux vaudrait, pour rendre compte de la

du vocabulaire de l'ironie qui se limite à ceci : « ironie » (1) ; « ironique » (1) ; « moqueur » (4) ; « se moquer » (2) ; « rire » (25) ; « rieur » (1) ; « rieurs » (1) ; « rit » (3) ; « rient » (1) ; « comique » (1) ; « narguer » (1) ; « cynique » (1) ; « théâtre » (3) ; « théâtral » (2) ; « narquoise » (1). (Renseignements statistiques obtenus grâce au ARTFL de l'Université de Chicago : [http : //humanities.uchicago.edu/ARTFL/ARTFL.html](http://humanities.uchicago.edu/ARTFL/ARTFL.html)).

¹¹ Tel que cité par Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1991, p. 264.

¹² O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, coll. « Premier Cycle », p. 138.

¹³ P. Hamon, *L'Ironie littéraire (Essai sur les formes de l'écriture oblique)*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Recherches littéraires ».



Introduction

complexité du texte ironique, parler de décalages, de « champs de tensions » et de « degrés » :

- 1) tension entre deux parties disjointes et explicites du même énoncé (deux registres, deux champs sémantiques, deux termes d'une comparaison, mis en voisinage hétéroclite);
- 2) tension entre le narrateur et son propre énoncé, dont il se désolidarise entièrement ou partiellement;
- 3) tension entre l'énoncé et un autre énoncé extérieur, cité, parodié, pastiché ou simplement mentionné en écho (« mimèse ») [...] ¹⁴

Hamon souligne par ailleurs l'aspect idéologique de l'ironie. Il explique qu'étant discours double, l'ironie n'est pas uniquement *informative*, mais aussi *évaluative*. L'ironie s'attaque à une valeur, incarnée généralement par un gardien de la loi, pour en défendre une autre. Comme elle s'attaque à des valeurs, son matériau privilégié est tout ce qui est soumis à des *règles*. Elle évalue ce qui est réglementé : le corps et ses pulsions, le langage et sa grammaire, la machine et ses modes d'emploi, la société et ses lois, étiquettes et rituels. Pour cela, elle se polarise dans le texte littéraire autour de ce que Hamon appelle les *nœuds normatifs*, évaluant le rapport d'un personnage aux normes. S'en prenant aux idéologies et aux orthodoxies, l'ironie disqualifie l'usage *raide et mécanique* des règles. Hamon distingue deux types d'ironie : l'ironie paradigmatique, fondée sur le renversement des hiérarchies, comme l'arroseur arrosé, et l'ironie syntagmatique, déréglant les rapports de causalité, comme une souris qui fait dérailler un train.

L'ironie étant donc idéologique, la scène ironique, elle, est composée, selon Hamon, de cinq actants : le gardien de la loi (en général deux, celui qui incarne la règle attaquée et celui qui incarne la règle ou la loi à substituer), l'ironisant, la cible de l'ironie, le complice (l'auditeur ou le lecteur qui rit ou sourit) et le naïf (celui qui ne saisit du discours de l'ironisant, ou des discours des autres personnages que le sens explicite). Hamon ajoute que chacun de ces actants peut s'illustrer en plusieurs narrateurs et personnages, qu'un même personnage (ou narrateur) peut cumuler plusieurs de ces postes

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.



Introduction

actantiels, que certains de ces postes peuvent être représentés ou ne pas l'être, de même qu'ils peuvent changer et s'échanger entre les personnages au cours du texte ou encore être représentés abstraitement par une œuvre autoritaire citée ou évoquée. Ayant ses cibles et ses complices, l'ironie prend donc parti, elle inclut et exclut, excommunie le naïf, la cible, et communit avec le complice (l'auditoire, le lecteur)¹⁵.

Quoique chaque texte littéraire ait sa façon particulière de signaler l'ironie, Hamon note les endroits où elle serait le plus susceptible de se concentrer thématiquement et textuellement, et relève un nombre de procédés qui sont généralement des moyens privilégiés pour l'exercice de l'ironie :

- Dans un portrait, l'exagération caricaturale d'un détail du visage ou d'un comportement psychologique ou, au contraire, la neutralisation des traits d'un personnage du fait d'un mimétisme avec les traits d'un autre, animal, objet ou autre individu.
- Sur les nœuds normatifs (là où il y a règles, donc évaluations et évaluateur).
- Cadre du texte : incipit et clausule.
- La typographie (multiplication des majuscules, italiques, points d'exclamation et d'interrogation, guillemets, points de suspension).
- Les rythmes et les sonorités.
- La négation, la prétérition et la modalisation.
- L'énumération qui marque un décalage entre la quantité et la qualité, une immensité apparente et une petitesse réelle.
- Les figures : métaphore filée, périphrase descriptive, pastiche, parallèle systématique prolongé, répétition, hyperbole, oxymore, antithèse, litote, comparaison et métaphore hétéroclites.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116-126.



Introduction

Plus récente que celle d'Hamon, l'étude de Pierre Schoentjes sur l'ironie¹⁶ envisage d'autres catégories encore qu'il serait utile d'exposer, étant donné qu'elles ne sont pas étrangères à l'œuvre de Geen. Ce qui nous intéresse le plus dans la typologie de Schoentjes, c'est la distinction entre ironie de situation et ironie verbale. En effet, procédant diachroniquement, après avoir défini l'ironie socratique qui est fondée sur un jeu de questions/réponses (*eirôn* est celui qui interroge, mais aussi, dans la comédie antique, le personnage dissimulé ou rusé) durant lequel Socrate dissimule son savoir, prétend en savoir moins que son interlocuteur pour le faire douter du bien-fondé des idées communes et remporter ainsi une victoire dialectique sur son adversaire, Schoentjes définit les différents types d'ironie de situation et d'ironie verbale.

Il distingue ainsi quatre formes d'ironies de situation. D'abord les ironies de situation picturales : quand, dans un tableau, se trouvent rapprochés des éléments en opposition, mais qui sont unis par un rapport de symétrie. Ensuite, les ironies de situation narratives : lorsqu'une transformation s'opère dans le temps et contre l'attente du lecteur ; il s'agit d'un renversement de la situation ; ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qui était prévu et ce renversement est généralement en faveur d'un principe de justice, comme le guillotiné guillotiné, l'arroseur arrosé, etc. (c'est à ce niveau que nous retrouvons les types paradigmatique et syntagmatique énoncés par Hamon). Schoentjes évoque également l'ironie dramatique (*tragic irony*) comme forme d'ironie de situation : le spectateur ou le lecteur est au courant de faits que les personnages ignorent. Un personnage au moins n'a pas conscience de la situation dans laquelle il se trouve et règle son comportement sur des données que le lecteur (spectateur) et d'autres personnages savent fausses. L'ironie dramatique, selon le degré

¹⁶ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points. Essais », 467.



Introduction

d'identification du lecteur avec le personnage, peut être tragique ou comique. Enfin, comme dernière technique d'ironie de situation, Schoentjes évoque la parabase, qui consiste à s'adresser directement au public.

Quant à l'ironie verbale, Schoentjes, insistant sur la dimension axiologique de l'ironie, affirme qu'elle est toujours l'expression d'un jugement critique qui consiste en un blâme par la louange. De nombreux procédés peuvent produire cette inversion, comme la prétérition, l'antiphrase, etc. La liste des procédés répertoriés par Hamon (voir plus haut) en rend compte amplement. Schoentjes ajoute cependant que, contrairement à l'ironie socratique, l'ironie verbale n'est pas un art du dialogue, mais une façon de mettre fin à tout dialogue. En effet, le blâme par la louange, explique-t-il, interdit toute réplique.

En dehors de cette distinction entre ironie verbale et ironie de situation, évoquons une troisième catégorie d'ironie exposée par Schoentjes et qui ne serait pas étrangère à l'œuvre de Green : l'ironie allemande. Elle consisterait en une revendication de la liberté de l'artiste d'écrire une chose et son contraire. Ses procédés sont la rupture de l'illusion (l'acteur parle de son rôle en même temps qu'il l'occupe, ou encore le narrateur apostrophe le lecteur, ce qui a pour effet de souligner l'artificiel dans l'art en minant la vraisemblance du récit) et la distanciation critique (l'artiste sourit de sa propre création sans pour autant renoncer au travail poétique).

Si nous admettons donc avec Green qu'il y a, dans son œuvre, un aspect ironique que personne ne voit jamais, si nous nous faisons complice de l'auteur ironiste, comment pouvons-nous caractériser cette ironie ? Quelles sont les cibles de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Green ? Quelles en sont les modalités, les procédés employés pour l'exprimer ? Et quels en sont les enjeux ? Nous nous proposons donc, dans les pages qui suivent, d'analyser l'œuvre romanesque de Green dans la perspective de ces



Introduction

questions. Notre corpus commence avec *Mont-Cinère* (1926) et se termine avec *Le Mauvais Lieu* (1977), en passant par *Adrienne Mesurat* (1927), *Léviathan* (1929), *L'Autre Sommeil* (1931), *Épaves* (1932), *Le Visionnaire* (1934), *Minuit* (1936), *Varouna* (1940), *Si j'étais vous...*(1947), *Moïra* (1950), *Le Malfaiteur* (1955), *Chaque homme dans sa nuit* (1960) et *L'Autre* (1971)¹⁷.

Il est certes impossible, à partir des citations relevées plus haut et provenant du contexte intertextuel de l'œuvre (*Journal*, entretiens, correspondance), de tirer la moindre conclusion sur l'ironie dans les romans. Il est possible toutefois de déceler dans ces affirmations éparses les orientations que cette ironie serait susceptible de suivre, les cibles et les formes que l'auteur privilégierait le plus dans son écriture romanesque.

En effet, Green parle des gens qui ont à cœur de jouer un « personnage », revient plus d'une fois sur les situations ironiques de la vie (comme le condamné à mort qui pense poursuivre sa lecture après son exécution) et parle de la « tendresse ironique de Dieu » et de l'ironie de la vie. Il ne serait pas trop périlleux de prévoir d'emblée deux interprétations : 1) L'auteur serait particulièrement sensible aux ironies de situation, voire du sort, du destin. 2) Tout comportement artificiel, toute construction de « personnage », voire « rôle » (au sens le plus théâtral de ce mot) est susceptible d'attirer son ironie. Si d'autre part, comme l'écrit Robert de Saint-Jean¹⁸, le sens de l'humour de l'auteur ne contrarie pas l'intensité tragique de l'œuvre, il faudra examiner comment l'ironie, au lieu de diminuer le tragique, servirait au contraire à le traduire et à l'exprimer.

¹⁷ Nous choisissons d'exclure la trilogie des *Pays lointains*, *Les Étoiles du Sud* et *Dixie* du corpus de base, nous contentant de cerner les thèmes et les procédés récurrents de l'ironie greenienne dans les romans sus-mentionnés. Nous nous permettrons quelquefois des allusions aux nouvelles, aux pièces de théâtre, de même qu'au *Pamphlet contre les catholiques de France* et aux écrits intimes, afin d'appuyer certains développements, mais ils ne feront guère l'objet d'une analyse de détails.

¹⁸ Voir citation plus haut.



Introduction

Ainsi, nous posons comme hypothèse de recherche que l'ironie, dans l'œuvre romanesque de Green, par le recours à différents procédés d'ironie de situation qui sont propres aux techniques narratives de l'auteur, servirait à condamner les différents comportements théâtraux, voire « masques », « rôles » que l'homme crée pour essayer de surmonter le tragique de son existence, pour dissimuler son « inquiétude profonde », son « effroi d'être au monde »¹⁹. Il s'agit donc d'abord d'individus angoissés, de personnages inquiets, effrayés, solitaires, qui, pour pallier leur effroi, recourent à des artifices, cultivent des comportements, ensuite de procédés d'ironie de situation qui condamnent les choix de ces individus en montrant comment ils sont immanquablement tous voués à l'échec. À partir de cette première hypothèse d'interprétation, notre analyse de l'ironie dans les romans de Green progressera suivant les trois parties suivantes : 1) les cibles de l'ironie greenienne, 2) les modalités de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Green et 3) les enjeux de l'ironie chez Green.

Qui sont ces personnages solitaires et angoissés ciblés par l'ironie, parce qu'ils tentent en vain de surmonter leur solitude et leur angoisse ? Nous en distinguons trois catégories : 1) Ceux qui se sentent à contre-voie dans ce monde, qui vivent chez eux comme des étrangers, qui ne trouvent pas leur place dans leur environnement le plus familier et qui se sentent exclus au milieu même des leurs. 2) Ceux qui semblent condamnés à vivre comme des martyrs malgré leurs efforts ardues pour s'affranchir de cette condition. 3) Ceux qui, sous un masque de bourreau autoritaire et puissant, sont profondément vulnérables et fragiles, dépendants de leurs victimes qu'ils ne parviennent guère à dominer. Ainsi, la première partie, sur les cibles de

¹⁹ Ces deux expressions sont de Green. Dans son *Journal* (IV, 1447), il écrit que son œuvre, sans pour autant être catholique, est religieuse dans son essence, étant donné qu'elle met en scène une solitude et une angoisse qu'une personne non religieuse ne serait pas susceptible d'éprouver.



Introduction

l'ironie, sera composée de trois chapitres intitulés : 1) les étrangers, 2) les martyrs et 3) les bourreaux.

Dans la deuxième partie de notre analyse, nous étudierons les modalités de l'ironie, les différents procédés narratifs à travers lesquels l'ironie, dans la situation de ces cibles, est mise en évidence. Si le personnage, pour contrer son angoisse existentielle, cherche à simplifier les données de son existence et à passer sous silence un ensemble d'éléments qui dérangent les concepts qu'il se fait de lui-même en toute quiétude, c'est bien la persistance avec laquelle ces éléments cachés surgissent, et de la façon la plus impromptue, qui est ironique.

Ainsi, le premier chapitre de cette deuxième partie, intitulé « Ironie dans la division du moi : les deux hommes de saint Paul », sera consacré à l'étude de l'ironie à travers un phénomène omniprésent dans l'œuvre romanesque de Green : le conflit entre deux facettes contradictoires du même individu, l'une charnelle, l'autre spirituelle, ou encore, l'une sexuelle et l'autre sentimentale. Malgré sa volonté de choisir, le personnage ne peut se déprendre ni de l'une de l'autre ; les deux facettes coexistent et suscitent l'ironie l'une par rapport à l'autre.

Le deuxième chapitre, intitulé « Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient », sera consacré à l'étude de l'ironie à travers un phénomène tout aussi dominant chez le personnage greenien que le précédent : le conflit entre différents plans de conscience. Il est récurrent en effet que le personnage entende une voix intérieure. L'ironie réside dans le décalage entre ce que le personnage fait, dit ou pense et ce que la voix, qui n'est autre que celle de sa conscience morale, révèle sur ses intentions profondes et cachées. Quant à la voix onirique, elle est d'abord porteuse de messages incompréhensibles et indéchiffrables par le personnage, mais qui sont les présages de sa propre destinée, ce qui est une forme d'ironie dramatique. Par ailleurs, l'ironie se manifeste dans le fait que le personnage



Introduction

ne puisse pas échapper de façon définitive à son désarroi en se réfugiant dans le monde onirique. Alors qu'il peut être une promesse d'évasion et de libération, le rêve, de même que la rêverie éveillée, révèle à quel point le personnage est condamné à son sort de façon tragique, car aussitôt qu'il a l'illusion de surmonter son sort en accédant au monde du rêve, il retombe de plus belle dans la réalité. Enfin, lorsque la réalité elle-même revêt une apparence onirique, le personnage constate l'ironie de son sort, déplore de se perdre autant dans un monde pourtant illusoire.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons l'ironie dans l'espace à travers la relation problématique que le personnage entretient avec les lieux qu'il occupe et les objets qu'il possède : le personnage saura-t-il jamais se sentir « chez lui », à l'abri des invasions d'autrui ? Les frontières de son espace sauront-elles se dessiner et se fermer pour le protéger tant des autres que de lui-même ? De même, saura-t-il soumettre à sa volonté les objets qu'il possède, ou sont-ils au contraire animés d'une volonté qui surpasse la sienne, ajoutant ainsi à son angoisse et à son inquiétude ?

Le quatrième chapitre sera consacré à l'étude de l'ironie de situation à travers l'emploi d'une technique narrative récurrente dans le roman greenien : les récits dans le récit. Dans les récits homodiégétiques, les narrateurs cultivent la rétrospection et l'autocritique. Ils y ont certes un regard distancié et conscient sur leur passé et relatent avec ironie leur naïveté d'autrefois, mais la vertu libératrice attendue d'une telle expérience d'écriture sera-t-elle au rendez-vous ? Le narrateur adulte saura-t-il remédier définitivement au sentiment d'une défaite passée ? De même, les personnages-romanciers, recherchant le répit et l'évasion dans des expériences de création littéraire, sauront-ils conduire leur récit à bon port et jouir pleinement de leur fonction d'auteur en créant les personnages qu'ils voulaient créer ? Les relations qu'ils entretiendront avec leurs créatures imaginaires n'ajouteront-elles pas plutôt à leurs angoisses réelles ? Ainsi,



Introduction

dans le dernier chapitre de cette deuxième partie sur les modalités de l'ironie de situation, nous examinerons ce renversement ironique de la fonction d'auteur.

La troisième partie sera consacrée à l'étude des enjeux de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Green. Si les personnages effrayés d'être au monde, étrangers, martyrs et bourreaux, recourent à des artifices pour remédier à leur angoisse et à leur solitude et si, par ailleurs, de nombreux procédés d'ironie de situation témoignent de la vanité de ces tentatives et de ces efforts, il est à se demander pourquoi l'ironie condamne ces choix existentiels.

Nous posons d'abord que l'ironie greenienne, étant donné qu'elle est omniprésente dans l'œuvre romanesque et qu'elle se distancie des choix existentiels et idéologiques de tous les personnages, crée un effet d'ambivalence, une ambiguïté d'interprétation ; elle est garante que le roman ne soit porteur d'aucune vérité absolue. Ainsi, le premier chapitre, intitulé « Effet d'ambivalence », examinera les particularités que la fonction idéologique de l'ironie acquiert au sein de l'univers romanesque de Green.

Nous posons ensuite que l'ironie greenienne, vu qu'elle cible des individus qui tentent en vain de contrôler le cours spontané de leur vie, relevant d'une instance mystérieuse et invisible qui dépasse leur entendement, condamne toute forme de résistance à l'invisible. Ainsi, le deuxième chapitre, intitulé « Condamnation du rationalisme », soulignera d'abord que chez Green la connaissance intuitive et irrationnelle est privilégiée aux dépens du raisonnement et montrera ensuite que les personnages sceptiques, comptant sur la raison seule pour appréhender la vie, échouent dans leurs efforts de se garder à l'abri du mystère de l'amour divin. Le même échec est réservé aux personnages matérialistes dont la condamnation ironique fera l'objet du troisième chapitre. Le quatrième chapitre, intitulé « Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme », traitera,



Introduction

lui, de l'attachement littéral aux dogmes, de l'ostentation de la piété et du refuge dans un idéal de pureté sévère et déshumanisant, autant de « masques » et de comportements qui traduisent la peur de ce qui dépasse les dogmes, les jugements et les rôles.

Tenant compte enfin du contraste entre la constante volonté de l'être de se révolter contre son sort et son immanquable échec, nous chercherons, dans notre dernier chapitre, à démontrer que l'ironie de situation, dans le roman de Green, est une ironie du sort : elle sert à illustrer la condition tragique de l'existence humaine.



I) Les cibles de l'ironie greenienne



L'ironie implique une agression. On n'est pas ironique par gentillesse. Tourner en dérision, se moquer, c'est attaquer. C'est pour cela que l'ironie est souvent évoquée dans le vocabulaire métaphorique de la violence et du combat. On la décrit fréquemment comme étant « l'arme » redoutable et impitoyable des rhéteurs. De même, il est question des « cibles » de l'ironie. Ceux qui subissent la fustigation ironique et qui attirent contre eux les rires moqueurs d'un ironiste et de ses complices sont perçus comme des « victimes ».

Aussi variable soit-elle, en formes ou en degrés de sévérité, l'ironie cherche toujours à dévaloriser et à disqualifier son objet. Elle cherche à exclure la cible en même temps qu'elle inclut le complice. Si un individu est donc sujet à être ciblé par l'ironie, c'est parce qu'il se pose en dehors de normes communément partagées par l'ironiste et ses complices, soit parce qu'il défend lui-même des valeurs différentes, soit parce qu'il n'a pas les compétences pour déchiffrer le code que partagent ses « bourreaux ». Autrement dit, c'est soit parce qu'il s'agit d'un voyageur, d'un être qui vient d'ailleurs, soit d'un personnage naïf, ingénu, ne jouissant pas du savoir-faire ou du savoir-dire qui l'immuniserait contre les violences de son entourage.

Hamon explique que si l'étranger est ridiculisé et attire fatalement l'ironie, c'est en partie « pour pouvoir être maintenu à l'écart du territoire communautaire et pour que continuent à être affirmées une frontière, des distinctions, et des différences²⁰ ». Dans le même ordre d'idées, soulignant l'aspect idéologique de l'ironie, Schoentjes explique que le fonctionnement de l'ironie est « conditionné par le groupe dans lequel elle s'exprime²¹ ». Les deux théoriciens s'appuient sur des exemples classiques de l'histoire

²⁰ Hamon, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Schoentjes, *op. cit.*, p. 196.



littéraire, notamment *Candide* et *Charles Bovary*, pour montrer la récurrence de l'incarnation de l'ironie dans la figure de l'étranger :

[...] histoires drôles et discours ironiques divers ont souvent pour cibles des « étrangers », ont souvent pour fonction cardinale de marquer un territoire et d'en exclure des intrus [...] « étrange » rimant aisément avec « étranger » comme « l'alien » avec l' « aliéné ». L'étranger à Paris est un des thèmes privilégiés du discours ironique (voir le Brésilien à Paris de *La Vie parisienne* d'Offenbach et Halévy) comme du discours fantastique (à la première page du *Horla* de Maupassant, l'être maléfique arrive en France sur un trois-mâts brésilien).²²

Autant que les étrangers, les personnages candides sont des exclus, susceptibles d'être des cibles de l'ironie – celle des personnages avec qui ils entrent en contact et celle du narrateur. À propos des formes qu'adopte l'ironie à l'égard du candide, Philippe Hamon explique que l'exclusion des personnages naïfs est d'abord langagière : « le naïf, le sot ou le niais s'excluent en quelque sorte d'eux-mêmes du cercle de la communication en ne participant pas correctement à cette dernière, par leur manque de compétence à interpréter ou à produire de la signification, soit, en ce qui concerne l'enfant (« in-fans ») ou l'étranger (voir « Barbare » de Rimbaud – le mot « barbare » est une onomatopée) par leur non-maîtrise de la langue.²³ »

L'ironie à l'égard des personnages candides se manifeste par ailleurs dans les scènes d'aveuglement, ce qui, on l'a dit, est connu aussi par l'expression « ironie dramatique ». Celle-ci surgit, comme l'explique Escarpit, lorsqu'un personnage ignore un secret que connaissent d'autres personnages et le lecteur. Escarpit précise que ce spectacle d'aveuglement peut autant déboucher sur une fin comique que sur une fin tragique, selon le parti pris esthétique de l'auteur :

Dans *Britannicus*, l'ironie dramatique débouche sur la tragédie parce que Racine n'est pas, dans cette pièce, un humoriste et que son

²² Hamon, *op. cit.*, p. 114-115.

²³ Hamon, *op. cit.*, p. 117.



Les cibles de l'ironie greenienne

« rebondissement » ne se fait pas vers le comique. Il en va de même de l'ironie des « absurdités » qui refusent le rebondissement [...] On pourrait jouer la plupart des scènes de *Britannicus* en vaudeville, comme on peut jouer la plupart des scènes de *Tartuffe* en drame. Le débouché n'est qu'une question de parti pris, mais le mécanisme reste le même : il est fondé sur le spectacle d'un aveuglement (le grand ressort dramatique de la tragédie grecque) que ne partage pas le public. Pour orienter le mécanisme vers le tragique, il suffit que l'auteur insiste sur ce qui peut provoquer dans le public un sentiment de solidarité envers l'aveugle. Pour l'orienter vers le comique, il suffit qu'il éveille un sentiment de supériorité. Il [le mécanisme de l'aveuglement non partagé] est à la source de toute ironie dramatique, et donc de toute ironie sociale dans la mesure où les rapports sociaux sont des drames.²⁴

À propos de l'ironie dramatique, Pierre Schoentjes précise, quant à lui, qu'elle ne se réserve pas uniquement aux situations, mais qu'elle peut surgir également quand la victime ignore la portée de ses paroles et qu'elle énonce naïvement une parole qui a un double sens, compris uniquement par l'interlocuteur de la cible et par le lecteur qui est son complice. À cet effet, Schoentjes donne l'exemple de Charles Bovary assurant à Rodolphe que « sa femme était à sa disposition » pour l'équitation²⁵.

Signalons par ailleurs que l'évaluation des personnages étrangers et candides peut devenir ambiguë lorsque le narrateur se désolidarise des commentaires désapprobateurs et ironiques qui leur sont adressés par les personnages qui les entourent ou encore, et nous verrons que cela est particulièrement fréquent dans l'œuvre de Green (notamment dans le cas des enfants), lorsque les rôles se renversent entre bourreaux et victimes : l'étranger et le naïf, cessant d'être des cibles de l'ironie, deviennent alors les pôles à partir desquels s'exprime l'ironie à l'égard de leurs bourreaux. Hamon écrit :

[...] l'étranger et le naïf peuvent ne pas être forcément des niais ou des « pigeons » (étymologiquement, niais vient de « nidax », oiseau au nid, comme dupe vient d'un nom d'oiseau); ils peuvent être, aussi, le moyen et

²⁴ Escarpit, *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, coll. « Que sais-je ? », p. 103-105.

²⁵ Schoentjes, *op. cit.*, p. 191.



Les cibles de l'ironie greenienne

la source d'un discours ironique porté sur le monde des autochtones, quand ils deviennent le support d'un regard et d'un discours critiques portés sur les us et les coutumes de ces derniers. [...] Candide, le Huron, Micromégas, chez Voltaire, le Persan de Montesquieu, [...] tous ces tenants du « regard éloigné » de l'ethnologue (C. Lévi-Strauss) ou du regard ingénu de l'enfant, déstabilisent, par leurs questions, par leurs périphrases descriptives, par leurs comparaisons saugrenues, par leur prise au pied de la lettre des discours d'autrui, le système des routines, des réglementations, des étiquettes diverses et des hypocrisies institutionnalisées qui régissent le monde bien « cadré » dans lequel ils pénètrent. [...] L'intrus naïf est, lui aussi, conformément à son étymologie, le représentant « natif » d'un territoire, celui d'un « réel », d'un « monde de valeurs » ou d'une « vérité » que l'auteur ironique veut promouvoir.²⁶

Ainsi, les bourreaux auxquels se heurtent les naïfs et les étrangers constituent en eux-mêmes une cible de l'ironie. Le couple naïf/fripon sert de base, depuis les fabliaux, à des œuvres comiques, explique Philippe Hamon²⁷. L'ironie à l'égard du bourreau est fondée sur le renversement hiérarchique ; autant le bourreau peut-il manifester sa force de façon cruelle et sadique, autant il est fondamentalement vulnérable et fragile, à la merci de ses victimes.

Ainsi, dans cette première partie, nous montrerons que les personnages qui constituent les cibles privilégiées de l'ironie dans le roman de Green forment trois catégories interdépendantes : 1) les étrangers, (nous nous attarderons surtout à ceux qui sont étrangers chez eux, déphasés par rapport aux normes et aux valeurs de ceux-là même qui leur sont le plus proches), 2) les martyrs et 3) les bourreaux.

²⁶ Hamon, *op. cit.*, p. 117-118.

²⁷ Hamon, *op. cit.*, p. 117.



1) Les étrangers

Certes, l'univers romanesque de Green est peuplé de « voyageurs sur la terre », d'« hommes venant d'ailleurs »²⁸, de « forclos »²⁹, et ces personnages, on l'a dit, sont des cibles privilégiées de l'ironie, mais la condition d'étranger chez Green est plus qu'un statut national ou confessionnel. Elle correspond à un sentiment existentiel³⁰. Ainsi, nous nous intéresserons, dans ce premier chapitre, aux personnages qui se sentent étrangers chez eux, dans leur environnement le plus familier, au milieu des leurs. Être étranger chez soi est en soi une ironie de situation, mais l'ironie s'accroît dans le fait que rien ne remédiera à l'étrangeté de ces personnages

²⁸ Presque la totalité des romans et des nouvelles s'ouvrent sur l'arrivée d'un voyageur dans un milieu qui lui est nouveau, ce qui prend, comme c'est le cas pour Élisabeth, entrant dans le Nouveau Monde, « toutes les couleurs d'une aventure » (VII, 8). Les nouveaux venus se voient ridiculisés et rejetés à cause de leur caractère étrange ou bien à cause de leurs valeurs morales et religieuses qui paraissent rétrogrades aux yeux de ceux qui les reçoivent, ou encore à cause d'un état psychologique particulier qui fait d'eux des personnages secrets et incompris. Dans son annotation de l'autobiographie de Julien Green, Jacques Petit rattache cette constante, l'arrivée d'un étranger, au thème du messager : « [...] l'étranger qui arrive et provoque le drame est un "messager" » (V, 1625).

²⁹ En écrivant sa pièce *Sud*, Green envisage la possibilité de l'intituler *Le Forclos* (IV, 1298). Ce titre lui a été suggéré par Gide à propos d'un autre sujet : « Quel sujet de roman ! fait Gide. *Le Forclos*... Imaginez l'existence de cet homme qui se voit chassé d'un pays à l'autre parce qu'il porte malheur. Vous en feriez quelque chose, Green... » (IV, 473). Le forclos est donc « l'homme qui vient d'ailleurs » qui ne peut trouver sa place au milieu du nouveau groupe. Il est voué à rester l'autre, l'étranger, l'exclu, la banni, le maudit. Ce n'est pas l'harmonie qui caractérise ses liens avec les autres, mais au contraire, la communication difficile, imprégnée de secret et d'ironie.

³⁰ Le statut d'étranger, omniprésent dans l'œuvre de Green, marque d'abord la vie de l'auteur. Américain à Paris, Julien Green sera également très nostalgique de la France lors de ses deux longs séjours aux États-Unis (le premier à l'occasion de ses études en Virginie dans les années 20 et le deuxième durant la Seconde Guerre mondiale). Catholique au sein d'une famille majoritairement protestante, il se sentira fortement imprégné d'une sensibilité protestante même longtemps après sa conversion. Green s'est donc souvent senti distancé intérieurement du milieu qui l'entoure le plus directement. Dans son autobiographie, il relate à plusieurs reprises ses multiples expériences d'être étranger au monde, non seulement du point de vue national, ou encore confessionnel, mais surtout psychologique et moral : « Je me croyais, non supérieur à autrui, mais différent. Je ne faisais partie à mes propres yeux d'aucun groupe. [...] Peu à peu, je m'engageais dans une sorte de rêve qui prenait la place de la vie. Quelqu'un eût dû se trouver là pour me secouer. J'étais pareil à un somnambule perdu dans des songes de mégalomanie mystique » (V, 823).



Les étrangers

pourtant bien sédentaires : la fonction de la communication langagière elle-même se renverse ; la parole, au lieu de rapprocher les personnages entre eux, contribuera à les séparer davantage³¹.

Emily ne saura jamais se sentir chez elle à Mont-Cinère. On ne tarde pas à découvrir, au bout de quelques chapitres du début de *Mont-Cinère*, que la naissance même d'Emily était perçue par ses parents, unis sans amour, comme une condamnation :

[...] cette enfant, qui leur apparaissait comme le signe d'une période sans retour possible, avait à leurs yeux quelque chose de dérisoire et de gênant. Mrs. Fletcher, qui ne se sentait pas beaucoup plus d'affection pour son enfant que pour son mari, s'occupa d'elle aussitôt qu'elle en fut capable, afin de ne pas avoir à payer une nourrice, mais elle le fit sans joie et avec l'amertume de prendre soin d'un être dont elle n'avait souhaité la naissance à aucun moment. (I, 84-85)

La locution indéfinie « quelque chose » et les deux adjectifs axiologiques « dérisoire » et « gênant » mettent en évidence, certes, l'aspect insignifiant de l'existence d'Emily aux yeux de ses parents, mais ils disqualifient davantage les rapports affectifs de ces derniers qu'Emily elle-même puisque le narrateur se distancie de leur perspective en disant « leur apparaissait ». De même, les propositions de cause et de concession explicitent le motif basement matérialiste de la mère et corrigent l'image d'une mère soucieuse que peut suggérer la locution « aussitôt que ».

³¹ Par rapport à ce renversement ironique du rôle de la parole et les limites du langage, Green exprime son angoisse à diverses reprises dans son *Journal* : « [la parole humaine] est si souvent inférieure à ce qu'elle propose d'exprimer qu'on se demande si ce n'est pas là une des conséquences de la Chute. Il devait y avoir d'autres moyens de communication de la pensée avant celui-là, quelque chose de moins grossier. Dans la parole humaine, j'ai remarqué ceci de particulier, c'est que plus elle se multiplie dans ses efforts pour rendre clair ce qui est obscur, plus elle embrouille les choses et augmente le chaos, à moins que l'inspiration ne s'en mêle. La vraie parole, la parole des paroles, ne se perçoit qu'au cœur du silence, mais tout ce que j'en puis dire n'est que confusion. » (IV, 584) ; « Quand ma pensée bondit, ma parole trébuche. » (IV, 586) ; « Le mot le plus bref nécessite chez moi un et parfois deux brouillons, ce qui est absurde. Souvent, la lettre commencée est mise de côté, parfois à tout jamais. » (IV, 737) ; « On a toujours l'air de dire le contraire de ce que l'on pense » (IV, 1265).



Les étrangers

Dès les premières lignes du roman, le portrait d'Emily met en évidence son attitude défensive :

C'était une jeune fille d'environ quinze ans et de petite stature. Elle tenait les bras étroitement croisés sur la gorge et froissait ainsi une grande collerette de toile blanche qui lui couvrait les épaules et la poitrine et constituait le seul ornement de sa robe de drap sombre. Son visage avait une expression inquiète qui le vieillissait ; le nez en était saillant et incurvé, avec des narines trop ouvertes ; les lèvres minces paraissaient collées aux dents et des ombres foncées creusaient la ligne des pommettes, accusant le dessin des mâchoires lourdes et volontaires. Les yeux, qui d'ordinaire atténuent la laideur des traits et leur prêtent une sorte de poésie et de douceur, semblaient préciser au contraire tout ce qu'il y avait d'ingrat dans ceux-ci, et l'on pensait, en observant le regard vif des prunelles noires, à un animal méfiant et en colère. (I, 69)

Les adverbess « étroitement », « trop [ouvertes] » les verbes « froisser », « creuser », les adjectifs « inquiète », « saillante », « minces », « collées », « foncées », « lourdes », « volontaires », s'ajoutant au mutisme du personnage et à l'austérité de sa tenue traduite par le superlatif « seul ornement », ainsi qu'au renversement du rôle des yeux dans son visage et à la mise en relation de son regard avec celui d'un animal, soulignent d'emblée, et non sans exagération, l'attitude combative d'un personnage rejeté, prêt à lutter pour ses droits. La comparaison avec l'animal revient plus loin, à la fin du roman, après le mariage d'Emily avec Frank, comme pour signaler ironiquement la condamnation de l'héroïne à son sort, son incapacité de surmonter l'état de méfiance dans lequel elle vit depuis le début : « Au moindre bruit, elle regardait autour d'elle avec cette vivacité dans les yeux et dans ses mouvements qui faisait penser à un animal méfiant et craintif » (I, 266).

Ironiquement, son désir de propriété la conduit, au cours du roman, à s'adresser une lettre comme à une personne étrangère. Écrivant d'abord : « Comment je tiendrai ma maison », elle rectifie sa formule en abandonnant d'abord le possessif. Allant du plus personnel au plus impersonnel, elle écrit : « Comment je vivrai à Mont-Cinère » pour choisir enfin celle-ci qui est



encore plus impersonnelle et officielle : « À M^{lle} EMILY FLETCHER, MONT-CINÈRE, FAUQUIER COUNTY, VIRGINIA » (I, 154). Ce geste, bien qu'il exprime avec force l'attachement désespéré du personnage à sa propriété, traduit son statut d'étrangère au sein de son foyer, voire une sorte de dédoublement pathologique. Son désir de propriété, dont se trouve imprégné tout le roman, atteint d'ailleurs un tel degré pathologique qu'il devient fatal.

Dans ce roman, l'impossibilité de communiquer est l'essence même du drame, à l'origine de toute l'action : « Emily se taisait » (I, 69) sont les trois premiers mots du récit. Le seul échange de paroles relativement aisé demeure de l'ordre du clandestin et du marginal. Même les circonstances les plus tragiques, comme la mort du père d'Emily, ne poussent pas Mrs. Fletcher à choisir des mots consolateurs et solidaires. Elle maintient au contraire son ton impératif et glacial qui creuse le fossé entre elle et sa fille : « Voilà ce que c'est que la mort, Emily, lui dit-elle d'une voix ferme, lorsqu'elles furent sur le palier. N'oublie pas ton père et honore sa mémoire » (I, 87). La jeune femme est condamnée à demeurer marginalisée. Sa seule interlocutrice, Mrs. Elliott, lui parle en secret et la quitte assez tôt. En effet, si Mrs. Elliott manie le verbe avec une particulière aisance et offre à Emily l'espace « à toutes sortes de réflexions et de confidences [...] au plaisir, jusqu'alors inconnu, de dire les pensées qui l'avaient occupée dans sa solitude » (I, 96), il est à noter en revanche que cet espace se limite à la chambre close. La discussion se fait de façon clandestine et n'est point vouée à faire tomber les barrières entre les personnages.

Il en est de même de l'ancien maître de Mont-Cinère que le narrateur hétérodiégétique évoque d'une façon diffuse. Ce dernier s'enferme dans une routine qui l'éloigne psychologiquement de son entourage, notamment de sa fille Emily. Les livres dont la lecture occupe son temps ne l'affectent point, sont de l'ordre du passe-temps et n'ont d'autre motif que la fuite. Dans les



Les étrangers

phrases qui suivent, les superlatifs mettent en évidence son éloignement moral :

[...] il se retirait dans sa chambre et lisait des livres de science ou de piété. Le temps passait sans apporter de modifications apparentes à sa manière d'être. Il vit naître et grandir sa fille sans manifester le moindre intérêt. Sa vie était ailleurs et cette vie était inconnue de tous. (I, 78)

Stephen Fletcher, confiné dans sa bibliothèque lorsqu'il ne faisait pas ses promenades solitaires autour de la maison, ne se souciait aucunement de sa fille et il était bien entendu qu'on ne lui en parlerait jamais. (I, 84)

Dans sa relation avec sa femme, Mr. Fletcher se servait du silence comme rempart et c'est ce qui le faisait triompher de la vanité de sa femme et du goût qu'elle avait pour la discussion : « Il n'y a rien à faire contre un homme qui se résout au silence ; il faut le fuir ou accepter sa loi » (I, 79)³². Communiquer, parler, à Mont-Cinère, est de l'ordre du fictionnel, de l'irréel. Notons, dans la phrase qui suit, comment le conditionnel, précédé du modalisateur hypothétique, contraste avec le verbe subjectif « grommeler » et l'adjectif axiologique « inintelligible » qui, eux, reflètent, de façon négative, la réalité des rapports entre les personnages :

[Mr. Fletcher] attachait sur l'enfant [Emily] ses yeux noirs et la considérait sans rien lui dire, en remuant les lèvres comme s'il eût été sur le point de parler ; puis, brusquement, il lui tournait le dos et grommelait des phrases inintelligibles. (I, 86)

Par ailleurs, l'insignifiance de l'existence de Mr. Fletcher aux yeux des siens se reflète dans le malentendu survenu au moment même de sa mort quand l'expression la plus manifeste de sa souffrance est ironiquement interprétée par ses proches comme une expression de joie : « [...] alors il portait à sa bouche un grand mouchoir de soie blanche et toussait en se

³² Dans son annotation de l'édition de la Pléiade, Jacques Petit souligne l'analogie entre le silence qui règne dans ce couple et ceux qui dominent le couple Frank/Emily et les Drayton dans *le Voyageur sur la terre* : « Emily se heurta donc, comme sa mère autrefois, à un silence opiniâtre » (I, 259). Ironiquement, ce mariage dont elle se sert pour renverser sa mère lui fait subir le même sort que cette dernière.



cachant le visage. On eût dit, à voir le mouvement de ses épaules, qu'il cédait à un accès de gaieté irrésistible » (I, 78-79)³³. Enfin, Mrs. Fletcher elle-même se sentira comme une étrangère dans les derniers épisodes du roman, alors qu'elle contrôlait de main ferme la gestion de la maison. L'arrivée de sa mère, puis, après le décès de cette dernière, celle de Franck la pousseront graduellement à se cloîtrer très ascétiquement dans sa chambre avant de l'évacuer complètement, cédant la partie à sa fille et à son mari.

Dans *Adrienne Mesurat*, l'isolement moral de chacun des membres de la famille est complet. Ce n'est pas seulement par les regards de son père et de sa sœur qui sont vivants qu'Adrienne se sent surveillée, mais aussi par ceux de ses ancêtres dont les photographies couvrent « toute une paroi » (I, 285) du salon. La jeune femme se sent punie au quotidien. Elle examine les cadres d'un œil attentif, « les mains derrière le dos » (I, 285), et sa liberté semble compromise par le simple geste de devoir les nettoyer. L'ironie dans la situation d'Adrienne, emprisonnée au milieu des siens, est traduite dans la comparaison hyperbolique de la maison de son père à un bain : « En passant la grille de la villa des Charmes, Adrienne eut l'impression de rentrer dans un bain » (I, 364). Notons l'incongruité entre le nom même de la maison et le bain qui, suggérant le sentiment de condamnation perpétuelle, traduit hyperboliquement le désarroi d'Adrienne qui souffre de perdre sa jeunesse au milieu de son père et de sa sœur : « Entre ces deux personnes, l'une malade, l'autre sénile, elle avait très nettement conscience de sa force et de sa jeunesse, mais la joie qu'elle en tirait n'était jamais autre chose qu'un sentiment fugitif » (I, 347). En plus de l'antithèse entre la décrépitude des uns et la santé de l'autre, remarquons l'exagération (« jamais autre chose ») qui fait écho au séjour prolongé, voire définitif du bain. Ironiquement, la

³³ Notons une analogie entre cette mort et celle de M. Lerat dans *Minuit* (II, 487). Le fait que ce dernier meure pendant que Marie Ladouet, point sensible à son auditoire, bavardait sans arrêt, et comme sous l'effet de son bavardage, traduit ironiquement la solitude tragique de l'individu qui reste incompris de son entourage le plus direct, même quand il souffre mortellement.



Les étrangers

disparition de sa sœur et de son père, au milieu desquels Adrienne étouffait, ne remédie point à la situation de la jeune fille condamnée à sa situation d'étrangère et de prisonnière. Loin de retrouver une réelle liberté, elle devient de plus en plus isolée moralement. À la fin du roman, le caractère étranger d'Adrienne se trouve renforcé par la dissolution totale de son identité (« Elle ne put donner ni son nom si son adresse. Elle ne se rappelait rien. » I, 519), de même que par sa déshumanisation, traduite notamment, dans ce qui suit, par la comparaison au marbre : « Un air impassible durcissait ses traits comme ceux d'un marbre. Toute humanité s'était effacée de ce front pâle, de cette bouche exsangue qui parlait sans arrêt » (I, 517).

La condamnation de chacun des habitants de la villa des Charmes à sa solitude se traduit à nouveau par un renversement ironique du rôle de la parole. La communication que les personnages entretiennent entre eux est défailante, dépourvue autant d'enthousiasme que de franchise. La description, dans le passage qui suit, montre comment les membres de la famille Mesurat vivent dans des univers parallèles qui ne peuvent se concilier malgré les quelques paroles qui sont échangées : « il [M. Mesurat] s'interrompait quelquefois pour bâiller ou pour poser à ses filles des questions banales qui augmentaient leur irritation. Par contenance, Adrienne avait pris un livre et feignait de ne pas entendre ce que lui demandait son père. Alors Germaine répondait par monosyllabes » (I, 355).

Dans sa chambre, Adrienne répète, « dix fois, vingt fois, avec une joie cruelle qui la faisait souffrir » (I, 329-330), le nom de Maurecourt qu'elle ne peut pas prononcer devant son père et sa sœur. Ironiquement, la répétition de ce nom à voix haute, dans la solitude de sa chambre, est une consécration du secret. La prononciation de ce nom ne sert pas à le dévoiler, mais au contraire à affirmer un degré supérieur du désir interdit qu'éprouve secrètement la jeune femme. Une fois de plus, la parole n'est pas un moyen de communiquer, mais un moyen de montrer l'impossibilité de communiquer



Les étrangers

avec son entourage, de renforcer les barrières au lieu de les faire tomber. Cette contradiction ironique est d'ailleurs traduite dans l'oxymore « joie cruelle » qui souligne la souffrance de la jeune femme soumise à sa vie secrète. La double comparaison qui suit traduit également l'absence de liberté dans la parole d'Adrienne : « Sa voix ressemblait à un cri qu'on étouffe. Puis elle reprit avec un air indéfinissable qui faisait songer à un enfant en train de réciter une leçon » (I, 490). À la fin du roman, le déchaînement de sa parole, autrefois brimée et mesurée à outrance, est le signe même par lequel se manifeste sa folie et la dissolution de son identité. Ironiquement, le déliement de la langue du personnage ne traduit pas l'expression et l'accomplissement de sa personnalité, mais plutôt son écroulement, sa condition pathologique. Les mots prolifèrent dans la bouche d'une Adrienne instable psychologiquement. Cette instabilité est traduite hyperboliquement, dans le passage qui suit, par la métaphore nominale du torrent ainsi que par la récurrence des superlatifs et des adjectifs affectifs et axiologiques :

Et, tout à coup, un torrent d'injures les plus grossières s'échappa de sa bouche. Elle cria des mots ignobles qu'elle répétait à plaisir, avec une véhémence affreuse, des mots dont elle n'avait peut-être jamais compris le sens et qui maintenant revenaient dans son malheureux cerveau où tout se brouillait dans une confusion hideuse. (I, 518)

La proximité physique avec les siens n'implique pas la force des liens affectifs dans le cas de M. Mesurat. Bien qu'il sorte régulièrement se promener avec ses deux filles et qu'ils se retrouvent tous les trois à des heures fixes pour manger ou jouer aux cartes, M. Mesurat est isolé d'elles. Tout en rassemblant physiquement les trois membres de la famille, le jeu de cartes marque davantage les divisions psychologiques de ces derniers. Ce décalage est d'ailleurs renforcé, dans le passage qui suit, par la répétition des exclamations et par certains choix lexicaux, comme le verbe « abattre » et les adjectifs « petit » et « sec » qualifiant le bruit des cartes elles-mêmes et traduisant de façon métonymique les rapports affectifs des personnages :



Les étrangers

[...] ce jeu de cartes quotidien ! Ces trois personnes étaient réunies autour de cette lampe, que d'intérêts les divisaient, que des pensées hostiles dans leurs cœurs ! Le père craignant pour la paix et les habitudes de sa maison, une fille torturée d'amour, l'autre de jalousie et de curiosité. Et il semblait que tout cela fût représenté d'une manière concrète par ce jeu qui consistait à prévenir le voisin dans son plan d'attaque, à faire avorter ses projets et à triompher de lui. Dans le silence, les cartes s'abattaient sur le marbre avec un petit bruit sec et de temps en temps une voix proclamait un résultat, émettait une appréciation brève. (I, 336)

Le hiatus entre M. Mesurat et ses filles s'affiche également à table, lorsque le père se perd dans de longues méditations ou se dérobe derrière les immenses pages du *Temps*, se dédiant à une lecture répétitive et minutieuse. Se sentant étouffées tout de même par cette présence permanente, quoique distante, ses filles lui jettent des regards peu bienveillants. Dans la description qui suit, focalisée par le point de vue des deux jeunes femmes, notons les marques de leur évaluation négative, notamment dans la comparaison de leur père avec un enfant, ainsi que dans les substantifs et les adjectifs axiologiques. Aussi, l'impression de confort et de stabilité morale que M. Mesurat donne en vivant douillettement auprès de ses deux filles contraste ironiquement avec le point de vue défavorable des deux jeunes femmes :

Adrienne et Germaine l'observèrent à la dérobée, et dans leurs yeux, se glissa le même regard de curiosité et de dégoût. Il était accroupi devant la flamme et faisait penser, d'une façon odieuse à force de ridicule, au petit enfant qui aligne des pâtés sur le sable. La jeune fille sentit qu'elle devenait rouge de honte et baissa les paupières, mais Germaine ne détourna pas la tête. [...] Personne ne rompit le silence avant la fin de la partie. (I, 368)

Par ailleurs, l'exclusion morale de M. Mesurat se traduit assez ironiquement dans sa ressemblance aux meubles. Il établit avec les objets qui meublent son salon une sorte d'osmose qu'il ne réussit à obtenir avec aucune de ses filles, ce qui n'est pas sans le dévaloriser : « D'une manière indéfinissable et quelque ridicule que cela paraisse, ces meubles ressemblaient à M. Mesurat. C'était comme si, à force de lui avoir appartenu,



ils avaient pris quelque chose de son air. On n'imaginait pas autre corps que le sien étendu dans ce lit trapu et banal [...] » (I, 493).

Tout aussi désunis que les habitants de la villa des Charmes, le sont, dans *Léviathan*, ceux de la villa *Mon Idée*. Le possessif au singulier apparaissant dans le nom de cette maison familiale et suggérant sans doute l'égoïsme et l'entêtement de l'un des deux propriétaires, signale d'emblée le clivage qui existe dans le couple Grosgeorge où chacun du mari et de la femme est préoccupé par ses désirs qu'il ne partage point avec l'autre. Mme Grosgeorge ne se sent nullement engagée dans sa vie de mariage et s'irrite chaque fois que son nom de mariée se trouve prononcé devant elle : « [...] ne put réprimer un geste d'impatience en entendant ce nom » (I, 772) ; « Ne m'appellez pas madame Grosgeorge, dit-elle [à Guéret], non sans brusquerie » (I, 780). Pour se couper de sa femme, M. Grosgeorge, quant à lui, choisit la jouissance des sens. André, le fils, fruit de ce couple uni sans amour n'est accepté et aimé par aucun de ses deux parents. M. Grosgeorge, l'évoquant devant sa femme, lui dit à maintes reprises « ton fils » (I, 772) et la mère ne modère point sa colère à l'égard de l'enfant qu'elle voit comme le signe de son échec amoureux. Le chapitre 9 de la deuxième partie est en effet très révélateur de la dynamique de ce couple : « Mme Grosgeorge lisait un journal, dans l'autre [bergère] rêvait son mari » (I, 771). Leur soirée, dont la fin est, comme à l'ordinaire, signalée par la consommation de la dernière bûche, n'est traversée par aucun échange qui témoigne d'une proximité affective. Quand M. Grosgeorge, retiré de son sommeil, croit que Mme Grosgeorge lui a adressé la parole, c'est « d'une voix sèche où perçait le mépris » (I, 772) qu'elle lui répond qu'il a dû rêver. Les deux personnes se retrouvent certes dans le même espace physique, mais sont très éloignées l'une de l'autre psychologiquement. Ainsi, Mme Grosgeorge s'identifie avec la solitude de la flamme emprisonnée au fond de l'âtre, « agonisant devant des choses sans beauté et des lâches vigilants qu'[elle] ne pourrait jamais



Les étrangers

atteindre » (I, 772). C'est d'ailleurs à la fin du récit de cette même soirée qui précède de quelques pages seulement le suicide de Mme Grosgeorge que cette dernière éprouvera l'expérience d'être étrangère au monde :

[...] elle avait un sentiment voisin de celui qu'on éprouve lorsqu'on revient chez soi après une très longue absence et que les objets qui rencontrent la vue pendant les premières heures du retour prennent un air à la fois secret et familier. Il n'était pas rare qu'elle se sentît étrangère au monde, mais ce soir cette impression était si nette et si puissante qu'elle concevait presque de l'effroi, comme si une force irrésistible eût voulu la détacher de la terre, d'elle-même. (I, 776)

Dans l'*Autre Sommeil*, Denis, le narrateur, fils unique, ne se sent nullement privilégié aux yeux de ses parents et vit comme un étranger au sein de son foyer : « La plupart du temps j'étais seul, et j'y prenais goût » (I, 824). Instinctivement, il met des « barrières » (I, 818) entre lui et ses proches qui, du reste, ne s'intéressent que très peu à l'emploi de ses journées. Sa mère, allant jusqu'à oublier son nom, l'appelle par ceux de ses proches qui sont morts : « Je ne pouvais souffrir ces accès d'amnésie. Il me semblait que, perdu dans une foule brumeuse, je n'existais plus moi-même. ``Denis, criais-je, excédé, Denis, maman, je t'en supplie.`` Alors elle me regardait avec désespoir et gémissait de ce que je ne l'aimais plus » (I, 841).

Denis n'est pas le seul, dans ce roman, à se conduire comme un étranger au milieu des siens. Avant même de se suicider à cause d'une déception amoureuse, le père était déjà absent psychologiquement :

Il demandait à l'étude l'oubli que d'autres se procurent dans la débauche [...] je le voyais se plonger dans des récits d'époques reculées, comme s'il eût espéré se perdre dans les brumes du temps. (I, 824)

Il chérissait comme un trésor ses lectures historiques. De temps à autre, il murmurait devant nous des noms mérovingiens tout hérissés de consonnes, avec l'air méfiant de l'avare qui laisse voir le coin d'un billet de banque, mais j'avais l'impression que lorsqu'il venait parmi nous, il émigrerait d'une autre planète. Des brouillards l'enveloppaient [...] j'ignorais ce que contenait son cœur. (I, 826)



Il en est de même de l'absence psychologique de la mère et de son manque de contact avec les siens. Denis la sent si loin de lui qu'il s'étonne « qu'elle ne fût pas morte » (I, 848).

Ce qui est d'autant plus ironique dans ce roman, c'est que le seul personnage qui se sente complètement libre et à l'aise, ce soit Claude qui, lui, est étranger. Claude défie toute forme d'autorité : « Ce qui me frappait, écrit le narrateur, n'était pas que Claude fût porté tout entier au mal, mais bien qu'il différât de nous tous. Dans cette condamnation je voyais un éloge : retranché du commun des hommes, il revêtait à mes yeux naïfs l'aspect séduisant d'un banni » (I, 820). Le narrateur l'idéalise et c'est bien en fonction de cette présence étrangère qu'il se permet de disqualifier les siens : « [...] si ma mère représentait la race humaine, Claude, certes, venait d'une autre planète que la nôtre, et si c'était lui qu'on prenait pour type de ce que nous sommes, la raison m'obligeait alors à reconnaître que ma mère paraissait monstrueuse » (I, 834). Le narrateur envie chez Claude son caractère fort et libre et il ne pourra lui-même éprouver ce même sentiment de liberté que lorsqu'il sera complètement affranchi de son entourage, après la mort de ses parents. Tant qu'ils sont vivants, il se sent étranger et point en mesure de s'approprier son existence. C'est après leur mort qu'il sentira son être lui appartenir : « Cette nuit mettait un terme à ma dépendance. Mon corps, mon âme, m'appartenaient enfin [...] Je ne partageais plus rien avec personne, ni la forme de mes traits, ni leur expression, ni mes pensées » (I, 860)³⁴.

Quoique plus jeune que le couple Grosgeorge, le couple Cléry, dans *Épaves*, souffre d'un clivage analogue. Le fait qu'Henriette et Philippe se soient mariés impulsivement ne corrige rien à leur désunion sentimentale. Les deux se sentent étrangers chez eux et désengagés des responsabilités de leur

³⁴ Annotant une autre occurrence de cette même réflexion de Denis, Jacques Petit voit en effet dans ce désir obsédant de ne ressembler à personne, outre le besoin de liberté, le sentiment d'être étranger. (I,1224)



Les étrangers

enfant. L'une éprouve plus de bonheur dans l'appartement pauvre de son amant parce qu'il la transporte dans l'époque innocente de son enfance et l'autre, peu hardi, vivant douillettement dans un confort bourgeois, ne s'aventure jamais au-delà de certaines frontières qui délimitent son quartier³⁵. Habitué donc au même décor, Philippe a l'impression d'être étranger dans sa propre ville : « comme un vrai Parisien qui ne sait se servir de ses yeux, il n'avait jamais remarqué les grandes ombres que les platanes jetaient à la surface de la Seine » (II, 26).

Par ailleurs, l'étrangeté de Philippe se traduit par le fait qu'il témoigne des scènes de sa vie quotidienne avec la même attitude passive et la même distance qu'un spectateur observant des scènes théâtrales. L'aspect tragique qu'elles peuvent avoir demeure pour lui artificiel, lointain et étranger :

[...] il avait observé cela avec toute l'attention qu'on a au théâtre pour un drame qui vous fait oublier le reste du monde ; et il se rappelait qu'en regardant cette femme, le cœur lui battait si violemment qu'il en ressentait les coups jusque dans la gorge. Mais à aucun moment il n'avait eu cet élan de pitié qui porte un être vers un autre et si son cœur battait si fort, à cette minute, la détresse de cette femme n'en était pas la cause, mais bien l'incertitude où il se trouvait lui-même. (II, 32)

L'ironie à l'égard de son statut d'étranger relève du fait qu'au lieu de s'engager dans les situations de sa vie quotidienne, il s'évade intérieurement dans des réalités imaginaires et incarne des personnages. À la maison, il se meut avec « un naturel de théâtre » (II, 133). Au milieu d'une réunion de travail, son imagination, attisée par le désir d'être ailleurs, le tire loin du moment présent et, dans la bourrasque, « l'obscur besoin de profiter du décor pour incarner un personnage » (II, 113) le retient plus longtemps. L'inertie et le manque de courage du personnage sont traduits non seulement dans cette comparaison de sa vie avec une continuelle comédie, mais aussi, dans son portrait, par la métaphore nominale de la statue – « il dépassait la trentaine

³⁵ Le narrateur des *Clefs de la mort* décrit également sa mère comme une dame peureuse qui ne sort jamais de chez elle.



Les étrangers

avec la physionomie lisse et vide d'une statue » (II, 45) – qui évoque par ailleurs la sensibilité pétrifiée du personnage.

L'isolement moral de Philippe est provoqué d'autre part par l'ironie que lui manifestent ses proches, notamment sa femme. Notons, dans le passage qui suit, la description dévalorisante qu'Henriette fait de la vie sociale de son mari. En plus du rapport d'homologation, qui traduit de façon hyperbolique la bêtise de Philippe aux yeux de sa femme, et de la prétention qu'elle fait, Henriette corrige systématiquement tous les adjectifs valorisants qu'elle emploie, soit par des adverbes de quantité ou de temps, soit par d'autres adjectifs, eux chargés d'une évaluation négative :

Ce pauvre Philippe, il attire les imbéciles comme le soleil attire les plantes [...] Je ne dis rien contre Philippe. Je dis simplement qu'il existe une certaine espèce d'hommes qui recherche sa compagnie de préférence à une autre, par exemple les écrivains peu connus, et qui ne le seront jamais, ou des amateurs d'art peu éclairés, qui n'achètent que des faux. Tiens, je te parie que M. Diederich a publié un volume de vers. Il est élégant et désabusé. (II, 64-65)

Au bureau, les administrateurs « constatent » (I, 89) la présence de Philippe qui succède pourtant au fauteuil de son père. Il ne jouit à leurs yeux d'aucune autorité véritable, malgré sa position de patron.

Le phénomène de l'étrangeté chez soi se retrouve dans le *Visionnaire*. Marie-Thérèse, pourtant la fille de Mme Plasse, jouit de beaucoup moins de privilèges aux yeux de cette dernière que Manuel. La maladie de ce dernier et son affiliation à celui que Mme Plasse aurait désiré comme mari lui confèrent des droits et des honneurs inespérés par la jeune fille qui finit d'ailleurs par désertier la maison familiale : « Ma valise posée dans l'antichambre, je fus saisie par un profond silence que j'hésitai longtemps à troubler, me sentant tout à coup devenue *étrangère*. Cette impression bizarre de n'être plus dans le secret de notre vie familiale se changea en certitude quand j'embrassai ma mère et mon cousin » (II, 384).



Les étrangers

La même Marie-Thérèse évoque, dans son récit, l'étrangeté de son père qui, jusqu'à sa mort, a vécu comme un exilé au sein de sa famille, méprisé par sa femme qui aurait préféré le mari de sa sœur, et honoré après sa mort seulement pour son titre militaire. La faiblesse de son caractère est signalée efficacement à l'aide de la prétériorité et du superlatif qui prennent place dans cette description faite par Marie-Thérèse : « Parfois il arrivait qu'il tînt tête à sa femme, mais la chose se produisait si rarement qu'elle ne vaut pas la peine que je m'y arrête [...] Jamais je n'ai vu quelqu'un se conformer aussi fidèlement à un type » (II, 214).

Les personnages principaux de *Varouna* sont tous des étrangers au milieu des leurs. Ce n'est pas parce qu'il leur était « cher » (II, 621) que les parents de Hoël lui crient de prendre garde en le voyant de loin trébucher sur les rochers, mais simplement parce qu'ils « se figuraient qu'il leur portait chance et qu'il attirerait quelque jour la fortune de leur côté » (II, 621), ce qui est loin de se produire. De même, le sentiment d'étrangeté qu'éprouve Héléne Lombard n'aura jamais de remède :

Depuis son enfance, il semblait à Héléne que jamais elle ne s'habituerait parfaitement au monde. Ce n'était pas qu'elle y fût malheureuse, mais au-dedans d'elle-même elle s'étonnait des choses qui passaient pour naturelles aux yeux de tous, et quoiqu'elle n'en dît mot à personne, elle se doutait bien que ce désaccord ne ferait que grandir avec le temps. » (II, 687)

S'interrogeant dès son enfance sur le sens de son existence, elle se demande selon quelle loi elle est la fille de son père et pas d'un autre. Sa présence à la maison exaspère tant son père, Bertrand Lombard, qui est « l'ami de tous ceux qui le délivreraient du soin de songer à sa fille » (II, 709), que sa tante Marguerite qui s'occupe d'elle hypocritement, ambitionnant de gagner les faveurs de Bertrand Lombard jusqu'au jour où elle perd l'espoir d'obtenir quoi que ce soit de ce dernier.

Bertrand Lombard lui-même n'est pas moins étranger que sa fille au sein de son foyer. Vivant dans le regret d'avoir perdu sa femme, nourrissant



Les étrangers

secrètement un ressentiment à l'égard de sa fille dont la naissance a coïncidé avec la mort de sa mère, Bertrand Lombard s'isole dans son bureau, ne le libérant qu'aux heures où Marguerite doit le nettoyer. C'est plus tard, quand Eustache Croche lui assure qu'il n'avait point perdu sa femme et que l'Hélène disparue était bel et bien sa fille, que Bertrand Lombard, naïvement persuadé de ce mensonge, regrettera hypocritement sa petite Hélène : « Hélas! ma pauvre enfant, où êtes-vous donc ? gémit Bertrand Lombard, en se souvenant qu'il était père » (II, 757).

Jeanne souffre à son tour du sentiment d'être étrangère au milieu des siens. Elle n'obtient de son frère Bernard et de sa sœur Laurence qu'elle décrit comme des « oiseaux dédaigneux » (II, 790) aucun témoignage d'affection ou de respect, mais une « politesse offensante » (II, 788). Alors que ces deux derniers sont des passionnés de littérature et que Jeanne est écrivain, elle n'arrive ni à les intéresser ni à obtenir leur reconnaissance. Ils perçoivent au contraire ses exploits littéraires comme « une sorte d'intrusion sans conséquence dans un domaine qui leur appartient » (II, 790). Ils émettent « avec bonté » (II, 790) un commentaire vague et impersonnel sur un livre qu'elle était stimulée à écrire pour exister à leurs yeux. Ironiquement, elle obtient le succès public sans obtenir que ses proches, tout amateurs de livres qu'ils soient, changent leur regard sur elle et sur son travail :

Cela les amuserait trop d'apprendre que l'insignifiante petite Jeanne a peiné vingt mois sur un roman pour leur en imposer [...] On parle de moi dans les journaux, il existe même des critiques pour discuter sérieusement ce qu'ils appellent mes idées, enfin je gagne plus d'argent que Bernard et Laurence réunis, et tout cela ne change rien au fait que si Laurence a besoin d'une bobine de fil, c'est moi qu'elle enverra chez la mercière trouvant moins grave d'interrompre mon travail et de bousculer mes personnages que d'arracher Léonie à ses casseroles ; de même, il semble tout naturel à Bernard d'entrer en coup de vent dans le petit salon qui me sert de bureau et de me dire : « Jeannette, j'ai une lettre importante à écrire. Ramasse tes papiers et laisse-moi seul jusqu'à dîner. » Je m'étonne toujours qu'il ne me dise pas : « Va jouer à côté » (II, 788-789).



À la mort de Bernard, Jeanne se montrera non seulement indifférente, en racontant de façon laconique les circonstances de cette disparition (« Quand nous arrivons, il ne respire déjà plus, le cœur ayant flanché. Et voilà. Tout le reste est fort banal. » II, 829-830), mais elle ne daigne même pas l'évoquer comme étant son frère, mais plutôt comme celui de Laurence (« Elle titubait vers la chambre de son frère » II, 829) ou encore comme le fils de sa mère (« Chère Maman qui gâtiez votre petit Bernard », II, 830).

L'étrangeté de Jeanne n'est pas que familiale. Elle se sent étrangère à toute son époque, par rapport à l'humanité entière qui l'ennuie : « Malgré tout, jusqu'à la fin de ma vie, il y aura en moi quelque chose d'inapprivoisé que rien ne contentera et à qui tout demeurera étranger » (II, 831). Cela correspond certes aux réminiscences et aux intuitions qu'elle a de ses vies antérieures, mais est analogue en même temps au cas de la plupart des personnages greeniens qui se sentent à contre-voie. L'image du corbillard qui transporte seul le cercueil de la brodeuse lui renvoie le sentiment de sa propre solitude, de son propre désarroi, de ses propres regrets : « J'ai regardé le corbillard s'éloigner avec une seule couronne, la mienne, ornée d'un infâme ruban mauve sur lequel brillait ce mot écrit en lettres d'or : *Regrets* » (II, 815).

Le statut de l'étranger chez soi, tout en étant rattaché à l'ironie, est lié à d'autres enjeux dans *Si j'étais vous*. Fabien, en présence de Brittomart, se sent tellement perturbé qu'il en arrive à se sentir étranger au sein de son quartier et à oublier les rues qui lui sont les plus familières : « Fabien avait dit très vite : ``Je ne sais pas``, ce qui lui parut ridicule parce que, précisément, cette rue était la sienne » (II, 846). Peu après cette première rencontre avec le diable qui sera à l'origine d'une véritable crise existentielle, Fabien fait la douloureuse prise de conscience que personne, de son entourage, ne le connaît intégralement, qu'il est condamné à rester étranger aux yeux de tous et à ne révéler de lui-même qu'une facette minime, peu représentative des



multiples dimensions de son être. Dans les passages qui suivent, Fabien revoit en esprit les diverses images que lui projettent les gens qui font partie de sa vie. Le contraste entre cette énumération, bien quantitative, et la qualité des rapports qu'il entretient avec chacune de ses connaissances met en évidence l'aspect fort réducteur des images qui lui sont reflétées. Nous notons cela dans la récurrence des chiffres ainsi que des substantifs et des adjectifs subjectifs :

Ainsi, pour les gens qu'il côtoyait tous les jours il était le secrétaire de M. Poujars et gagnait sa vie en classant des papiers et en répondant à des lettres qui ne lui étaient même pas adressées ; aux yeux de la loi, il était Especel, Fabien, classe 18, réformé numéro 1 ; aux yeux de sa concierge, il était le petit jeune homme du cinquième sur la cour, trop pauvre pour donner des étrennes intéressantes, mais locataire tranquille et sans histoires ; aux yeux de sa mère, un bon petit garçon qui faisait ses Pâques, et s'il y avait autre chose, sa mère ne le savait pas, ne désirait pas le savoir. Pas même Blutaud ne le connaissait bien, puisque Blutaud ignorait que Fabien écrivait un livre. (II, 850)

Ses relations avec Fabien étaient à la fois fréquentes et distantes. À tout moment un timbre appelait Fabien dans le bureau de M. Poujars, mais les yeux de M. Poujars ne rencontraient jamais le visage de son employé³⁶ que par accident et, même alors, leur regard passait à travers cet obstacle de chair et d'os pour fixer un point situé immédiatement derrière le crâne de Fabien. (II, 864)

De la même façon qu'il est conscient de son caractère étranger aux yeux d'autrui, les autres, à leur tour, paraissent à Fabien comme des étrangers. La comparaison hypothétique qui suit témoigne hyperboliquement du fossé que Fabien ressent entre lui et le monde : « Chaque être demeurerait à ses yeux aussi secret que s'il eût appartenu à une autre race, même le moins complexe, même Blutaud, avec qui il avait grandi et à qui il ne savait jamais parler à cœur ouvert [...] » (II, 852). À travers tout ce roman, les rapports entre les personnages sont teintés d'une grande cruauté. Firmin, personnage

³⁶ Daniel, dans le *Voyageur sur la terre*, a la même qualité d'échanges avec son oncle dans son bureau. Ce dernier lui parle en regardant les rayons de livres et ses yeux ne se dirigent jamais en direction de son neveu.



essentiellement antisocial, éprouve la présence de ceux qu'il côtoie comme un fardeau. Cela est indiqué d'une façon assez caricaturale dans la phrase qui suit où nous remarquerons le lexique de la souffrance, dont le mot « croix » qui, non sans exagération, suggère métaphoriquement la notion de sacrifice qu'implique la compagnie de l'autre : « [...] la mort de [sa] femme fut, pour elle comme pour lui, plus une délivrance qu'une épreuve, car ils ne s'entendaient sur aucun point imaginable et se gênaient cruellement, l'un servant de croix à l'autre » (II, 969). Élise, trop amoureuse de Camille, a les mêmes rapports perturbés avec ce dernier : « Pendant six semaines, elle vit Camille sans jamais le *voir*, le regardant comme une aveugle ou comme une personne qui va perdre la vue et qui ne distingue plus que le contour des choses. Puis un jour, en proie à une émotion terrible, elle dirigea la vue vers lui » (II, 980). Notons l'opposition entre regarder et « voir » qui, apparaissant dans le texte en italique, souligne la faible qualité (« que le contour ») des rapports entre les personnages. Cette qualité contraste par ailleurs ironiquement avec la quantité (« six semaines »). Notons enfin que « proie », métaphore nominale de l'animal, indique comment les relations entre personnages ne sont point tempérées et humaines ; ironiquement, seule la violence des sentiments les conduit à se parler et les rapproche les uns des autres.

Dans *Moïra*, certes Joseph ne peut pas être considéré chez lui puisqu'il arrive à l'université d'une autre région et puisqu'il est étranger au même titre que tous les autres élèves. Cependant, il est étranger à lui-même, dans la mesure où il est peu en contact avec ses propres sentiments et son propre corps et que son entourage semble ironiquement le comprendre et l'analyser mieux qu'il ne se comprend lui-même. Nous retrouvons d'ailleurs ce même phénomène dans *Chaque homme dans sa nuit* où Wilfred semble être lu et compris par Angus, Mr. Knight et Max, mieux qu'il ne se lit et se comprend lui-même : « Vous ne vous connaissez pas vous-même, dit Max à



Les étrangers

Wilfred, voilà votre vrai drame. J'aurais pu vous dire plusieurs choses importantes sur ce point. Alors vous auriez été plus heureux » (III, 568). Lorsqu'il se dirige vers le logement de Max la première fois, Wilfred tombe sur le vieillard qui lui demande qui il est, et Wilfred de crier : « Je ne sais pas ! » (III, 526) Certes, dans cette réponse, le jeune homme exprime sa frustration de n'avoir pas pu tirer du vieillard des renseignements concrets sur Max, car aux deux ou trois questions de Wilfred, la réponse était « Je ne sais pas ! », mais il est vrai d'autre part qu'à ce moment du récit Wilfred est totalement perdu. Il va chez Max tout de suite après l'épisode avec Tommy au cours duquel il s'est senti irrité par l'image du jeune homme pieux que son camarade retenait de lui et qui contredisait les tourments dont il est secrètement conscient.

Le fait que Wilfred soit orphelin, ce qui est une constante dans le roman greenien (s'il n'est pas orphelin, le héros est séparé temporairement de ses parents, comme Joseph), qu'il n'ait pas de liens familiaux qui combler sa solitude, ajoute à ce sentiment d'étrangeté à soi le sentiment d'être seul au monde. Certes, *Chaque homme dans sa nuit* s'ouvre sur l'arrivée de Wilfred à Wormsloe, dans la maison de son oncle Horace, mais il n'en demeure pas moins que durant cet épisode, alors que Wilfred est le plus proche d'Horace, psychologiquement et confessionnellement, il sera mal accueilli par Mrs. Howard qui lui attribue la chambre la plus incommode de la maison, au grand étonnement des serviteurs³⁷.

Dans le *Malfaiteur*, nous retrouvons le phénomène de l'étrangeté chez soi. L'exemple le plus flagrant n'est pas celui de Jean, qui est étranger chez les Vasseur, mais plutôt celui de M. Vasseur lui-même. Propriétaire d'une maison qui loge, en plus d'une famille nombreuse, visiteurs et domestiques, il ne jouit lui-même d'aucun respect et de nul privilège. Certes, les Vasseur

³⁷ Dans le *Voyageur sur la terre* également, Daniel, orphelin, sera accueilli « à contrecœur » (I, 17) par son oncle, dans la chambre « la plus incommode » (I, 17), près d'une autre chambre hantée.



Les étrangers

dans leur ensemble se sentent un peu à contre-voie dans leur grand hôtel « qui les intimidait encore après dix ans : trop hautes, les voûtes ; trop majestueux, l'escalier, et les salons, trop vastes » (III, 216), mais ce qui caractérise davantage l'étrangeté de M. Vasseur, c'est qu'il ne ressent pas lui-même cet inconfort partagé de tous, voulant trop traverser la « vie sans rien y voir de mal » (III, 201).

Mme Vasseur, regrettant après des décennies de vie de mariage, d'avoir résisté à un certain Georges Attachère, vit à contrecœur auprès de son mari et craint « d'être mise dans le même sac » (III, 220) que lui. Elle est donc, elle aussi, étrangère dans cette maison où elle ne vit pas de plein gré, où elle se laisse quotidiennement intimider par Ulrique et intimide à son tour les autres : « Il n'empêchait que Mme Vasseur était double et qu'au fond d'elle-même languissait une mère de famille débonnaire qui aurait bien voulu vieillir en paix entre ses pelotes de laine et son infusion, mais ce personnage avorté cédait la place à une tigresse qui n'était pas toujours sûre de ses rugissements » (III, 220).

L'étrangeté chez soi s'illustre à nouveau dans l'*Autre*. Karin, pourtant bien danoise, est surnommée l'Allemande par ses compatriotes. En 1949, même Roger, un Français absent depuis dix ans, a plus de complicité avec l'entourage de la jeune femme qu'elle³⁸. La seule échappatoire de la jeune femme est son journal intime. Plus libre physiquement qu'Adrienne, Karin se

³⁸ Le même renversement ironique que l'on observe dans l'isolement moral d'une Karin pourtant proche physiquement de ses compatriotes se produit dans les *Pays lointains* quand Susanna, habitant Dimwood depuis toujours, se plaint devant Elizabeth qui, elle, est étrangère, de la souffrance qu'elle éprouve à cause de son manque de conformisme : « Tout le monde me fait comprendre que je ne suis pas comme les autres. Ici, il faut être comme les autres » (VII, 26). Plus loin dans le roman, l'abîme qui existe entre Susanna et la grande famille de Dimwood sera souligné avec une ironie beaucoup plus manifeste lorsqu'en planifiant pour elle des funérailles somptueuses, on cherche à récompenser par le matérialisme le faible lien affectif : « Une cérémonie funèbre s'impose dans la cathédrale. De grand style, cela va sans dire. Des draperies de deuil, les enfants de chœur en soutanelle noire et en surplis blancs [...] L'organiste la plus réputée de Savannah, Mrs. George Wilkinson Howard, saura donner, si je puis dire, la couleur spirituelle du recueillement indispensable » (VII, 409-410).



heurte cependant à un mur tout aussi insurmontable et qui est l'indifférence d'autrui :

Ma chambre [...] Ce n'est pas une prison. Je peux sortir comme je veux, aller et venir. Personne ne me surveille, mais personne ne me voit. Et c'est comme si je n'existais pas. La ville est hantée, elle a un fantôme et le fantôme, c'est moi. Cela me fait rire toute seule. Le facteur ne me voit pas, le garçon boucher ne me voit pas, les femmes, les hommes, personne. (III, 816)

La négation « n'est pas une prison » sous-entend tout de même la parenté de sa chambre avec la prison. Son journal est en somme le seul espace dont elle dispose pour s'exprimer librement et rire cyniquement de la cruauté d'autrui, notamment dans la métaphore attributive « hantée » notée plus haut et la répétition du substantif « fantôme » qui traduisent à quel point elle est morte et inexistante aux yeux de ses concitoyens.

Le statut d'étrangère de Karin se perpétue dans l'usage qu'elle fait de la parole. En effet, si elle parle, ce n'est point pour communiquer et se livrer, mais pour accentuer sa séparation d'autrui : cela se produit non seulement dans sa parole de diariste (elle s'exprime pour dénoncer un monde qui la déçoit), mais aussi en 1939, dans ses dialogues avec Roger qui rencontre beaucoup de difficultés à l'approcher et devant qui elle se réserve et semble constamment se méfier. Alors qu'elle est la seule Danoise, avec Mlle Ott, à parler le français et à pouvoir communiquer avec Roger dans sa langue maternelle, elle ne lui dit qu'elle l'aime qu'en danois.

Dans le *Mauvais Lieu*, enfin, nous retrouvons ce même phénomène d'étrangeté chez soi illustré dans l'exemple de Gertrude. Celle-ci vit uniquement pour plaire et gagner l'approbation des autres. Ainsi, elle accorde une telle attention à l'image qu'elle projette devant les autres qu'elle perd contact avec sa réalité. Habitée à ce que son espace soit le théâtre des mondantités, elle ne le reconnaît presque pas un soir où les soucis la tiennent éveillée : « Ce décor familial devenait étrange aux yeux de Gertrude. Il lui semblait alors qu'elle le contemplait d'un autre monde un peu comme un



Les étrangers

revenant qui se promènerait en secret parmi les choses qu'il avait connues sur terre » (VIII, 297). Annotant cette phrase, et à propos de tout le passage qui la suit et qui décrit Gertrude comme une aveugle cherchant maladroitement des repères pour se déplacer dans son propre espace, Michèle Raclot affirme que la « soudaine étrangeté des choses ne vise pas seulement à entretenir un climat fantastique, mais à mettre en relief l'exil de l'homme en ce monde sensible auquel il est fondamentalement étranger » (VIII, 1365).

Procédant donc chronologiquement, nous avons repéré, à travers les romans qui constituent notre corpus, les différentes illustrations de cette ironie de situation d'être étranger chez soi. Par les différents exemples relevés, nous pouvons aisément remarquer des constantes, des schémas récurrents traduisant de diverses façons cette même condition d'être étranger chez soi. Ainsi, nous pouvons presque parler de prototypes : celui du père de famille exilé, retranché, silencieusement méprisé et maltraité par ses proches; celui de la jeune femme prisonnière qui ne peut que taire ses désirs devant son entourage qui la censure et l'étouffe ; celui du couple désuni psychologiquement dont les deux membres irrémédiablement étrangers l'un à l'autre semblent condamnés à vivre ensemble physiquement, et enfin celui du jeune homme tourmenté, étranger à lui-même, dans son propre corps³⁹.

Quelle que soit la diversité de ces cas et aussi ironiques soient-ils, ils illustrent tous une conception greenienne plus fondamentale de l'étrangeté de l'être au monde, le monde physique, sensible, par opposition aux *pays lointains*⁴⁰ : « Les créatures de Green, écrit Robert de Saint-Jean, forment

³⁹ Notons par ailleurs la récurrence de ces mêmes prototypes dans des nouvelles comme *Le Voyageur sur la terre* ou *Les Clefs de la mort*.

⁴⁰ Dans son entretien avec Françoise Malettra qui lui fait remarquer la récurrence de cette expression dans son œuvre, Green précise que, pour les catholiques, les « pays lointains » sont le paradis. (« Le bon plaisir de Julien Green », le 24 octobre 1987 sur France-Culture.)



Les étrangers

une troupe d'exilés, et leur créateur, lui, se sent plusieurs fois en exil.⁴¹ » Nous avons noté qu'en plus de l'ironie d'être chez soi, l'ironie à l'égard de l'étranger réside dans le fait que la communication ne contribue nullement à remédier à la condition d'être séparé de ses proches, mais au contraire à l'accentuer. Les personnages, effrayés et solitaires, de par leur statut d'étranger, ne sauront nullement remédier, par la communication avec l'autre, à cette étrangeté. Nous observerons ce même renversement ironique de la fonction de la communication dans le cas des personnages martyrs, la deuxième catégorie de cibles de l'ironie.

⁴¹ R. de Saint-Jean, *op. cit.*, p. 173.



2) Les martyrs

Les personnages martyrs⁴², omniprésents dans l'univers romanesque de Green, sont des cibles d'ironie. Dans ce chapitre, nous essaierons de démontrer cela en analysant l'ironie à l'égard des martyrs sous trois aspects. Les personnages martyrs sont d'abord victimes d'une ironie dramatique qui consiste, rappelons-le, en une scène où le personnage, aveugle, ignore un savoir que partage le lecteur avec le narrateur⁴³. Par ailleurs, l'ironie à l'égard des martyrs se produit dans le double renversement de la fonction du langage. C'est en vain, en effet, que le personnage déploiera une quantité prodigieuse d'efforts pour émettre un message qui sera dévalorisé par son récepteur et c'est en vain aussi que le martyr concevra longuement des paroles vengeresses qu'il ne trouvera jamais le courage de proférer, comme pour consacrer sa condition de martyr.

Repérons d'abord, dans les romans, les exemples d'ironie dramatique. Dans *Mont-Cinère*, il est fréquent, certes, qu'Emily et sa mère s'affrontent, et Mrs. Fletcher ne se fait pas d'illusions sur les sentiments que sa fille éprouve à son endroit, mais il n'en demeure pas moins vrai que les brefs

⁴² Nous entendons ce mot dans le sens commun de souffre-douleur, de victime, par opposition à « bourreau » et non pas dans son acception religieuse.

⁴³ Dans son ouvrage intitulé *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green* (Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, 2 tomes), Michèle Raclot, analysant les structures de l'univers imaginaire de l'auteur ainsi que les constantes esthétiques dans l'œuvre, évoque la récurrence du motif de l'aveuglement qui serait, selon elle, « en corrélation avec l'obscurité » (*Op. cit.*, p. 881.) Elle souligne également la valeur spirituelle de ce motif qui suggère l'aveuglement de l'être humain vis-à-vis du sens mystérieux de son destin : « La destinée humaine est donc énigmatique, souvent incohérente, voire même injuste et scandaleuse en apparence, mais elle n'est pas absurde. Elle n'est pas vide de sens mais surchargée de sens et de signes que nous sommes dans l'impossibilité d'interpréter. En quelque sorte nous écrivons le texte de notre vie dans une langue que nous ne connaissons pas. Comment n'en serions-nous pas réduits à épeler maladroitement chaque lettre, à ânonner chaque phrase ? [...] Nous sommes aveugles parce que la trame de notre vie n'est visible que pour Dieu seul, mais aussi parce que nous manquons de lucidité et nous aveuglons nous-mêmes par lâcheté, devenant les complices de l'obscurité inhérente à notre nature » (*Op. cit.*, pp. 558-559).



Les martyrs

épisodes où Mrs. Fletcher croit à une trêve, et ne se doute pas des regards cruels et vengeurs que sa fille lui lance, mais dont le lecteur est mis au courant, relèvent de l'ironie dramatique. Ainsi, quand Emily, au chapitre VI, rend service à sa mère qui n'avait pas le courage de renvoyer elle-même la servante, Mrs. Fletcher, emportée par la joie, ne se doute nullement du mépris que sa fille ressent à son endroit à ce même moment :

Elle baissa un peu la tête et regarda à droite et à gauche, ce qui indiquait chez elle [Mrs. Fletcher] un travail de l'esprit ; sans doute allait-elle poser des questions, faire répéter à sa fille cette bonne nouvelle, mais Emily passa devant elle et monta rapidement les premières marches de l'escalier. Arrivée à mi-chemin du premier étage, elle se retourna et vit sa mère qui rentrait à la salle à manger. Un instant elle regarda ce dos rond, cette tête grise calculant de nouvelles économies, et avec une espèce de soupir de colère, elle continua de monter. (I, 104)

Un autre exemple d'ironie dramatique est sans doute à noter dans ce même roman quand, à son arrivée à Mont-Cinère, Mrs. Elliot, sans ménager les soucis d'économie de sa fille, et sous les yeux mêmes de cette dernière rongée par l'avarice, établit une longue liste des améliorations coûteuses à apporter à l'ameublement de sa chambre : « Aucun scrupule ne s'opposait [...] à ce qu'elle fit faire à Mrs. Fletcher toutes les dépenses qui sembleraient à propos. Devant la mine volontaire de Mrs. Elliot, Kate Fletcher se sentait petite fille [...] Pleine de ses griefs et du sentiment de sa propre bêtise, elle regardait sa mère se promener dans sa maison en critiquant les meubles et ne disait rien » (I, 93). Dans cette scène, ce n'est pas de l'aveuglement de Mrs. Elliot qu'il s'agit, car elle est bien au courant de l'avarice de sa fille qu'elle regarde de façon amusée, mais de celui de Mrs. Fletcher qui semble ignorer les intentions cruelles de sa mère et qui l'écoute en dissimulant très mal son mécontentement.

Enfin, le martyr de Mrs. Fletcher se prolonge et elle est l'objet d'une autre ironie dramatique, dans un des derniers épisodes qui détermine le dénouement du roman et son exclusion à elle de Mont-Cinère. En effet, le soir où Emily part chez Franck Stevens pour le demander en mariage et se



munir de cette façon d'un soutien contre sa mère, celle-ci, alors même que son sort est en train de se jouer, « ne s'inquiétait pas autrement de la disparition de sa fille : elle la croyait dans sa chambre, boudant comme elle lui avait vu faire si souvent, et elle se félicitait de son absence qui lui permettait de dîner en paix avec sa locataire » (I, 241). Ce n'est que le lendemain donc que Mrs. Fletcher apprend, par sa locataire qui lui rapporte ce qu'elle voit à travers la fenêtre devant laquelle Mrs. Fletcher n'ose pas s'approcher, que sa fille a découché avec son « amoureux » (I, 246). Aussitôt entrée à la maison, Emily, sans fournir la moindre justification de son absence, met brutalement fin à la stupéfaction de sa mère en lui annonçant « d'une voix brève » (I, 246) et « d'un regard de mépris » (I, 246) son projet de mariage.

Dans *Adrienne Mesurat*, l'ironie dramatique s'illustre sans doute dans le fait que M. Mesurat soit méprisé par ses deux filles sans s'en douter. Le lecteur est mis au courant des sentiments les plus cruels que les deux jeunes femmes entretiennent secrètement à l'égard de leur père, tandis que ce dernier croit à leur docilité. Germaine et Adrienne, on l'a noté, ont le même regard de dédain quand M. Mesurat, sans les voir, se baisse pour attiser le feu ou se cache derrière les grandes pages de son journal en se leurrant sur la permanence d'un équilibre familial que ses filles ennuyées ne tarderont pas à rompre, l'une en partant sans l'avertir et l'autre en le tuant :

Mieux valait jouer aux cartes que de pleurer et de bâiller dans sa chambre ou de subir la colère d'un vieillard impérieux et d'une malade aigrie. « Ressemblons-leur, se disait-elle, c'est le moyen d'avoir la paix. » M. Mesurat qui s'apercevait de ce changement s'en félicitait lorsqu'il se trouvait seul avec Germaine. On respectait sa tranquillité. Que demandait-il de plus ? (I, 336)

Par ailleurs, l'aveuglement d'Adrienne se manifeste dans l'infatuation qu'elle éprouve à l'égard de Maurecourt, le docteur dont Désirée lui dit qu'il est encore plus naïf qu'elle : « [...] il voit tout le monde dans un nuage. Il



s' imagine que tout le monde est bon comme le pain » (I, 508). Cet aveuglement se manifeste à la réception de la lettre que lui envoie Maurecourt. Déboussolée, Adrienne s'émerveille ironiquement des formules les plus banales que Maurecourt emploie pour la dissuader de s'attacher à lui :

[...] elle ne savait plus si elle en était heureuse ou malheureuse. Elle [la lettre] était courte, un peu guindée, mais Adrienne lui trouva une délicatesse qui la transporta. Le sens de plusieurs phrases lui échappa complètement, elle les relisait sans se douter de ce qu'il y était dit, sans que les mots parussent même avoir un rapport les uns avec les autres; ce fut surtout la formule banale de la fin qui la frappa, elle ne se lassait pas de ces *sentiments respectueusement dévoués*, prêtant à chacun de ces mots une signification particulière et profonde. (I, 348)

L'écart entre les intentions du docteur de repousser sagement l'infatuation d'Adrienne par des phrases toutes faites et l'exagération romantique avec laquelle Adrienne les interprète disqualifie ironiquement les sentiments passionnés et aveugles de la naïve jeune femme, dupe de la violence de ses propres émotions : « Lorsqu'elle fut en état de relire la lettre d'une façon plus intelligente, elle se mit à pleurer avec violence » (I, 454-455).

Témoin par excellence, aux antipodes des actes les plus aveugles de sa maîtresse, Désirée voit Adrienne se leurrer non seulement en s'engouant de Maurecourt, mais aussi en se confiant à Mme Legras. Un des derniers épisodes du roman, qui contribue considérablement à désillusionner Adrienne, est l'échange qu'elle entretient avec sa servante Désirée. Celle-ci marque doublement sa supériorité sur sa maîtresse : en lui révélant d'abord sa duperie et sa naïveté de s'être livrée à une Mme Legras voleuse, et en lui garantissant ensuite qu'elle resterait, elle, Désirée, discrète malgré tout sur ce qu'elle sait. Adrienne se trouve ainsi démunie de tout son pouvoir ; elle perd le contrôle sur les secrets qu'elle a confiés à une Mme Legras indigne et se sent en même temps à la merci d'une Désirée qui la laisse savoir qu'elle dispose désormais du pouvoir de la trahir ou de rester discrète :

Mademoiselle vit dans un rêve, reprit Désirée en haussant les épaules avec une expression de pitié. Et elle s' imagine que les autres en font autant. Bon



Les martyrs

sang, mademoiselle, vous ne comprenez pas que lorsqu'on a des secrets comme les vôtres, on ne va pas les confier à des femmes comme Mme Legras ? [...] Pour sûr que Mademoiselle sait ce que je veux dire. On peut bien dire que c'est une bénédiction pour vous que je sois cuisinière ici et que j'aie la langue assez bien pendue pour tenir tête aux commères de la ville. (I, 507)

Si Désirée témoigne de l'aveuglement de sa maîtresse, qui croit à tort à la bienveillance de sa voisine, le lecteur de *Léviathan* perçoit celui de Guéret qui, dupe de l'opportunisme et de la volonté de puissance de Mme Londe, se montre assez naïf lorsqu'à la sortie du restaurant, il considère la patronne comme un refuge, comme l'instrument d'une providence bienveillante. Remarquons, dans le passage au style indirect libre qui suit, les hyperboles qui révèlent la vision naïve de Guéret :

« C'est le destin, c'est mon destin. » Et cette constatation le rassurait, comme tout être faible est rassuré lorsque son sort est mis entre les mains d'une puissance supérieure, même s'il doit souffrir, même s'il doit perdre sa vie. [...] Puisque cette femme insistait pour qu'il revînt chez elle, il reviendrait, et il voyait là un signe, la marque d'une volonté mystérieuse qui présidait à son existence. (I, 604)

La réalité, les intentions de Mme Londe, contrastent ironiquement avec l'interprétation idéaliste que fait Guéret de son destin, croyant à la possibilité de tourner la page définitivement sur l'ennui et les frustrations dont sa vie est rongée. Quand il retourne au restaurant, il trouve sa place déjà assignée au milieu des habitués sur lesquels Mme Londe règne comme une maîtresse d'école. Et il restera aussi silencieux que la première fois, dans l'impossibilité de déchiffrer tout ce qui se dit autour de lui, et enfin atterré d'apprendre qu'Angèle, dont il rêve, est la prostituée de tous ses malheureux convives.

Être victime de la mauvaise foi de l'autre en croyant ironiquement à ses bonnes intentions est une constante que nous retrouvons dans *Épaves*. Philippe est dupe de l'égoïsme de sa belle-sœur. Quand il annonce à Éliane sa démission du monde des affaires pour réaliser son rêve de devenir écrivain ou artiste, celle-ci n'est point sensible aux aspirations de son beau-frère. Elle



craint simplement pour sa fortune dont elle profite largement et espère secrètement que la décision de Philippe provoquera une rupture avec Henriette pour avoir la fortune de Philippe à elle toute seule. Ironiquement, il exprime ses ambitions les plus élevées devant une Éliane qui n'a que faire de ses rêves et qui ne pense qu'à ses intérêts :

Un enfant, pensa Éliane, Henriette n'aura pas de difficulté lorsqu'il s'agira d'obtenir le divorce contre lui. Pourtant elle-même n'est qu'une petite fille. Il faudra que je la seconde. Et je lui trouverai un parti, oui, un beau parti pour remplacer Philippe. (II, 93-94)

Par ailleurs, le même écart ironique existe entre la naïveté d'Henriette et les intrigues d'Éliane. Henriette est aux antipodes de sa sœur qui, rêvant d'ascension sociale, calcule et complotte pour obtenir Philippe. La comparaison avec l'enfant, récurrente dans les passages qui dépeignent la naïveté et l'insouciance morale d'Henriette, révèle une jeune femme qui refuse de grandir et qui recherche plutôt l'inconscience morale de l'enfance dans sa relation adultère avec Victor dont la pauvreté la replonge dans le souvenir de son enfance pauvre : « Ce qu'elle voulait n'était qu'un décor où son imagination lui permettrait de rejoindre son enfance et les années les plus heureuses de sa jeunesse » (I, 105). Le contraste entre l'innocence d'une sœur dupe et le caractère manipulateur de l'autre est symbolisé fortement dans la scène où Henriette, succombant à l'inconscience du sommeil, se fait soigner et longuement observer par Éliane, jalouse de la jeunesse de sa sœur :

L'idée de réveiller sa sœur lui traversa l'esprit ; elle tenait déjà la main au-dessus d'elle quand l'attitude innocente de ce jeune corps replié l'attendrit, et elle se jugea sévèrement. « Elle dort comme une petite fille, pensa-t-elle. Il faut pourtant qu'elle se couche. » [...] elle se pencha sur la dormeuse et la prit dans ses bras, tout de même qu'autrefois lorsque Henriette, une Henriette de cinq ans, s'endormait au dessert et qu'elle-même, déjà parmi les grandes de l'Institut Fénelon, la portait jusque dans son lit. (II, 38)⁴⁴

⁴⁴ Remarquons que la pureté des traits d'Henriette, tout en lui donnant une apparence enfantine et naïve, n'est pas sans évoquer la dureté et la cruauté du personnage. En effet, le « blanc de marbre » (II, 38) dont son visage est imprégné indique métaphoriquement la froideur et l'inertie du personnage qui s'apparente dans sa sensualité et dans son



Les martyrs

L'ironie dramatique surgit à travers la succession des récits des deux narrateurs du *Visionnaire*. Disqualifiant d'abord son cousin dans un portrait où les procédés d'exagération et d'effacement servent, de façon complémentaire, à donner de Manuel l'image d'un personnage monstrueux et difforme⁴⁵, Marie-Thérèse relate ensuite les injustices que Manuel subissait dans sa relation professionnelle avec son patron qui, tout en abusant de lui, lui faisait croire à des perspectives d'ascension.

Ironiquement, les efforts de Manuel à la librairie sont récompensés par un surcroît de travail et ne sont reconnus que verbalement, tandis que la rétribution salariale, elle, n'évolue nullement. À travers le long passage qui suit, remarquons simplement le contraste entre la gradation des verbes et des substantifs subjectifs qui suggèrent l'attitude approbatrice de M. Ernest, la valorisation des mérites de son employé, et l'énumération des tâches qui lui sont attribuées mettant en évidence l'exploitation de Manuel :

[...] son zèle et son honnêteté lui valurent à la longue d'être chargé de tout, moyennant un salaire invariable. Il apprit à quitter le lit de bonne heure de manière à lever le rideau de fer et balayer le plancher avant l'apparition de M. Ernest ; en récompense de quoi, il lui fut permis de déficeler lui-même les livres envoyés par les éditeurs, de les ranger proprement sur les rayons, de les épousseter chaque jour, de les vendre si l'occasion s'en présentait, de les emballer à nouveau lorsqu'ils commençaient à jaunir et de les envoyer à la capitale, bref, à dix-sept ans et demi, de travailler à l'égal d'un homme. M. Ernest alla plus loin. Afin de donner à Manuel une preuve plus solide encore de la confiance qu'on mettait en lui, il se débarrassa du galopin qui

insensibilité à une statue : « [...] la chair pâle et ferme brillait, pareille à une pierre polie » (II, 39).

⁴⁵ « Il n'y avait rien de particulier dans l'aspect de mon cousin. Sa laideur même était banale, comme si, par humilité, elle eût voulu se tenir en deçà de certaines limites et ne pas attirer l'attention sur elle [...] Le nez large et gros éveillait l'idée d'une ébauche et semblait entraîner de son poids une tête qui s'inclinait perpétuellement vers le sol. Du reste, rien dans ce visage n'apparaissait comme une œuvre achevée ; ni la bouche aux contours indécis, ni l'oreille modelée d'un pouce hâtif. Il ramenait avec soin une grande mèche de cheveux noirs sur son front de manière à cacher des bosses dont il avait honte. [...] un cheveu, un fil, une petite tache sur son veston le gênaient au point de lui faire perdre contenance. À cause de cela peut-être, et pour d'autres raisons plus confuses, on l'appelait, dans le pays, la demoiselle. Il faut dire qu'au regard d'un marchand de bœufs, ou d'un fabricant de barriques, Manuel ne pouvait représenter grand-chose » (II, 211).



Les martyrs

faisait les courses de la maison. [Manuel] se leva donc un peu plus tôt et porta les journaux en ville. Puis, M. Ernest lui fit voir comment on s'y prend pour tenir un livre de comptes, et bientôt ce fut Manuel qui inscrivit lui-même les petites recettes quotidiennes ; enfin, comme le jeune homme atteignait sa majorité légale, M. Ernest l'autorisa à vérifier sa caisse, non pas une fois, par hasard, mais régulièrement. En même temps, il remercia le vieux comptable, dont la tête faiblissait depuis peu. Chaque soir, le rideau baissé, Manuel restait donc une demi-heure de plus au magasin, additionnait des colonnes de chiffres sous l'œil de M. Ernest. (II, 212)

Aveuglés à leur tour par cette fausse générosité patronale, les parents de Manuel vont jusqu'à priver leur fils de la meilleure partie de leur héritage pour l'offrir à celui qui l'exploitait. Notons, dans ce qui suit, l'antithèse entre les vieux objets transmis au jeune homme (c'est une constante dans les romans de Green que les jeunes personnages héritent de leurs ancêtres de vieilles possessions disproportionnées à leur âge et à la mode de l'époque) et les objets de valeur destinés à celui qui exploitait leur fils afin de le récompenser de ce qu'ils concevaient comme une faveur : « [...] on observa ses volontés dernières : ses vieux costumes, un panama jauni et plusieurs paires de chaussures furent donnés à son fils, et à M. Ernest sa collection de pipes et sa montre en or, bien des fois mise en gage » (II, 214).

Si Marie-Thérèse, particulièrement dans son premier récit, montre peu d'estime à l'égard de Manuel et que le lecteur se fait, d'après les descriptions qu'elle accorde à son cousin, une idée négative de ce dernier, l'ironie dramatique qui lui est réservée, à elle, se révèle à la découverte du récit de Manuel lui-même. Le lecteur découvre alors qu'à l'époque même où Marie-Thérèse cultivait une vision négative de son cousin et croyait à la supériorité de son jugement, Manuel, de son côté, consignait déjà dans ses carnets des témoignages totalement contradictoires avec l'image que sa cousine retenait de lui. Là où sa cousine voyait de la politesse excessive, « l'air de quelqu'un qui s'excuse » (II, 380), Manuel ressentait secrètement du dédain à l'égard d'un entourage qu'il méprisait. Là où Marie-Thérèse percevait une soumission de Manuel à Mme Plasse, Manuel était conscient de son pouvoir



Les martyrs

de manipulation sur sa tante. Ainsi, le récit de Manuel révèle la méprise de Marie-Thérèse sur son compte. Le jeune homme critique par ailleurs la naïveté de sa cousine, notamment celle dont elle fait preuve en croyant à sa vocation religieuse.

Dans *Minuit*, la technique de la scène d'aveuglement ou de l'ironie dramatique adopte une forme particulière. Il y a en effet une ironie dans le fait qu'Elizabeth, se mouvant dans une maison plongée dans l'obscurité en n'ayant à sa disposition que trois allumettes, soit remarquée et pressentie par M. Bernard, personnage aveugle qui, prétendant pourtant être « celui qui voit clair » (II, 567), lui conseille de se sauver. Le fait qu'Elizabeth n'accorde aucun crédit à ce personnage qui lui recommande jusqu'au trajet à suivre pour s'échapper en toute sécurité de la maison lui coûtera la vie. Il faudra, en effet, qu'elle soit aveuglée plus tard par les émotions de la peur et du désir pour suivre, sous l'autorité de Serge, un autre trajet qui lui sera, celui-ci, fatal. Il est ironique d'autre part que, dans ce même roman, le personnage martyr par excellence, M. Agnel (comme *agn/eau* ; le personnage d'Éva le désigne également comme la « vieille brebis », II, 525), méprisé de tous pour sa foi aveugle en M. Edme, soit le seul à comprendre le message mystique de ce dernier, à avoir à la fin « un visage radieux » (II, 599) et à rayonner « d'un bonheur presque surnaturel » (II, 606).

Dans *Varouna*, la scène d'ironie dramatique qui met en évidence, de façon symbolique, l'aveuglement de Bertrand Lombard (« gobe-mouches », II, 793) et les illusions qu'il entretient à l'égard de sa fille est sans doute celle qui se déroule après le bal dans la chambre d'Hélène plongée dans l'obscurité. Alors que le lecteur vient de voir Hélène s'initier à la sensualité en recevant un premier baiser d'un amant inconnu, voire mystérieux (le doute plane sur la réalité physique de cet être qui octroie à Hélène des conseils que, à tort, elle ne suit pas jusqu'au bout), Bertrand Lombard surgit dans la



chambre de sa fille qui ne fait rien pour remédier à l'obscurité provoquée par la chute du bougeoir et lui dit qu'elle vit « comme une nonnette » (II, 723).

Bertrand Lombard, souffre-douleur de son cousin Eustache Croche qui lui fait croire à l'apparition de sa femme, sera victime d'autres scènes d'aveuglement. Au chapitre 5 du récit d'« Hélène », le narrateur met en évidence la naïveté de Bertrand Lombard en expliquant au lecteur les conditions dans lesquelles il était aveugle aux supercheries d'Eustache Croche et victime de ses intrigues. Le fait que ce soit le narrateur qui explicite le leurre de Bertrand Lombard présage que le personnage lui-même ne sera point conscient ultérieurement pour effectuer ce retour sur soi. Notons entre autres, dans ce qui suit, l'emploi du conditionnel passé et de l'hypothèse irréaliste indiquant qu'il n'y aura point de retournement de la situation :

Qu'il crût aux contes dont le bernait son cousin, cela ne faisait pas le moindre doute. Aussi fût-il entré dans une colère étonnante, s'il eût pu savoir qu'Eustache Croche s'était caché derrière une cloison pour donner du mystère à leur entretien. Mais il est temps que je dise un mot de cette cloison qui faisait exactement le tour de la petite pièce à deux pieds de distance du mur de pierre, en sorte qu'une manière de couloir était pratiqué là, dans lequel un homme aussi mince qu'Eustache Croche pouvait circuler sans trop de peine. Lui-même l'avait édifié de ses mains, s'entourant pour cela de toutes les précautions imaginables et ne travaillant que de nuit [...] par des ouvertures habilement ménagées il était facile d'allumer des bougies comme de faire tomber où l'on voulait autant de papiers cabalistiques qu'on le jugeait nécessaire. Tout cela ne demandait qu'un peu d'adresse d'une part et de crédulité de l'autre ; dans le cas présent, les conditions requises se trouvaient remplies le mieux du monde. (II, 753-754)

Aussi éclairée soit-elle sur les supercheries d'Eustache Croche, Hélène n'échappera pas, elle non plus, au pouvoir hypnotique de l'ensorceleur, négligeant « les recommandations les plus importantes, faute de les avoir bien comprises » (II, 772). Ainsi, le dernier chapitre du récit d'« Hélène » est en soi une scène d'aveuglement mettant en action un père dupe d'être devant sa femme ressuscitée et une fille hypnotisée pour jouer le rôle de sa mère. L'ironie dramatique, qui tournera au tragique (mort de

Bertrand Lombard), est renforcée par le fait que Bertrand Lombard, après un sursaut de conscience qui ajoute au suspense de la scène – « Je ne veux pas qu'Hélène apparaisse ! [...] Je demande pardon à Dieu » (II, 783) – s'abandonne de plus belle à la « magie de la parole humaine » (II, 784) pour se réjouir très temporairement de « l'affreux bonheur » (II, 784) de revoir sa fille qu'il croyait être sa femme.

Par ailleurs, l'ironie dramatique, dans le récit de Jeanne, apparaît dès la première phrase. En effet, lorsque la jeune femme écrit dans son journal qu'elle a « vécu assez longtemps pour ne plus accueillir un moment de bonheur sans une arrière-pensée d'inquiétude » (II, 787), elle n'a pas une idée suffisamment juste de la longueur de ce temps dont le lecteur, lui, est informé. Certes, Jeanne a l'intuition d'une « dette [...] à régler un jour » (II, 787), mais elle ignore l'ampleur de cette dette, ne sait pas qu'elle correspond à la loi de réincarnation et qu'elle relève d'une relation causale qui implique plusieurs vies s'échelonnant sur plusieurs centaines d'années. Ainsi, quand à propos de la maison de la rue Basse, Jeanne, éprouvant une inexplicable émotion de familiarité, se demande « si ce n'est pas jusque dans [son] enfance qu'il faudrait pousser l'investigation » (II, 791), elle ignore ce que le lecteur peut déduire déjà, à savoir qu'il s'agit de la maison des Lombard où habitait Hélène au 16^{ème} siècle, c'est-à-dire une ancienne incarnation de la Jeanne de 1905.

Jeanne se montre par ailleurs victime d'une autre scène d'aveuglement. Alors qu'elle pense, dans les premières pages de son texte, pouvoir impressionner les futurs lecteurs de son roman avec la bibliographie qu'elle compte faire imprimer à la fin du volume (« certaines personnes lèveront les sourcils en voyant cette liste d'ouvrages peu connus » II, 790), elle ignore encore qu'une autre personne est en train de travailler, plus efficacement, sur le même sujet et qu'elle publiera son ouvrage sans jamais que Jeanne ne fasse paraître le sien.



Les martyrs

De même, toutes les fois où elle se montrera ironique à l'égard de la naïveté d'Hélène Lombard, dont elle essaie de reconstruire l'histoire, et qu'elle tourne en dérision sa crédulité, elle ignore que c'est de sa propre naïveté qu'elle rit : « simplette », « se croit en sécurité », « ignorance », « théologie de l'enfant », « image simplificatrice », « sincère à l'égal de la fleur des prés » (II, 820). Ainsi, Jeanne, assise dans l'église où Hélène devait venir faire ses dévotions, ignore, comme au début de son récit, la teneur de sa phrase lorsqu'elle dit : « je te connais bien et n'ai qu'à me souvenir de ce que j'étais à ton âge pour deviner ce qui se passe derrière ton front lisse et buté ! Nous ne faisons qu'une personne, toi et moi » (II, 818).

Il en est de même de Louis, mari de Jeanne, qui ignore la cause de sa réaction violente à la lecture des premières pages du manuscrit de sa femme : « [...] il a trouvé que le livre tournait au roman satanique sans raison valable » (II, 826). Étant donné que Louis réincarne Bertrand Lombard et Hoël, sa réaction ne peut s'expliquer que par l'intuition qu'il a dû avoir du rôle qu'il a joué dans cette histoire (meurtre et désir incestueux), cependant il n'a lui-même aucune conscience de ce dont le lecteur est informé sur son passé. Ainsi, son geste violent de déchirer les pages du récit de Jeanne, puis son malaise profond pour lequel il n'a, lui, aucune explication à la découverte de la chaîne au musée, relèvent de l'ironie dramatique.

Tout en étant aveugle à certains égards, Jeanne, par ailleurs, mettra en évidence, dans son journal, l'aveuglement moral des personnes qui l'entourent. Elle se montrera impitoyablement ironique à l'égard de sa sœur Laurence avec qui elle aura des confrontations et qu'elle observera de manière peu bienveillante. L'ironie dramatique réside alors dans le fait qu'assise à côté de sa sœur, Laurence ne soupçonne guère les impressions négatives qu'elle suscite chez Jeanne et les pensées que cette dernière entretient à son égard :



Les martyrs

[Laurence] pelotonnée dans le seul fauteuil vraiment agréable de toute la maison, notre vieux confessionnal à ramages, promenait ses grands yeux bigles sur les pages de la *Cousine Bette*. Un roman qui en lit un autre ! Se doute-t-elle seulement de son pittoresque ? Avec son long nez de travers, sa figure étroite, ses cheveux faux qui grisonnent, elle a ce qu'on appelle tristement des restes de beauté, ce qui ne l'empêche pas d'être laide à certains moments. Dans ses mauvais jours, elle rappelle le Grand Condé et quand elle ferme les yeux pour s'assoupir – ce qui lui arrive de plus en plus souvent – je ne sais pas ce qui se passe, mais elle se met à ressembler de manière hallucinante à toutes les personnes de notre famille [...] On dirait que l'individu disparaît à mes yeux pour faire place au groupe. Qu'y a-t-il derrière ce front, mis à part les souvenirs d'énormes lectures ? Quels projets ? Quels rêves ? A-t-elle seulement songé à l'amour ? Elle n'en a jamais rien dit en ma présence ; c'est un sujet qu'elle n'aborde que sous son aspect littéraire, et alors elle devient fort ennuyeuse. (II, 809-810)

Plus loin, sans que Laurence soit consciente de la présence de son observatrice, Jeanne la décrira à nouveau en mettant en évidence son aspect gauche, enfantin et maladroit : « [...] le nez encore plus de travers que d'habitude et l'œil éteint. Elle titubait vers la chambre de son frère et tenait en main bougeoir de cuivre, mais inclinée comme une canne à pêche, en sorte qu'elle répandait généreusement de grosse gouttes de cire sur sa chemise et sur la moquette du couloir » (II, 829).

Ce qui irrite le plus Jeanne de la condition de sa sœur, c'est non seulement qu'elle soit assujettie à la volonté égoïste de Bernard, mais surtout qu'elle soit la première à défendre son bourreau et à perpétuer de cette façon sa conduite de martyr :

On aurait l'air d'une brute si on lui disait – ce qui est exact – qu'il a des instincts d'une férocité répugnante, qu'il a sacrifié à son confort personnel le bonheur et l'avenir de Laurence, et que ses façons mielleuses n'y changent rien. On croit que Bernard est bon parce qu'il l'insinue depuis tantôt vingt ans, et si on a le mauvais goût d'en douter, sa propre victime est là pour le défendre, une pauvre Laurence qui bredouille de fureur. Mais tout cela est assommant. (II, 812)

Ayant sacrifié sa vie pour tenir compagnie à Bernard, Laurence apparaît aux yeux de Jeanne comme une victime à vie, incapable de s'émanciper ou de gagner l'estime de qui que ce soit. C'est avec désolation



Les martyrs

qu'elle la voit brûler les lettres de Bernard après sa mort, comme si c'était le seul geste d'émancipation qu'elle était capable de se permettre (« sa façon à elle de se débarrasser du mort » II, 830). Et c'est avec la même désolation qu'elle envisage l'avenir de sa sœur et les ironies dramatiques auxquelles elle serait sujette dans le futur :

[...] je te vois dans quatre ans d'ici, ma pauvre Laurence, servant du thé à des chipies sans talent qui écrivent dans d'obscures petites revues féminines et rient sous cape de tes grands airs et de ton accent du Nord ! (II, 830)

Elle tombe, je le vois, dans le monde des antiquaires qui doivent bien rire de la façon dont elle parle des *hommes de l'oa* et doivent subtilement amener la conversation sur ce sujet, pour le plaisir de se moquer d'elle. Ma pauvre vieille innocente, sers ton thé de Chine à ces misérables et tâche de ne point voir leur sourire quand tu cites follement un vers de Corneille. Par pitié, ne leur demande pas ce qu'ils pensaient de *Zaire* ! (II, 831)

L'ironie dramatique apparaît par ailleurs dans *Moira*. De père aveugle, Joseph Day sera lui-même au centre de plusieurs scènes d'aveuglement. Les autres personnages, on l'a dit, témoignent de leur supériorité sur Joseph en remarquant quelque chose à propos du jeune homme dont il ne se doute pas lui-même. Le lecteur, quant à lui, est complice de l'ironie de ces personnages. La naïveté de Joseph transparaît entre autres dans ses incompétences de lecture de *Roméo et Juliette*. Joseph se rabat sur les notes critiques pour comprendre les lettres d'un texte dont il ne saisit point l'esprit : « Les mots n'avaient pourtant rien d'archaïque ; la phrase, pourtant, demeurait obscure. À la grande surprise du jeune homme, les notes ne jetaient aucune lumière sur cette réplique ; fort copieuses ailleurs, et plus qu'il n'eût fallu, elles se taisaient tout à coup alors qu'un éclaircissement était indispensable » (III, 59). Simon, s'étonnant de le voir plongé dans la lecture de cette pièce sentimentale, lui dit qu'il n'y comprendra jamais rien. Killigrew se moque à sa façon de la naïveté de Joseph en l'écouter lire avec un « rire plein de suffisance » (III, 70). Il flatte avec un « sourire diabolique » (III, 70) la voix de Joseph qui, « sans qu'il eût conscience » (III, 70), lisait un



des passages les plus sensuels de la pièce de Shakespeare comme s'il s'agissait d'une prédication religieuse.

Au cours des deux scènes entre Moïra et Joseph, ce dernier se montre d'une grande naïveté aux yeux de la jeune femme. Quand Joseph retourne dans son ancienne chambre chercher le pull qu'il avait oublié, il se rend compte que Moïra le connaissait déjà. Elle lui fait des commentaires désobligeants sur sa rousseur et l'humilie en lui jetant son pull par terre. Finalement, quand Joseph s'en va, furieux, Moïra le suit « avec une nonchalance de souveraine. ``Au revoir, bébé!`` dit-elle » (III, 123). Dans cette scène, la supériorité de la jeune femme est traduite non seulement dans la métaphore nominale qui la décrit ou dans ses paroles méprisantes, mais aussi dans sa posture physique⁴⁶. Joseph et Moïra ne tardent pas en effet à se revoir, dans des circonstances où Moïra est encore plus dominante. Ayant complètement ignoré les mises en garde de Killigrew, Joseph devient dupe du complot qui l'enferme chez lui avec cette femme qu'il désire le plus au monde (il l'avoue à David dans les dernières répliques du chapitre qui précède l'épisode du siège) et se montre plus naïf que jamais aux yeux de Moïra qui le nargue et devine ses faiblesses. Le fait que Joseph ne bénéficie pas de la mise en garde de Killigrew traduit sa condamnation à être aveugle. Non seulement Joseph est assiégé, mais il ignore les commentaires dévalorisants qui s'écrivent sous ses yeux par Moïra dans la lettre « qui faisait partie de son destin » (III, 193) et dont il ne prendra jamais

⁴⁶ À propos de la supériorité physique de l'ironiste, Schoentjes écrit : « L'ironie corrective du blâme par la louange implique la supériorité de celui qui fait la morale. C'est pourquoi l'ironiste occupera, parfois physiquement aussi, une position plus élevée que celle de la victime. Vladimir Jankélévitch observait que l'ironiste prend de ``l'altitude et se donne des panoramas d'aéronautes`` (chap. 3, § 3), et dans *La Chute* de Camus on constate clairement comment l'ironiste Clamence choisit les ``situations élevées``, d'où il peut dominer ses victimes : ``J'ai encore trouvé un sommet, où je puis seul grimper et d'où je peux juger tout le monde`` (chap. 6). Celui qui domine est libre : l'ironiste regarde le monde de haut, de même qu'il prend les choses de haut ; le savoir et la raison sont entre ses mains. À l'opposé, la condition de la victime c'est l'ignorance. Celui qui occupe une position inférieure ne peut apparaître que comme prisonnier : il est englué dans les sentiments et empêtré dans les tracasseries du quotidien » (*op. cit.*, p. 201.).



Les martyrs

connaissance. Dans la lettre qu'elle écrit à Céline, pour passer le temps, Moïra le compare « à un acteur qui ne sait plus ses répliques » (III, 168). Par ailleurs, cette incompetence de Joseph à parler, son exclusion du cercle de la communication, aura pour effet de renverser la situation et de faire tomber Moïra peu à peu dans le piège de l'amour. Ainsi, la valeur de l'ironie dramatique à l'égard de Joseph devient ambiguë puisque Moïra, à son tour, est victime d'une ironie de situation.

Ce ne sont ni les spectacles d'aveuglement, ni les personnages naïfs qui manquent dans *Le Malfaiteur*. Dès le préambule, Jean, désespéré, revoit un à un les visages de ses colocataires et il est ainsi question de « l'exaspérante naïveté » (III, 200) de Mme Vasseur, de Mme Pauque qui « n'est guère plus intelligente » (III, 200), de la « candeur un peu ridicule » d'Hedwige (III, 201), de l'innocence de M. Vasseur qui « porte une âme innocente sur un visage inouï » (III, 201) et enfin de Raoul, dont le cerveau « n'est accueillant qu'aux idées simples » (III, 201). Le chapitre premier comporte, quant à lui, un portrait de Félicie, dont la naïveté n'est pas sans rappeler celle de Félicité, personnage d'*Un cœur simple* de Flaubert. Le parallèle est plus qu'onomastique. Exerçant dans la maison des Vasseur une fonction analogue à celle de Félicité, la couturière a aussi une relation privilégiée avec son mannequin Blanchonnet qu'elle sent s'animer et qu'elle idéalise comme le personnage de Flaubert en a une avec Loulou le perroquet.

À elle seule, la cruauté d'Ulrique fait le contrepois de toute la naïveté de ces personnages. Rares sont ceux, comme Jean, qui la soupçonnent de comploter les malheurs qu'ils subissent. La plupart sont dupes d'une Ulrique inaccessible et hautaine, jouissant d'un pouvoir implacable. Ces qualités sont traduites, dans le passage qui suit, notamment par l'analogie avec la dynamique gardien/animaux :

Elle se bornait à dire en une phrase ou deux ce qu'elle avait décidé de faire et allumait une cigarette avec le calme d'un gardien qui vient de jeter un quartier de viande dans la fosse aux ours. Ce qui se passait ensuite ne



Les martyrs

l'intéressait pas ; dans ces moments-là, elle se plongeait dans une sorte de rêve intérieur où nul ne l'avait jamais suivie et considérait d'un regard lointain ces deux personnes qui devenaient de plus en plus rouges et de plus en plus ridicules. (III, 221)

Ainsi, sous l'œil impitoyable de sa fille et de sa femme, M. Vasseur, « homme simple et bon [...] se doutait obscurément qu'au moins trois fois par jour il se rendait ridicule » (II, 216). Se doutant donc de la malveillance qui l'entoure, M. Vasseur n'est pas une victime au même titre qu'Hedwige qui, elle, est le souffre-douleur principal d'Ulrique et qui sera l'objet d'une longue ironie dramatique dont le dénouement est des plus tragiques. L'antagonisme des deux jeunes femmes est d'ailleurs symbolisé dans la superposition de leurs chambres et l'ironie de situation est telle qu'Hedwige croit à une complicité dans ce voisinage :

La chambre d'Hedwige se trouvait située au-dessus de celle d'Ulrique et il arrivait qu'au milieu de la nuit, la jeune fille fût tirée du sommeil par le son du piano. [...] Avec la naïveté d'un cœur innocent, elle s'imaginait parfois que cette musique s'adressait à elle, mais une prudence instinctive l'empêchait d'en jamais rien dire. C'était son secret que ce dialogue nocturne entre elle et Ulrique. (III, 237)

Victime d'un engouement aveugle pour l'homme qu'Ulrique lui présente et avec qui elle s'est à peine entretenue, Hedwige est la seule à ignorer le secret de Gaston Dolange. La seule personne qui prend la peine de lui expliquer longuement la raison pour laquelle cet amour est impossible est Jean dans sa confession. Cependant, sa lettre, qui aurait évité à Hedwige ses souffrances et son suicide, ne lui parvient jamais. Il faut qu'elle l'apprenne plus tard, d'une façon beaucoup plus grossière, de la bouche d'une Félicie éméchée, rencontrée au hasard des corridors. Mme Pauque, personnage qui incarne la mort dans le roman⁴⁷, accompagne Hedwige dans une grande partie de sa période de souffrance et prétend en savoir plus que tout le monde, voire plus qu'Hedwige elle-même sur ce qu'elle est en train de traverser.

⁴⁷ C'est ce que Green affirme dans son *Journal* le 26 novembre 1954 (IV, 1373).



Tout en lui exprimant de la compassion, elle la prive cependant de la lettre de Jean et lui cache la Vérité qui la délivrerait comme pour déterminer la fin tragique de la jeune femme : « Si je suis venue vers vous, fit-elle doucement, c'est que j'ai entendu ce cri pendant que nous dînions. Raoul voulait envoyer quelqu'un ici. Je l'en ai empêché. Je savais trop bien de quoi il s'agissait. Il fallait vous laisser seule. Ai-je bien fait ? » (III, 363) Non seulement Hedwige ne se doute pas du complot d'Ulrique, mais elle reste sourde aux messages qui le lui suggèrent. Le fait que, peu de temps avant son suicide, elle ne tienne point compte de la coïncidence du cauchemar où Mme Pauque lui dit qu'elle est aveugle avec la présence de cette dernière à son chevet au moment où Hedwige se réveille s'ajoute aux nombreux exemples qui orientent le « mécanisme de son aveuglement » vers le tragique plutôt que vers le comique :

[...] Mme Pauque, vêtue de noir de la tête aux pieds, majestueuse et belle, les bras levés comme une prophétesse : « Aveugle ! criait-elle. Hedwige est aveugle ! – Oh ! gémissait la jeune fille, ce n'est pas vrai ! Non ! Non ! » « Si ! reprenait doucement Mme Pauque en lui caressant les cheveux. Il faut vous réveiller, mon enfant. Vous faites un mauvais rêve, mais tout est bien, c'est fini. Réveillez-vous ! » En lui disant ces mots, elle lui tapota l'épaule jusqu'à ce que la jeune fille échappât à la vision qui lui arrachait, non pas des hurlements de terreur qu'elle croyait entendre, mais un petit cri plaintif d'enfant malade [...] Se retournant sur le dos, elle ouvrit les yeux tout grands et considéra le visage qu'elle quittait dans un cauchemar pour le retrouver dans la vie réelle. (III, 361)

Le dénouement tragique de l'ironie dramatique est récurrent dans l'œuvre romanesque de Green. On l'a noté plus haut, le meurtre de Moïra n'aurait pas eu lieu si Joseph avait pris en considération le message de Killigrew, ni peut-être celui de Wilfred si ce dernier avait été moins sourd aux aveux du désir de Max. En effet, dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred ignore non seulement beaucoup de choses à propos des autres, mais aussi, on l'a dit, à propos de lui-même. Il en sait moins sur lui-même et sur ses pensées les plus intimes que les autres : « Vous ne vous connaissez pas vous-même » dit Max à Wilfred, « voilà votre vrai drame. J'aurais pu vous

dire plusieurs choses importantes sur ce point. Alors vous auriez été plus heureux » (III, 568). D'ailleurs, le fait que le héros en sache moins sur lui-même que les autres personnages n'est pas sans provoquer des effets de suspense dans l'économie du récit. Pensons notamment à la scène de *Chaque homme dans sa nuit* où, dans l'obscurité de la bibliothèque de Wormsloe, Mr Knight fait comprendre à Wilfred qu'il n'est pas dupe des sentiments adultères du jeune homme.

Le spectacle d'aveuglement qui prend place dans l'*Autre* est celui de Roger en 1949 auquel Karin fait participer le lecteur de son journal. Converti de fraîche date et se sentant coupable d'avoir détourné Karin de Dieu en 1939, Roger revient en 1949 à Copenhague pour la sauver. La jeune femme, n'ayant que faire des nouveaux airs pieux de l'homme qu'elle désire reconquérir comme amant, décide de jouer. Karin fait du lecteur son complice en exprimant ses intentions explicitement dans son journal. Si le moyen de le reconquérir est de l'écouter prêcher, Karin décide de s'y donner à cœur joie. Le lecteur partage donc avec Karin un savoir qui concerne Roger et que ce dernier ignore. Ce qui est à noter surtout, dans cette nouvelle phase de leur relation dont Karin rapporte les événements dans son journal, c'est la *distance* de la jeune femme vis-à-vis du Roger qu'elle redécouvre et qu'elle se met à étudier pour mieux le manipuler : elle l'observe et note ses observations en y superposant des commentaires ironiques. Remarquons, dans le passage qui suit, les indices de fictionnalité, notamment le mode conditionnel, qui dévoilent les intentions manipulatrices de Karin, de même que la récurrence des commentaires métalinguistiques entre parenthèses qui, donnant l'effet d'indications scéniques, renchérissent sur le procédé de théâtralité. Ce qui est ironique, c'est que l'aspirant sauveur se fait prendre à son jeu :

Il se tenait devant moi dans son capuchon comme dans une guérite [...] J'imaginai une scène impossible. Me jetant à genoux devant lui, je lui faisais une confession entière et déchirante de mes turpitudes (c'était le mot qui



Les martyrs

conviendrait le mieux), de mes turpitudes et de mon abjection (même remarque). À présent, je me repentai vraiment, je parlerais de mon salut. Enfin, ce serait la grande scène dramatique qui arrangerait tout. J'invoquerais les pécheresses du Nouveau Testament, j'irais loin dans ce sens. Les phrases venaient d'elles-mêmes, se ruaient à mes lèvres. Il fallait parler, parler vite... (III, 865)

Dès les premiers chapitres du *Mauvais Lieu*, est tracé le portrait d'une femme « niaise » (VIII, 292) et victime de « ces élans stupides qui gâchent toute une vie » (VIII, 296). Gertrude est à la merci de l'image que les autres se font d'elle. Se sentant libérée par son veuvage, elle déploie tous ses efforts pour se conformer à une certaine norme mondaine. L'ironie dramatique dont elle est victime réside dans le fait qu'elle est complètement insensible à l'hypocrisie des gens dont elle s'entoure pour se rehausser à ses propres yeux. La régulation même de son souffle de vie est décidée en fonction d'un critère social, du point de vue des autres : « Elle respirait à fond, comme on le lui avait souvent recommandé. Il y avait un plaisir à respirer comme il faut, surtout quand l'homme qui avait partagé votre couche se trouvait maintenant dans sa concession à perpétuité » (VIII, 288). Non seulement Gertrude n'a pas le moindre soupçon de l'hypocrisie de ses invités, mais elle est aussi complètement dépendante de leur présence. Dans le passage qui suit, l'emploi du mode conditionnel, indice de fictionnalité, montre une Gertrude totalement obnubilée par son « rôle » social et assujettie à une *persona* : « [...] elle serait la belle Gertrude aux yeux de trente personnes et au bout du salon, immobile comme une déesse, elle sourirait à ses amis qui lui serviraient des compliments dont l'exagération et la fadeur ne la lassaient jamais parce qu'elle y croyait et qu'elle en avait besoin » (VIII, 296). L'exemple de Gertrude fait exception à l'orientation généralement tragique de l'ironie dramatique de Green, le lecteur ne pouvant être solidaire avec la grossièreté du personnage, sa mièvrerie et la bassesse de ses aspirations.



Les martyrs

Le spectacle d'aveuglement, récurrent donc dans plusieurs romans, est un moyen par lequel s'exprime l'ironie à l'égard des personnages martyrs. Cette ironie dramatique met en évidence leur naïveté, montre comment ces personnages sont en général tragiquement aveugles devant une fatalité qui s'acharne contre eux (exception faite de Gertrude). Aux prises en quelque sorte avec le destin, ces personnages martyrs sont victimes d'une ironie de situation qui n'est pas seulement dramatique. En effet, leur condamnation se manifeste également dans leur exclusion du cercle de la communication. Une des deux manifestations ironiques de l'exclusion du personnage de la communication est dans l'écart entre la quantité d'efforts qu'il déploie pour émettre un message et la dévalorisation de ce même message par son récepteur.

Ce contraste ironique entre les efforts démesurés d'un auteur et la mauvaise réception d'un lecteur apparaît dans *Mont-Cinère*. La réponse de l'ecclésiastique, évaluant négativement la lettre qu'Emily lui a envoyée, contraste ironiquement avec les efforts déployés par la jeune fille pour soigner sa lettre et traduit ironiquement la fatalité qui pèse sur elle, sa condamnation à ne pas pouvoir faire entendre ses désirs et à rester enfermée dans sa solitude :

[...] vous n'avez pas dû beaucoup réfléchir avant de m'écrire des choses aussi embrouillées, mais c'est moins ce que vous dites que la manière dont vous le dites qui me donne de l'inquiétude [...] mes conseils auraient plus de force si vous vous étiez donné la peine d'être un peu plus précise [...] Vous parlez confusément [...] vous ne vous décidez pas à me dire clairement de quelle manière je peux vous être utile ? [...] une occasion de me parler vous était offerte dimanche et vous n'en avez pas profité. Serait-ce que vous n'osiez pas ? [...] Ce sont les faiblesses et les hésitations qui perdent le monde [...] (I, 202-203)

De même, dans *l'Autre Sommeil*, le narrateur se moque de la lettre d'Andrée en disant qu'elle « était une prière et voulait être un ordre » (I, 848). Il s'en sent remué tout de même après avoir disqualifié l'écriture « vaniteuse » et le « ton impertinent » (I, 848). Le décalage entre locuteur et



Les martyrs

récepteur marque également, dans *Épaves*, les réunions de travail de Philippe avec ses administrateurs. Le mépris de ses administrateurs se manifeste notamment dans leur indifférence quant à sa présence alors qu'il est le patron. Remarquons entre autres, dans le passage qui suit, la récurrence des superlatifs qui traduisent cette indifférence de même que le verbe « constater », qui indique la neutralité et l'absence d'effet qu'implique la présence de Philippe au sein de cette audience :

Pour Philippe, aucun moment n'était difficile à passer comme celui-là. Jamais, en effet, on ne lui faisait plus durement sentir son inutilité que dans ces discussions où pas une fois il n'avait pris part depuis qu'il occupait le fauteuil de son père. Il était arrivé que, avec une déférence ironique, on lui demandât son avis, mais devant sa gêne et ses balbutiements, l'habitude avait été prise de le laisser en paix. Maintenant si, par hasard, il toussait ou déplaçait son fauteuil, des regards surpris se tournaient de son côté pour constater sa présence. Ce soir-là, pendant quelques minutes, il éprouva l'envie de lutter avec ces gens, le timide besoin de s'affirmer à leurs yeux, de prononcer une phrase pertinente. Était-il si difficile de saisir quelques mots au vol, de les répéter au moment opportun avec les modifications nécessaires ? Il essaierait. (II, 89)

L'incapacité de faire valoir ses paroles est par ailleurs, dans le même roman, le sort d'Éliane. Ce n'est pas la quantité qui fait défaut à la parole d'Éliane, mais l'intérêt et l'impact qu'elle a sur autrui, notamment sur Philippe qu'Éliane cherche à influencer et à charmer : « les flatteuses remarques d'Éliane ne comptaient pas, parce qu'elles ne se comptaient plus » (II, 11). Philippe est irrité le plus souvent par [notons les substantifs et les adjectifs axiologiques] le « flot égal » de sa voix, son « bavardage », ses « petites histoires » (II, 108) et ses « phrases insignifiantes » (II, 149).

Dans *Minuit*, aussitôt qu'elle arrive à Fontfroide, Elizabeth comprend que la parole de M. Agnel n'a pas de valeur aux yeux de ses interlocuteurs. À table, l'entendant s'entretenir avec la mère de M. Edme, Elizabeth entend cette dernière lui dire : « La seule opposition valable ne saurait venir que de moi [...] Et elle ajoutait brutalement : ``Vous, Agnel, vous ne comptez pas.`` De tout son cœur, il acquiesçait » (II, 508). Nul, parmi les habitants de cette



Les martyrs

maison, ne semble, en effet, ménager cet homme soumis au service de tous : « je vous trouve plus bête qu'il est normal » (II, 509), lui dit la même mère de M. Edme.

Comme la plupart des locuteurs greeniens, Jeanne dans *Varouna* jouit, en tant que romancière, d'une très faible réception. Son livre, malgré le succès remporté à l'extérieur, ne lui donne, on l'a dit, aucune estime et aucune autorité aux yeux de Bernard et Laurence qui, tout en étant de grands amateurs de romans, ne se souviennent que très vaguement du contenu de celui de leur sœur, lui en parlent brièvement et par obligation dans des termes très laconiques ne laissant transparaître aucun jugement favorable et aucun encouragement sincère. Non seulement la jeune romancière rencontre de nombreuses difficultés à faire valoir et respecter sa parole, mais elle s'évalue elle-même très sévèrement en se relisant :

[...] je n'ai presque plus de lecteurs ! Mais je ne suis pas ambitieuse et depuis plusieurs années je n'écris plus que pour une seule personne. (II, 803)

Peut-être cela me gênerait-il de lui faire lire des phrases qui pourraient sembler un peu naïves, par exemple sur ce que j'ai éprouvé à l'église, l'autre jour. Il a beau me connaître, cela l'étonnerait... (II, 825)

Son lectorat se réduit jusqu'à Louis, mais même ce dernier, on l'a dit, semblera l'abandonner et la disqualifier en réagissant violemment aux pages manuscrites du récit de la vie d'Hélène Lombard. Certes, la réaction de Louis n'a point pour but de décourager intentionnellement l'activité littéraire de Jeanne et de douter de ses compétences, mais il n'en demeure pas moins que Jeanne cessera d'écrire peu après cet incident et le manuscrit que Louis déchire par impulsion, même si elle prend le temps d'en recoller les morceaux, finira au fond d'un puits.

Le sort de n'être pas écouté et d'attirer les moqueries contre un discours émis pourtant avec beaucoup de sérieux est par ailleurs celui de Joseph dans *Moïra*. Dès le début du roman, s'annonce le projet de Joseph de convertir les autres et de les sauver, mais ce projet échoue et se disqualifie



progressivement dans la description d'un Joseph qui exprime un rêve d'autorité et de pouvoir, qui a un rapport naïf à la parole et qui absorbe mal les références bibliques au nom desquelles il veut changer les autres. Dès les premières scènes du roman, les paroles de la Bible se brouillent dans sa bouche et reflètent sa mauvaise « digestion » des préceptes bibliques et une compréhension du Christ qui est livresque et insensible au cœur humain. Dans la scène où il fait part à David de sa volonté de sauver les autres, ce dernier lui rappelle avec condescendance les infirmités de sa parole et lui coupe son enthousiasme : « La voix calme de David interrompit ces paroles. ``Joseph, pour monter sur une chaise et faire face aux moqueurs, il faut beaucoup de courage`` » (III, 160).

Avec Simon ou Jémima, Joseph adopte un ton supérieurement fraternel et moralisateur sans pour autant réussir à être pris au sérieux par ses interlocuteurs. Avec David, il écoute, non sans que cela coûte à son amour-propre, les conseils moraux du futur pasteur. Leurs échanges, jusqu'aux derniers épisodes du roman, sont didactiques. Ceux-ci se caractérisent, selon Sylvie Dürrer, par les traits suivants : « 1. Les deux interlocuteurs ne sont pas dans une position discursive égale. 2. L'un des deux possède des connaissances ou des informations que l'autre semble désirer acquérir. 3. L'enchaînement d'actes de langage dominant est du type (demande/réponse). 4. Un des interlocuteurs se spécialise dans les questions et l'autre dans les réponses. 5. Les interlocuteurs parviennent à une position commune. Quand le locuteur qui possède le savoir accepte le dialogue, l'inégalité initiale est comblée à la fin de l'échange.⁴⁸ »

⁴⁸ Sylvie Dürrer, *Le Dialogue romanesque (Style et structure)*, Genève, Droz, 1994, p. 138. Les autres types d'échanges définis par Dürrer sont le phatique, le polémique et le dialectique. Dans ces deux derniers, les interlocuteurs sont en relation d'égalité (alors que dans le dialectique ils parviennent, au terme de leur échange, à une position commune, dans le polémique, il n'y a pas d'accord possible). Les différents types d'échanges peuvent toutefois s'interférer. Cela se produit d'ailleurs dans le roman greenien : les dialogues entre



Les martyrs

L'ironie réside dans la contradiction entre l'intention de Joseph, son projet initial de convertir les autres, qui est à l'origine de tout ce qu'il dit et de tout ce qu'il pense, et l'échec manifeste de ce projet qui se traduit par les nombreuses railleries des personnages sur lesquels ce projet n'a visiblement aucun impact. Le projet de convertir les autres échoue au profit de la conversion du personnage lui-même, de son éveil à une nouvelle compréhension de lui-même et des autres, et cette conversion se traduit par une transformation du rapport de Joseph à la parole.

Si le contraste entre l'effort de se faire comprendre et la fermeture des autres à son discours est le sort ironique de beaucoup de personnages, c'est pourtant, dans le *Malfaiteur*, la visée de Jean alors qu'il se confesse. Le doute qu'Hedwige le comprend est persistant dans la confession de Jean. Il tient à dire la vérité telle qu'elle est à Hedwige, mais craint en même temps l'impact que ses aveux auraient sur la jeune femme. Malgré sa ferme volonté de ne pas céder à « l'insipide langage de la peur » (III, 292), Jean éprouve la difficulté de se livrer et réclame le droit de se taire. L'aveu est toutefois plus fort que la volonté de se dissimuler et Jean se livre à une autocritique de ses capacités de s'exprimer :

Je vous scandalise peut-être en parlant ainsi. C'est l'effet ordinaire de la vérité. (III, 291)

Il faudrait beaucoup plus de talent que je n'en ai pour vous donner une idée de ce que je ressentis et de la transformation soudaine qui s'opéra en moi. (III, 295)

Hedwige, le détail de tout cela vous paraît sans doute fastidieux et je me demande parfois si je ne suis pas en train de parler seul. Que m'importe, au

Joseph et David glissent progressivement du didactique au polémique. Dans la plupart de ces dialogues, David adopte avec Joseph l'attitude théâtralement prophétique et professorale que ce dernier rêve lui-même d'avoir. Cependant, à la fin du récit, à la suite du meurtre de Moïra, David déclare à Joseph sa supériorité : « Moi, je ne serai jamais qu'un petit pasteur. Mais toi... » (III, 192) Tantôt, David tente de tempérer la ferveur religieuse de Joseph et semble ennuyé par son fanatisme : « Qu'est-ce que tu dis [...] Tu parles comme un illuminé. » (III, 160), tantôt, il lui déclare son admiration pour sa supériorité morale, dont il est certain.



Les martyrs

fond ! J'ai voulu dire la vérité, je ne puis contraindre personne à l'entendre.
(III, 330)

Par ailleurs, l'ironie se trouve dans le contraste entre la vulgarité avec laquelle cette confession est reçue par une Mme Pauque importune qui fait obstacle à ce que la lettre parvienne à son destinataire et les efforts qui sont à l'origine de son émission. La gravité du ton et du sujet qui domine la confession de Jean et les difficultés qu'il éprouve à ouvrir son cœur contrastent avec le commentaire trivial de Mme Pauque qui dit, à la fin de sa lecture, « Tous les mêmes ! » avant d'enfermer la lettre « au fond d'un tiroir ». Ce qui est encore plus ironique dans ce commentaire réducteur, c'est que Jean expose au contraire, dans sa confession, tout ce qui le différencie des autres, les causes profondes de sa solitude tragique. L'incompréhension de Mme Pauque traduit la condamnation de Jean à cette solitude – condamnation qui n'a d'issue que le suicide.

D'une façon beaucoup moins tragique, Gertrude reste, elle aussi, exclue du cercle de communication et éprouve un décalage entre elle ses interlocuteurs. Elle se contente qu'on lui renvoie, dans les échanges qu'elle entretient avec autrui, une image acceptable d'elle-même : « Gertrude comprenait à peine ce qu'on lui disait, mais elle éprouvait le sentiment agréable de son importance. Elle rêvait, elle existait... On lui parlait et elle répondait au hasard, rendant sourire pour sourire » (VIII, 31). La métaphore théâtrale est présente dans la relation des activités mondaines de Gertrude et la description de son savoir-parler, mais aussi, de façon générale, dans le comportement de cette femme qui fuit la banalité de sa vie en accordant une importance démesurée à l'artifice : « [...] je l'ai sauvée d'un danger, continua-t-elle dans un aparté de théâtre » (VIII, 324). La directrice de Chanteleu témoignant, devant Mlle Réau, de sa conversation téléphonique avec Gertrude, insiste par ailleurs sur la naïveté et l'inconscience de cette dernière :



Les martyrs

Mon impression est qu'elle est un peu folle, mais je retiens ceci d'un discours incohérent : elle voulait parler à Louise. [...] Franchement elle me fait l'effet d'une idiote. En tout cas, elle m'a fourni toutes les armes dont j'avais besoin, car elle m'a confié ingénument que Louise s'était récemment évanouie de frayeur en voyant son oncle [...] (VIII, 448)

La candeur et la bêtise de Gertrude se manifestent notamment par une sorte d'incompétence à déchiffrer le message des paroles d'autrui. Et cette incompétence lui vaut de nombreuses humiliations publiques. Au début du roman, elle recourt à un dictionnaire en sept volumes, les vieux ouvrages de son mari, pour trouver le sens d'un mot vulgaire qu'un inconnu lui lance dans le parc. L'ironie réside non seulement dans l'écart entre le quantitatif et le qualitatif (elle entreprend toute une recherche dans un grand ouvrage linguistique de sept volumes pour comprendre une insulte), mais peut-être aussi dans le fait que ce sont les références de son mari qui vont lui permettre de déchiffrer le mot d'un homme malintentionné : « On l'insultait. Tout le monde l'insultait et elle ne savait comment répondre. Sa lenteur d'esprit lui était une cause d'humiliation perpétuelle » (VIII, 296). Gertrude n'arrive à équilibrer le rapport de forces avec aucun de ses interlocuteurs. Devant l'autorité de Lina, Gertrude « capitulait dix fois par jour » (VIII, 294). Les questions qu'elle pose à Louise tombent souvent dans le vide. Désarmée devant le silence de l'enfant, elle se trouve souvent dans l'obligation de dire « irrésistiblement » (VIII, 300) ce qu'elle ne voulait pas dire. Avec Brochard seulement, Gertrude se venge du mépris et des humiliations qu'elle subit en soumettant à son tour le misérable homme au même sort.

Par ailleurs, les personnages se montrent condamnés à leur condition de martyrs par l'écart ironique qui se creuse entre leur volonté de dire et leur incapacité de faire.

Emily a beaucoup plus de sentiments qui bouillent en elle que de paroles pour les exprimer. La difficulté de s'exprimer est antithétique et



Les martyrs

inversement proportionnelle à son esprit de rébellion. Nombreuses sont les fois où Emily refoule son instinct de donner libre cours à sa colère. L'expression ne s'actualise jamais. Elle demeure de l'ordre de l'imaginaire et du latent :

Emily fut sur le point de laisser éclater sa colère, mais les mots ne sortaient pas de sa gorge [...] Mille pensées incohérentes se formaient en elle et elle demeura un long moment sans prononcer une parole. (I, 112)

[...] elle se livrait à des méditations sans fin sur ce qu'elle allait lui dire et imaginait de longues conversations entre elle et lui. (I, 191)

L'impuissance qu'éprouve Emily à prendre la parole contraste ironiquement avec sa capacité de songer et de concevoir ce même discours qu'elle est incapable de tenir : « Il faut que je lui [à l'ecclésiastique] parle gravement, pensait-elle ; de toute façon cela lui fera plaisir » (I, 191), ce qui révèle l'attitude manipulatrice du personnage qui choisit d'avance le ton convenable pour influencer son interlocuteur. Par ailleurs, l'impuissance à prendre la parole contraste avec des élans subits de volubilité, mais dans lesquels ironiquement la parole du personnage, entièrement désordonnée, cause, on l'a dit, un décalage entre le locuteur et son récepteur. Notons, en particulier, dans le passage qui suit, l'oxymore « joie furieuse » qui reflète l'ambivalence et les contradictions intérieures du personnage qui, pressant un secret depuis longtemps, se libère subitement et avec violence :

Elle s'aperçut que ses propres paroles l'emportaient et que Frank ne la suivait plus [...] Jamais elle ne s'était laissée aller à un tel accès de dépit, jamais, surtout, elle ne s'était confiée à personne comme elle se confiait à cet étranger. Une ardeur extraordinaire envoyait le sang à ses joues et jetait une lueur plus vive dans ses prunelles dilatées. On sentait que, pour la première fois de sa vie, peut-être, ce cœur nourri de colères et de déceptions s'ouvrait et se libérait avec une joie furieuse. (I, 236)

Même le mode épistolaire choisi par Emily, comme d'ailleurs la plupart des personnages greeniens, comme palliatif à cette difficulté de



s'exprimer de vive voix pose à son tour d'énormes problèmes. Le nombre de tentatives et de brouillons contraste avec la réalisation d'une version finale :

[...] elle s'asseyait au secrétaire et écrivait à l'ecclésiastique des lettres qu'elle déchirait ensuite, à moins qu'elle ne les glissât dans sa Bible. (I, 191)

[...] elle n'avait pas tracé quatre lignes qu'elle se rendit compte de leur futilité : ce qu'elle disait était trop obscur, trop enveloppé. (I, 232)

Victime du pouvoir que sa mère exerce impitoyablement sur Mont-Cinère, Emily est, dès le début du roman, rongée par la colère et le ressentiment. Jusqu'à ce qu'elle puise son courage chez sa grand-mère puis chez son mari, Emily tait cette colère. Le roman, on l'a dit, s'ouvre sur la description de ce silence. Emily nourrit sa cruauté dans ce silence et se venge intérieurement de son bourreau en s'imaginant en train de frapper sa mère, ce qui est, dans les romans de Green, un procédé récurrent chez toutes les victimes; avant de se venger réellement, elles trouvent leur satisfaction dans des scènes imaginaires⁴⁹. Dans les passages qui suivent, le contraste entre la méditation d'Emily et son inaction réelle souligne l'ironie de sa condition. La gradation (« se lever », « s'approcher », « prendre », « insulter », « se venger ») dans la première phrase et l'énumération dans la deuxième contrastent, d'une part, avec le fait que cette vengeance demeure « intérieure », d'autre part, avec les adjectifs axiologiques (« étrange », « effrayante », « risible ») par lesquels le personnage semble juger et freiner lui-même l'élan de sa colère :

Il lui vint un étrange désir de se lever, de s'approcher de sa mère, de la prendre par les cheveux pour l'insulter et se venger d'elle. Cette idée lui parut effrayante et risible à la fois, mais avec une joie malicieuse elle imagina la scène. (I, 101)

Et, prise de colère, elle [...] faisait intérieurement le compte de tout ce que cette femme avait de haïssable. Ce gros visage aux chairs sans couleurs, aux yeux vides, ces gestes, cette manière timide de prendre sa fourchette, son

⁴⁹ Pensons notamment au Jean des *Clés de la mort* qui, une fois déterminé à en finir avec Jalon, se prend d'une vague sympathie pour ce dernier.



pain, son verre ; cette fausse douceur, son âme peureuse et violente qui trahissait dans chaque attitude, dans chaque regard. (I, 224)

Par ailleurs, Mrs. Fletcher, aussi dominatrice et écrasante puisse-t-elle se montrer dans sa relation avec sa fille, est, elle aussi, découragée devant l'acte de parler :

L'âge aggravait en elle une timidité naturelle. Souvent, lorsqu'elle avait à donner des ordres à la cuisinière, elle balbutiait ignoblement et s'irritait contre cette vieille femme qui la forçait à répéter ce qu'elle avait dit. On la prenait presque toujours au dépourvu en lui posant une question tout à coup ; elle se sentait incapable de répondre sans avoir réfléchi quelque temps et souffrait tellement de cette lenteur de son esprit qu'elle évitait avec soin les conversations les plus banales. (I, 134)

La difficulté d'expression de Mrs. Fletcher se reflète non seulement dans ses confrontations directes avec d'autres personnages, mais aussi à l'écrit. Le contraste entre la quantité d'efforts qu'elle fournit pour rédiger une lettre et la nullité du résultat traduit l'ironie à l'égard de ses compétences d'écriture, à différents niveaux : la graphie (« les lettres étaient minuscules et tassées les unes sur les autres », I, 151) et la composition :

Mrs. Fletcher s'asseyait à son bureau et se mettait à écrire. C'était une opération difficile qui demandait de longs préparatifs. Après bien des soupirs et une lecture attentive de lettres et de papiers qu'elle étalait devant elle, elle se décidait à tracer quelques mots qu'elle barrait presque aussitôt. (I, 224)

Il lui fallait un temps infini pour composer la moindre lettre. Lorsqu'elle se remettait à son bureau, c'était pour écrire et recommencer cinq ou six fois quelques lignes qui lui arrachaient des exclamations de lassitude et d'ennui. (I, 225)

L'atmosphère de clausturation qui domine *Mont-Cinère* se retrouvant dans *Adrienne Mesurat*, il existe dans ce dernier roman autant de mauvais communicateurs que dans le premier. M. Mesurat écoute les autres « d'un air penaud » (I, 359). Quant à la disqualification de son art de parler, elle porte particulièrement sur son manque de naturel, ce qui est analogue, dans le *Voyageur sur la terre*, au discours de l'oncle de Daniel dont il ne semble pas

être l'auteur. L'ironie est non seulement dans la théâtralité de M. Mesurat, mais encore plus dans le fait qu'il joue mal son rôle, dans son incapacité de rendre jusqu'au bout les effets qu'il cherche à créer. Il est non seulement incapable d'être franc et naturel en parlant, mais aussi d'être parfaitement artificiel et de bien feindre : « On devinait qu'il avait soigneusement préparé cette scène derrière son journal, avec ces gestes, ces éclats de voix. Mais bientôt la colère fut plus forte et il se laissa aller à toute sa rancune avec une fureur qui emporta le souci qu'il avait de produire des effets » (I, 389).

C'est silencieusement qu'Adrienne acquiert une supériorité et une victoire sur ses bourreaux, qu'il s'agisse de son père ou de Germaine, lorsqu'elle les observe avec malveillance et les maudit dans le secret de son cœur. Notons les substantifs et les adjectifs qui indiquent la cruauté d'Adrienne – cruauté qui contraste cependant avec sa peur de l'exprimer :

[...] il lui semblait que depuis le moment où elle s'était appliquée à observer tous les ridicules de son père, elle était plus libre, elle respirait mieux. C'était comme une vengeance qu'elle exerçait contre lui et dont il était lui-même l'instrument et la victime [...] on eût dit qu'il faisait tout pour se dégrader aux yeux de sa fille qui attachait sur lui un regard à la fois curieux et dégoûté. (I, 346-347)

Elle [Adrienne] la [Germaine] regardait attentivement et ne parvenait pas à dissimuler cette curiosité avide et cruelle que l'on surprend dans les yeux des enfants lorsqu'ils assistent aux épreuves infligées à un camarade. (I, 349)

Le même décalage ironique entre la volonté de dire et l'incapacité de le faire règne dans *Épaves*. La description de la Seine focalisée par le regard de Philippe reflète l'état intérieur du personnage : « la Seine roulait ses flots comme on mène des pensées que l'on garde secrètes. C'était vers elle qu'il allait » (II, 16). Il en est ainsi de Philippe et de son rapport à la parole. Les jours de sa vie coulent sans qu'il puisse échanger ses pensées et ses sentiments avec qui que ce soit. Le seul personnage avec qui il réussit à vivre une certaine proximité, même si cela coûte d'abord à son orgueil, c'est son

filis. Toutefois, dans ce partage, les paroles occupent une place infime et, à la fin du roman, c'est avec la Seine elle-même qu'il communique en s'approchant seul de l'eau.

La peur de paraître ridicule est la cause principale pour laquelle Philippe se garde de s'exprimer et d'affirmer son autorité. L'incapacité qu'il éprouve à parler dérive également de son manque de courage à prendre des responsabilités et à rompre avec les fantômes de son enfance. Dans les réunions d'affaires, il n'ose pas prendre la place qu'il hérite de son père et jouer son rôle de patron : « d'imiter son père dans ses petits discours aigrelets [...] il gardait un silence qu'il jugeait plus imposant » (II, 69). Notons, dans le verbe subjectif « juger », la distance du narrateur vis-à-vis du point de vue de Philippe, de son inclination pour le silence. Sous une apparence d'autorité (« imposant »), c'est une faiblesse que le personnage dissimule en réalité. Ironiquement, le souvenir de son père autoritaire l'empêche d'embrasser le rôle même qu'il hérite de lui : « Oubliait-il ses frayeurs d'enfant, la crainte de son père, cette crainte presque surnaturelle qui le poursuivait jusqu'ici ? [...] De là venaient ses bredouillements et son embarras chaque fois qu'il s'agissait d'exprimer un avis » (II, 86-87). Tout « monsieur en redingote » (II, 184) suscite la peur chez Philippe et le prive du courage de parler. Ayant peur de rencontrer le directeur du lycée de son fils, il délègue cette mission à son secrétaire. Il se sert ainsi des ressources que lui offre sa condition bourgeoise pour pallier sa peur de parler. Il arrive toutefois que Philippe manque de courage devant les serviteurs mêmes dont il se sert comme rempart. Éliane remarque ironiquement que les airs de force et d'autorité qu'il prend découlent de la peur même de se confronter à ses domestiques :

Il parlait à ses domestiques sur un ton qui visiblement les blessait, non qu'il eût envie de les rudoyer, mais parce qu'ils lui faisaient peur [...] Jamais Philippe n'avait osé soutenir le regard de son valet de chambre, par exemple, ou d'un fournisseur, et pour donner un ordre il élevait la voix et détournait la tête, cachant fort mal un trouble évident. L'habitude de commander ne lui était pas naturelle [...] (II, 181)



Les martyrs

Découragée, quant à elle, par l'indifférence que Philippe lui témoigne, Éliane ne trouve la force de lui parler que d'une façon imaginaire⁵⁰. Ainsi, dans les passages qui suivent, le conditionnel et la gradation des qualificatifs axiologiques et des verbes montrent l'autorité et l'aisance imaginaires d'Éliane, renforçant ironiquement son impuissance dans la réalité :

Elle savait parler à cette ombre, discuter avec elle, la vaincre, elle lui prêtait un caractère simple, des manières enjouées, et un cœur qui se rendait aux arguments raisonnables. Tour à tour, elle prenait un ton ferme et grave, ou gai, sans tomber dans l'exubérance de ce sentiment ; jamais elle ne suppliait : elle donnait conseil, parfois même (car elle imaginait une résistance), elle commandait. Alors l'être silencieux qui passait devant ses yeux clos ployait le genou comme un esclave, et sur la main d'Éliane errait le souffle chaud d'une bouche entrouverte. Souvent l'illusion devenait si forte qu'elle provoquait l'effroi en même temps que le plaisir dans l'âme de cette femme envoûtée. (II, 167)

[...] elle lui parlerait, elle lui avouerait tout. Dans des circonstances aussi singulières, sa langue se délierait, mais pouvait-elle l'interrompre alors qu'il lisait son journal, par exemple, pour lui déclarer son amour ? (II, 169)

Dans le *Visionnaire*, Marie-Thérèse et Manuel sont tous les deux les narrateurs des récits qui composent le roman. Malgré ce statut de narrateur, leur rapport à la parole ne s'en trouve pas moins problématique. Un des commentaires métalinguistiques de Marie-Thérèse souligne les limites qu'elle éprouve en utilisant le langage pour décrire tout ce qu'elle ressent : « C'est peu de dire que je me sentais heureuse ; certains états d'âme, et des plus simples, ne se décrivent pas : on peut y faire allusion avec des mots, mais c'est un peu comme si l'on voulait donner une idée du désert en étalant un peu de sable sur une feuille de papier » (II, 222).

⁵⁰ Ce qui n'est pas sans rappeler la situation de la mère du narrateur dans *Les Clefs de la mort* ; elle ne peut se confronter à Jalon, dont elle a peur, que d'une façon imaginaire, en simulant devant son fils la scène où ce dernier prendrait la parole devant l'adversaire. Devant la « fausse éloquence » (I, 544) de sa mère et le « ridicule » (I, 544) de la voir devenir soudainement volubile et capable d'exprimer sa colère seulement à une personne imaginaire, Jean éclate d'un rire nerveux qui anéantit instantanément l'élan de la mère.



Les martyrs

La trouvant naïve, Manuel, dans son récit, désigne Marie-Thérèse dans des termes peu flatteurs : « l'enfant » (II, 262) « somnambule » (II, 262), « idiote, ou quasi telle » (II, 271), « petite fille » (II, 277), « pauvre Marie-Thérèse » (II, 293). Dans aucune de ses relations, elle ne réussit à s'affirmer. Elle souffre de la tyrannie d'une mère peu encline au dialogue et dont elle admire ironiquement « l'intraitable mémoire qui servait si fidèlement la rancune de cette femme » (II, 231), de même que de l'hypocrisie des religieuses qui la font croire un moment à sa fausse vocation, puis de celle de l'abbé Garot qui d'abord abuse d'elle en la forçant à faire des aveux qu'elle n'était pas disposée à faire, ensuite trahit sa confiance en divulguant le secret du confessionnal.

Quant à Manuel, malgré toute l'autonomie dont il semble jouir par rapport à sa cousine, il reste soumis à l'autorité et aux exigences de M. Ernest. Décrivant les conditions de travail auxquelles Manuel devait se plier, Marie-Thérèse décrit ironiquement la passivité de son cousin : « Un traiteur de la ville s'entendait avec le libraire pour lui fournir le ``manger`` de son employé à des conditions raisonnables ; autant de pris sur le salaire du jeune homme qui acceptait cet ``arrangement`` sans souffler mot » (II, 217). Les derniers guillemets signalent la distance de la narratrice et mettent en évidence le contraste entre le signifiant « arrangement » qui suggère la liberté de choix de Manuel et sa soumission (« sans souffler un mot »).

La maladie de Manuel l'exempte de prolonger son séjour dans la librairie de M. Ernest. Cependant, à sa sortie de la librairie, il ne connaîtra pas une vie plus libre sous l'égide de sa tante qui est tout aussi tyrannique que son ancien patron : « bien qu'il fût presque un homme, d'un signe de tête [elle] l'envoyait se coucher » (II, 217). Manuel ne jouit pas non plus de plus d'estime aux yeux de sa cousine : « Je ne lui avais rien dit de ma vocation contrariée parce que je pensais qu'un garçon aussi simple n'eût pas compris des difficultés de cet ordre » (II, 234).



Les martyrs

Ironiquement, quand Manuel ressent le courage de parler, les mots lui font défaut. Sa volonté de blesser son bourreau est antithétique de l'impossibilité de trouver les mots adéquats pour réaliser son vœu. Peu habitué à parler, Manuel donnant tout à coup libre cours à son élan, ne peut s'exprimer aisément. Figé par l'émotion, il paraît gauche et maladroit aux yeux de son interlocuteur :

Mon ballot à la main et mon canotier sur la tête, je cherchai quelque chose de très ironique à lui dire, non par esprit de vengeance – je méprise la vengeance – mais pour braver mon oppresseur et me réhabiliter à mes yeux. Malheureusement, cette parole cinglante et spirituelle ne vint pas. (II, 284)

« Monsieur Ernest, commençai-je, pendant cinq ans j'ai été votre esclave, oui, votre esclave et rien de plus ; pendant cinq ans, vous... je... » Des larmes de fureur me montaient dans la voix, je tapai du pied. (II, 284)

[...] de ne céder jamais à ma timidité naturelle, ni de transiger avec une menace, belles paroles qui n'empêchent que j'aie ignoblement failli dans presque toutes les circonstances importantes de ma vie. (II, 285)

Seule la perspective de ne plus avoir à revoir son bourreau donne à Manuel le courage et la liberté de l'affronter. Remarquons ce renversement ironique dans le lien causal qu'il établit entre les deux phrases qui suivent :

Annoncer à M. Ernest que j'allais le quitter, car le docteur m'interdisait tout travail pendant six mois. Pour la première fois de ma vie, je pourrais donc parler à M. Ernest comme il me plairait [...] et j'en éprouvai un bonheur singulier au sein même de la plus grande détresse morale que j'aie connue. (II, 282)

Comme la capacité de s'exprimer fait défaut au personnage dans sa vie réelle, il se réfugie « avec une fidélité absolue » (II, 307) dans le récit imaginaire de Nègreterre où ironiquement, le personnage qu'il crée et par lequel il cherche à s'évader de sa réalité, Jean, n'est pas plus doué pour la parole que lui. Se donnant vie dans ce château qu'il désigne métaphoriquement par le mot « bastille » (II, 312), Manuel ne se donne pas plus d'estime et crée des situations analogues à celles qu'il connaît dans sa vie réelle. Il « balbutie » (II, 363) dans la plupart de ses échanges avec la



vicomtesse du château qui, d'entrée de jeu, conteste son *élocutio* : « Il faudra veiller à votre articulation » (II, 331), lui dit-elle à propos des lectures qu'il fait au chevet de son père. Par ailleurs, essayant d'écrire, Jean ne réussit à donner une forme finale à aucune de ses lettres qu'il veut « dignes » et « viriles » (II, 359) : « plusieurs brouillons couverts de ratures témoignaient du mal que je me donnais pour rédiger ma lettre [...] Au bout d'une heure de vains efforts, je déchirai mes brouillons l'un après l'autre, puis j'en fis un petit tas que je brûlai ensuite sur le rebord de la fenêtre » (II, 359). Jean, son personnage fictif, s'avèrera donc aussi naïf que lui et peu enclin à la rébellion malgré la valorisation qu'il réitère du modèle révolutionnaire du Christ. Notons, dans le passage qui suit, l'antithèse qu'il établit entre lui et le Christ et par laquelle, conscient de sa faiblesse de parler, il condamne son ambition de se mesurer au modèle du Christ :

Toute la journée, je ruminai ma colère. Je ne sais trop ce que j'imaginai, ce que je souhaitais, une révolution peut-être, un événement prodigieux qui m'autorisait à aller frapper ma maîtresse au visage. Puis j'eus honte de cette rancune extravagante, dont l'effet presque immédiat fut de me donner la fièvre. Je me rappelai, un peu tard, celui que je me proposai comme modèle et sa tranquillité dédaigneuse devant les grands, mais lui-même était grand alors que, moi, j'avais un cœur d'esclave. (II, 312)

Le même décalage ironique entre la volonté de dire et l'impuissance de le faire se retrouve dans *Varouna*, quand, sous la plume de Jeanne, romancière, abondent les commentaires métalinguistiques disqualifiant le médium de l'écriture. Celui-ci est décrit comme un palliatif de la lâcheté de parler. Ainsi, à propos de Bertrand Lombard, qui, ne trouvant le courage de parler que dans le noir, se réfugie dans l'écriture, Jeanne parle, et non sans exagération, de sa « manie d'écrire qui est une des plus étranges faiblesses du genre humain » (II, 740). Dans son journal, Jeanne ne cesse de se diminuer à son tour en tant qu'écrivain. Son souci de rester sincère et authentique la conduit à dénoncer les techniques de fabrication de livres. Ce n'est pas au stade de la conception que la parole lui pose problème, mais à celui de



Les martyrs

l'édition. C'est quand il s'agit de donner forme à la parole, de la délivrer et de la diffuser qu'elle sent une trahison de ses principes. Notons l'antithèse, dans le passage qui suit, entre l'insatisfaction de Jeanne et la facilité avec laquelle son ouvrage subit le processus d'édition :

J'ai dit ce que j'avais à dire ; ensuite j'ai appris comment on s'exprime quand on n'a rien à dire. À des pages inutiles j'ai ajouté d'autres pages de la même espèce, méthodiquement ; j'ai mis *Fin* au bas de la dernière et mon éditeur a envoyé le tout à l'imprimerie, cependant qu'au-dedans de moi-même une voix me disait sans cesse : [...] C'est le premier d'une série d'ouvrages fabriqués, mais un jour viendra où tant de mots alignés sans art et sans conscience te donneront la nausée. (II, 806-807)

[...] vivacité scolaire du récit [...] je ne sais quoi de voulu, d'adroit, de bavard qui dissimule la pénurie des idées. (II, 825)

Le décalage entre son savoir, ses intuitions, ses intentions et sa capacité de les concrétiser est tel qu'avant qu'elle réussisse à réaliser son projet d'écriture longuement médité, quelqu'un d'autre le fait à sa place. En prenant connaissance de l'ouvrage qui précède l'apparition du sien, Jeanne repère de nombreux défauts et de nombreuses inexactitudes, mais se sent en même temps incapable de le contester, découragée devant le statut et l'autorité de celui qui accomplit, avant elle, la tâche qu'elle se donnait. Dans le passage qui suit, notons les nombreux adjectifs subjectifs qui reflètent la frustration profonde de Jeanne, de même que l'antithèse entre l'efficacité de Delobel et l'impuissance de Jeanne, traduite notamment dans le verbe « rêvasser » dont le suffixe lui donne un sens péjoratif :

J'ai trop attendu. Un autre a écrit mon livre à ma place, un M. Delobel dont le nom est flanqué de plusieurs titres universitaires. Il a fait exactement le même travail que moi à la bibliothèque municipale ; j'aurais pu lui passer mes notes, cela lui aurait permis d'écrire encore plus vite cet ouvrage habillé de gris comme une thèse et certainement ennuyeux. M. Delobel est pesant, ce qui ne l'empêche pas d'être facétieux, et il a à peu près autant de grâce qu'un rhinocéros à la poursuite d'un papillon, mais M. Delobel est patient, féru de méthode, dur à la peine, et il a reconstitué d'un bout à l'autre l'histoire de Bertrand Lombard pendant que je rêvassais sur mes textes. En plusieurs endroits il se trompe, mais je n'ai aucun moyen de le prouver [...]



Les martyrs

Malheureusement, je n'ai aucun texte pour établir que notre archéologue déraile. (II, 800-801)

L'ironie est poussée encore plus loin : non seulement Delobel termine avant elle l'ouvrage dont elle rêvait, mais elle en arrive à le consulter pour poursuivre l'écriture du sien, pour pallier son manque d'imagination alors qu'elle est la romancière :

Me voici au milieu d'un chapitre difficile. Après la mort de son père, Hélène passe encore quelques semaines dans la vieille maison, mais pour une raison que je ne parviens pas à démêler, cette maison, je ne la *vois* pas et ce que j'en dis me paraît *fabriqué*. Pourtant, je vais chaque semaine dans le quartier indiqué par M. Delobel qui cite jusqu'à la rue où Bertrand Lombard a dû vivre. (II, 827)⁵¹

Dans *Si j'étais vous*, si Fabien, au début du roman, écarte l'idée du suicide, c'est entre autres parce qu'« il voulait écrire des livres, il avait des choses à dire » (II, 850). Par contre, la ressemblance de son texte avec un dessin, à cause du grand nombre de ratures, traduit hyperboliquement son impuissance à délivrer son message et à s'exprimer aisément :

Tant de traits de plume barraient ses phrases qu'ils donnaient au manuscrit l'aspect d'un dessin où l'œil croyait voir, en un fantastique paysage de désastre, des ruines noircies par le feu, avec ce qui restait des lettres figurant des beffrois, des toits, des cheminées. Pour Fabien, ces corrections innombrables trahissaient une impuissance dont il avait honte, mais souvent, la nuit, il se jetait sur tout ce papier blanc non sans l'obscur sentiment d'une revanche qu'il prenait ainsi sur le monde. (II, 851)

Fabien sent un décalage entre l'intention et l'acte, sa volonté de donner lieu à des paroles, de créer, et sa faible capacité à aller jusqu'au bout. Le conditionnel qui apparaît, dans le passage qui suit, souligne que son projet

⁵¹ Ajoutons que la distinction *voir / fabriquer* qui apparaît dans le commentaire de Jeanne à propos de son processus d'écriture révèle en même temps la conception que Green se faisait de la création romanesque. Enseignant à des collégiennes aux États-Unis en 1941, il leur conseillait d'abord de *voir* le personnage principal : « J'essaie de leur démontrer que le plan d'un livre est l'œuvre des personnages, qu'il s'agit d'abord de créer des personnages vivants et intéressants, et capables d'agir. Qu'elles s'efforcent donc de créer d'abord un personnage, nous verrons ensuite ce dont il est capable ; de là découlera l'histoire. Elles ont l'impression, j'en suis sûr, que je leur fais mettre la charrue devant les bœufs, alors que c'est exactement le contraire » (IV, 569).



Les martyrs

demeure de l'ordre de la fictionnalité. Son projet d'écriture ne se réalise pas sur le plan littéraire ; si Fabien ne le mène pas à terme, c'est parce qu'il ne tarde pas à vivre lui-même les événements auxquels il songe. Ainsi, les quelques pages qu'il écrit sur le « voleur des âmes » au début du roman sont le présage de son propre sort :

Il écrirait une histoire dont il serait à la fois tous les personnages qui réussissent, il serait ceux qui sourient parce qu'ils ont tout. Parfois, au cours des rêveries qu'il poursuivait [...] il croyait distinguer les visages de ces hommes et de ces femmes à qui il donnait son âme inquiète, curieuse, avide, mais, dès qu'il essayait de les emprisonner dans des phrases et de faire parler ces bouches silencieuses, il se heurtait au mauvais vouloir des mots qu'il assemblait de force. Trop de choses lui manquaient pour qu'il exprimât les pensées qu'il avait en tête [...] (II, 851-852)

Malgré son énorme désir de s'affirmer, Joseph, dans *Moïra*, est un personnage crispé qui ne peut s'exprimer aisément. Il a la parole difficile, la voix enrouée, rauque, sourde et entrecoupée. C'est avec peine, le rouge au front, les poings fermés et enfoncés dans ses poches qu'il prononce ses paroles. Chaque fois que Joseph a une conversation avec un personnage, à part les moments où il va voir lui-même David, il ne le choisit pas. Les autres frappent à sa porte et entrent sans même qu'il ait le temps d'acquiescer. Même David s'impose à Joseph en lui proposant son aide, comme le fait Paul avec Daniel et Max avec Wilfred. Malaisée, la parole émane de Joseph au cours de ces échanges forcés avec peu ou point de plaisir. Même dans ses premiers dialogues avec David, il reste méfiant et assez silencieux, alors que David lui accorde en toute bienveillance son aide et correspond, contrairement aux autres personnages, au modèle moral que Joseph admire. Quand Joseph parle avec David, il éprouve souvent le sentiment qu'il a dit ce qu'il n'a pas voulu dire, que les paroles sortent de sa bouche malgré lui. Dans ces conversations, il multiplie en vain ses efforts personnels pour essayer de se passer de l'aide de son camarade : « David comme toujours lui imposait sa volonté, David avait toujours raison » (III, 58). Joseph semble condamné à



Les martyrs

cette dynamique didactique. L'épisode du chandail oublié chez Mrs. Dare montre que, malgré les efforts de Joseph pour se rebeller, il ne s'affranchit pas de l'autorité du futur pasteur qui a une emprise totale sur ses décisions :

« J'ai dû l'oublier chez Mrs. Dare.

– Tu as mal cherché. Ce n'est pas possible.

– Pourquoi n'est-ce pas possible ? demanda Joseph avec une irritation subite. On peut très bien oublier un chandail au fond d'un placard. Il est resté là-bas, dans mon ancienne chambre. Cela n'a rien d'extraordinaire!

– En effet. Il n'y a pas de quoi s'émouvoir non plus. Tu iras le chercher entre l'heure de grec et l'heure d'anglais.

– J'irai quand ça me plaira.

– Naturellement, fit David avec un sourire. En attendant, viens déjeuner. »

Dès que l'heure de grec eut pris fin, Joseph courut chez Mrs. Dare et s'arrêta, essoufflé, devant la maison. (III, 120)

Dans le *Mauvais Lieu*, Brochard, subissant le mépris de Gustave qui lui parle de façon affectée, « en articulant comme au théâtre » (VII, 315), « ouvrait la bouche comme pour parler, mais il n'en sortait qu'un petit gémissement » (VIII, 338). De façon analogue à la mère de Jean dans les *Clés de la mort* qui n'ose pas affronter Jalon et qui s'élanche dans des discours imaginaires devant son fils, lui arrachant des rires de dérision, le pitoyable Brochard s'imagine lui aussi en train d'affronter ceux qui lui font du tort, alors qu'il reste enfermé dans la solitude de sa cellule : « ``Je serai ferme``, répétait-il tout haut. Et gratifiant d'un coup de poing le bras du fauteuil, il précisa : ``Je serai intraitable`` » (VIII, 346).

En conclusion, les martyrs, dans le roman de Green, sont une cible privilégiée de l'ironie, parce qu'ils ne parviennent guère, en dépit de multiples efforts, à surmonter leur condition de victimes. Dans certains cas, ils sont trop aveugles pour sentir l'urgence de se révolter contre leur sort, et l'ironie, mettant en évidence l'aveuglement de ces personnages qui courent à leur perte, est alors une ironie dramatique, consistant en un savoir partagé entre le narrateur et le lecteur à propos d'un personnage inconscient de ce qui



Les martyrs

se pense et se dit à propos de lui. Dans d'autres cas, les personnages martyrs tentant d'abattre leurs bourreaux, de s'affirmer, veulent réclamer leur droit d'exister, cependant la force de parler leur fait défaut. Ainsi, l'ironie réside tant dans le contraste entre les efforts déployés pour faire entendre un message et la fermeture du récepteur que dans le contraste entre le désir de parler et l'impuissance à trouver les mots ou bien, quand les mots sont disponibles, l'impuissance à trouver le courage de les proférer. Si la dynamique dominant/dominé est vouée à ne point se résoudre dans l'univers romanesque de Green, c'est en grande partie parce que les personnages sont peu enclins à aplanir leurs différences et à équilibrer leurs rapports de force par le biais de la communication, et ce, malgré la grande abondance de dialogues particulière à l'écriture du romancier. Le hiatus qui se creuse entre les personnages est voué à s'approfondir malgré l'usage de la parole, comme pour augmenter le tragique de la situation de chacun et son effroi d'être au monde. Il s'agit non seulement de l'effroi des martyrs, des souffre-douleur, mais aussi, et plus ironiquement peut-être, de celui de leurs bourreaux.



3) Les bourreaux

Dans le couple martyr/bourreau, le bourreau, se montrant aussi solitaire et effrayé que sa victime, est, lui aussi, une cible privilégiée de l'ironie. L'ironie à l'égard du bourreau réside dans le contraste entre un « être » fragile et un « paraître » fort. Ainsi, dans le chapitre qui suit, nous étudierons l'ironie à l'égard du bourreau sous trois aspects. Premièrement, nous verrons qu'il y a une dénonciation constante du « masque » d'autorité que le personnage utilise pour pallier sa vulnérabilité et sa peur. Deuxièmement, nous étudierons l'ironie à l'égard du bourreau d'enfants qui se manifeste dans le renversement hiérarchique entre les enfantillages de l'adulte et la lucidité de l'enfant. Enfin, nous étudierons l'ironie à l'égard du bourreau sexuel : son sadisme et sa perversité dissimulent une fragilité sentimentale qu'il n'ose pas assumer.

L'image du « masque » est associée depuis toujours à l'ironie. Derrière un masque de modestie, l'*eirôn*, certes, s'efface pudiquement pour interroger les bien-fondés de son interlocuteur, mais dans le cas qui nous intéresse, il ne s'agit pas de personnages ironistes qui se masquent, mais de cibles. L'auteur révèle ironiquement à ses lecteurs les contradictions profondes et les complexités des êtres qui derrière un masque de bourreau cachent un être frêle. Traçant chronologiquement l'évolution de l'image du « masque » dans les expressions littéraires et philosophiques de l'ironie, Schoentjes explique que, depuis le romantisme, on ne conçoit plus le moi comme une entité homogène, réduite à un seul visage et qu'à travers le 19^{ème} et le 20^{ème} siècles, « on a été chaque fois un peu plus loin dans le constat de la dissolution du moi stable : ``Je est un autre`` affirmait Rimbaud, ``Je est d'autres`` dira plus récemment Claude Simon, désireux d'insister sur l'extrême fragmentation du moi et la dissolution de tout noyau stable dans la



personnalité de l'homme.⁵²» Ainsi, Schoentjes explique que c'est en parallèle à cette nouvelle conception philosophique du sujet que les artistes, eux, depuis la fin du 19^{ème} siècle, ont cessé de croire et d'essayer de décrire minutieusement la réalité et de la reproduire dans leurs œuvres : « Progressivement, le romancier se prend à s'assigner une tâche de découvreur. Le monde visible apparaît comme un voile qu'il faut percer pour rendre patente une réalité plus profonde derrière l'apparence trompeuse des choses et des hommes, qui met en perspective ce que l'on prenait pour vrai, parce qu'il est visible⁵³. »

Parmi les révélations que l'activité ironique de Green fait, c'est que la puissance est un masque derrière lequel se dissimule la faiblesse profonde de l'être⁵⁴. Jean Sémolué écrit : « L'angoisse solitaire des personnages de Green les porte donc à anéantir autrui, soit en l'ignorant et en le méprisant, soit en le torturant physiquement et moralement, soit en le haïssant et en l'assassinant. Ils retournent l'angoisse en sens contraire. C'est-à-dire en agressivité.⁵⁵ » Nous pouvons, en effet, constater cela à propos de tous les personnages qui affichent un aspect dominateur, qui s'entourent d'une aura d'autorité. Dans *Mont-Cinère*, derrière son masque de rigidité, Mrs. Fletcher est un être très faible. Si, avec son mari, elle s'était conduite comme une femme acariâtre et si elle se montre peu avenante avec sa fille, sa vraie faiblesse de caractère se révèle à l'arrivée de sa mère, Mrs. Elliot, « d'une habileté sournoise » (I,

⁵² Schoentjes, *op. cit.*, p. 205.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Plus loin, dans le chapitre intitulé « Condamnation du pharisaïsme », il sera également question de la théâtralité de certains personnages, en corrélation avec le concept du « masque ». À propos du masque et de la symbolique du théâtre au sens large, Michèle Raclot précise par ailleurs qu'ils ne correspondent pas simplement à une dénonciation de l'hypocrisie, mais qu'ils ont également une fonction ontologique : « Le mot "masque" [...] insiste sur le caractère énigmatique de l'être véritable dissimulé derrière l'expression d'un visage, la distance vertigineuse qui sépare les personnages de celui ou de celle qu'ils perçoivent [...] La substitution fréquente du mot "masque" au mot "visage" exprime donc le refus de croire à la réalité d'un monde d'apparences » (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, pp. 908-909.).

⁵⁵ J. Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Éditions du Centurion, 1964, coll. « Humanisme et religion », p. 83.



108), de même qu'à celle de Franck dont le silence, contrairement à celui de Stephen Fletcher, n'est point celui de la résignation, mais plutôt de la fourberie : « Devant la mine volontaire de Mrs. Elliot, Kate Fletcher se sentait petite fille » (I, 93). De même, si elle parle rudement aux domestiques, c'est bien à ceux-là mêmes qu'elle n'ose s'adresser directement pour les remercier de leurs services. Par ailleurs, la rudesse dont elle fait preuve et qui va de pair avec son avarice n'est pas autre chose qu'une expression de son angoisse de manque, sa peur de se retrouver totalement démunie et affamée.

De même, les bourreaux, dans *Adrienne Mesurat*, sont des êtres extrêmement fragiles. La menace qu'ils font ressentir aux autres n'est que le reflet de celle qu'ils sentent au fond d'eux-mêmes. Ne pouvant avoir aucune emprise sur son sort ni affirmer ses droits vis-à-vis des membres de sa famille, autrement que par le crime, Adrienne s'en prend aux fleurs mortes du jardin : « [elle] faisait grincer son sécateur d'un air menaçant devant les fleurs que le soleil avait brûlées » (I, 306). Le contraste entre le verbe subjectif « s'en prendre », qui suggère la vengeance et la rébellion de la jeune femme contre son sort, et l'objet (non seulement végétal, mais aussi inanimé et périmé) souligne de façon pathétique l'impuissance, le désarmement et la condamnation de la jeune femme, autorisée à sortir seulement pour accomplir cette tâche infime et « sous la surveillance de son père et de sa sœur [...] M. Mesurat jugeait indigne de lui de cueillir des fleurs » (I, 333). Cette dernière proposition explicative souligne bien qu'Adrienne est autorisée par défaut à cette liberté très réduite.

De même, antithétiques de la lâcheté qu'il éprouve une fois qu'il sort de chez lui, le pouvoir de Mesurat au sein de son foyer et l'autorité qu'il exerce sur ses deux filles n'ont rien de convaincant :

Mais, jovial et tyrannique chez lui, il était d'une timidité d'enfant dès qu'il avait franchi le seuil de la villa des Charmes [...] (I, 292)

M. Mesurat se leva à son tour. Le sang montait à ses joues, mais il affecta de parler d'une voix mesurée, comme un homme qui se domine bien. (I, 322)



Les bourreaux

Avec « affecter », verbe locutoire subjectif, le narrateur disqualifie le comportement énonciatif du personnage et dénonce son aspect faux et artificiel. La comparaison fictive avec un homme qui se domine bien souligne implicitement la faiblesse de caractère du comparé et son incapacité à se dominer.

Enfin, la cruauté et les talents manipulateurs de Germaine ne font que dissimuler son angoisse d'être perpétuellement malade et sa peur de la mort. Ne pouvant dominer la maladie qui la ronge, elle essaie de dominer les autres ou encore, quand l'occasion se présente, de dominer la maladie chez eux. Ainsi, son altruisme n'est point associé à un élan de bonté, mais est ironiquement motivé par sa frustration de ne pas arriver à dompter son existence même. La valorisation de ses compétences d'administrer « les médicaments d'une main ferme » (I, 332) se trouve corrigée par son sentiment « d'impuissance » (I, 332) à maîtriser la maladie en elle. D'autre part, la « ferveur jalouse » (I, 332) avec laquelle elle exerce ses fonctions de guérisseuse, excluant la possibilité de convoquer un médecin, en l'occurrence Maurecourt, présente Germaine plutôt comme un obstacle à la satisfaction du désir d'Adrienne qu'une bienfaitrice.

La fragilité et la vulnérabilité sont ironiquement, dans *Léviathan*, les caractéristiques fondamentales des personnages qui incarnent la figure du bourreau. Les portraits de Mme Londe et de Mme Grosgeorge mettent en évidence les caractères imposants de deux femmes autoritaires et dominatrices, mais fondamentalement désespérées, à la merci de ceux-là mêmes sur qui elles exercent leur autorité. Intitulant son article « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », H. Dottin, dans son analyse de *Léviathan*, décrit le bourreau comme la figure privilégiée autour de laquelle se polarise le comique. Elle écrit :

[...] les personnages de chipies font les délices des auteurs de pièces comiques qui créent alors de savoureuses caricatures. Et l'on peut dire que



Les bourreaux

bien des passages de *Léviathan* concernant Madame Londe appartiennent à un registre comique ou, de façon plus nuancée, à un registre humoristique qui vient se mêler au tragique pour le décentrer, dans une tradition anglo-saxonne⁵⁶.

Notant cependant la présence de deux illustrations antithétiques – quoique symétriques en bien des points, notamment l’onomastique – de la figure de la chipie, à savoir Mme Georges Londe et Mme Grosgeorge, H. Dottin explique que cette dernière est tirée du côté du tragique à cause de la conscience qu’elle a de sa souffrance. Quant à Mme Londe, c’est son aveuglement, son côté irréfléchi et grossier qui fait sourire⁵⁷. Certes, Mme Londe se montre impérieuse devant ses clients et leur impose son autorité de maîtresse d’école et de présidente de tribunal, mais il reste que, sans eux, elle est aux prises avec une amère solitude. De même, Mme Grosgeorge effraie Guéret avec sa rigidité, sa froideur et sa colère, mais ironiquement, ces mêmes traits qui provoquent l’effroi de l’étranger sont provoqués par la frustration qu’elle éprouve à ne pas être aimée, notamment par lui. L’ironie réside dans le fait que Guéret, assujéti tant à Mme Londe qu’à Mme Grosgeorge, n’a pas le moindre soupçon du pouvoir qu’il exerce sur ses bourreaux. D’autre part, cette ironie de situation s’illustre dans le personnage de Guéret lui-même ; la violence et l’agression dont il fait preuve avec Angèle traduisent son impuissance et son désespoir.

Dans *l’Autre sommeil*, Denis se montre très ironique à l’endroit de son père dont il disqualifie les airs autoritaires qui n’ont nul impact sur sa victime et qui dissimulent plutôt une peur facilement perceptible par autrui :

[...] il ne savait comment s’y prendre pour sermonner Claude ; son tort consistait à préparer la scène, à remâcher des menaces, des insultes ; aussi, quand paraissait le coupable, la colère s’était exhalée depuis longtemps ; il ne restait qu’un froid discours que mon père débitait le froid au front [...] Chez lui la vanité étouffait le courage. Incapable de donner une réponse énergique à un adversaire, il fuyait les explications violentes et feignait de

⁵⁶ H. Dottin, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », p. 221.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 234.



Les bourreaux

ne pas voir et de ne pas entendre, quand voir et entendre équivalaient à tendre la joue aux soufflets. (I, 821)

Il ne s'agit sans doute pas, dans le cas de ce personnage, d'un vrai bourreau, comme l'œuvre de Green en compte un grand nombre. Au contraire, la caractéristique fondamentale et dominante du père de Denis est plutôt la timidité, mais il est vrai par ailleurs que ce rôle d'homme autoritaire qu'il joue très gauchement devant Claude, qui ne s'en sent nullement menacé du reste et qui y répond avec indifférence et mépris, dissimule une angoisse profonde qui se traduira quelques pages plus loin par son suicide. L'ironie réside donc dans le fait que ce personnage, incapable de dominer son désespoir, tente sans résultat de dominer les autres.

Nous retrouvons d'une façon beaucoup moins tragique ce phénomène dans *Épaves* où Éliane ne pouvant dominer son angoisse d'exister essaie de contrôler la vie de Philippe et d'Henriette⁵⁸. Il ne s'agit certes pas d'un couple très difficile à désunir, mais Éliane ne réussit guère à accomplir sa tâche de conquérir Philippe qui, plongé lui-même dans les brumes de l'ennui et de la peur, restera assez indifférent aux intrigues de sa belle-sœur. Cette indifférence réussit, à l'insu de Philippe, à déjouer les intentions d'Éliane puisqu'elle quittera la maison pour aller s'exiler dans un foyer religieux. Pensant peut-être par ce départ sensibiliser celui qui ne semblait même pas la remarquer, Éliane ne s'en trouve pas beaucoup plus avancée et ne tarde pas à revenir.

Mme Plasse, elle aussi, aurait aimé vivre avec le mari de sa sœur. Et c'est cette frustration et ce désarroi qu'elle dissimule derrière son masque de sévérité. Si elle est impitoyable avec son neveu, c'est sans doute parce que, ressemblant à son père, il lui rappelle au quotidien son échec amoureux, et si

⁵⁸ M. O'Dwyer note, à propos d'Éliane, que sa curiosité et son désir de dominer l'autre moralement traduisent son angoisse d'exister. (*Julien Green. A Critical Study*, Dublin, Four Courts Press, 1997, p. 51.)



Les bourreaux

elle est tout aussi impitoyable avec sa fille, c'est également parce qu'elle évoque le mariage qu'elle aurait voulu ne pas conclure. Ainsi, le portrait de Mme Plasse représente de nombreuses analogies avec celui de Mme Grosgeorge. Il s'agit d'un être faible et désespéré déguisé en bourreau, mais cette faiblesse est perçue par ses deux portraitistes. Dans l'épisode avec Georges Espinchat, Manuel découvre que l'autorité de sa tante n'est point infaillible et se distancie de son emploi répété du verbe « manœuvrer » par lequel elle cherchait à rassurer son neveu :

De son air le plus imposant, elle se tourna ensuite vers Georges Espinchat et lui demanda quel chiffre atteignait la population de sa ville ; c'était ce qu'elle appelait le manœuvrer. Il donna un chiffre dont ma tante ne sut que faire ; elle le répéta, le tourna dans tous les sens, feignit la surprise et voulut savoir tout à coup combien de temps encore son invité resterait dans notre ville. (II, 302)

Marie-Thérèse, quant à elle, note avec ironie la naïveté et l'ignorance de sa mère qui se méprend sur les occupations et les lectures de Manuel : « Il fallait, en effet, que Manuel pût se livrer en paix à ce que ma mère nommait vaguement ses études » (II, 385). Mme Plasse pense que Manuel lit un livre religieux et croit à la piété de son neveu lorsque ce dernier, lisant la *Vie de Jésus* de Renan, se distancie à grands pas de l'Église et du catholicisme de sa tante.

Dans *Varouna*, si Bernard se conduit aux yeux de Jeanne comme un bourreau avec Laurence, exigeant que cette dernière vive auprès de lui au lieu de se marier, et s'il prend des airs supérieurs en se lançant dans des discours littéraires et philosophiques, c'est aussi parce qu'il a peur d'affronter sa propre solitude. En effet, si l'on considère, dans leur ensemble, les descriptions que Jeanne réserve à Bernard, on note le contraste ironique entre les apparences de contrôle qu'il montre en discourant devant ses sœurs qu'il cherche à intimider intellectuellement et la désolation de sa solitude,



Les bourreaux

notamment lorsqu'il meurt dans sa chambre le soir même où il disserte avec cuistrerie sur la mort :

Le tragi-comique de la vie ne m'est jamais apparu avec autant de force que dans la nuit du lundi au mardi dernier. Ce soir-là, Bernard *pontifiait* à propos de la mort. Peut-être ne songeait-elle pas à lui, la mort, et il l'aurait imprudemment attirée de notre côté, ou peut-être quelque chose en lui aurait-il essayé de le mettre en garde... Je ne me souviens plus bien de ce qu'il disait, sinon qu'un insipide lieu commun du *Jardin d'Épicure*, de son cher Anatole, l'avait frappé et qu'il se levait pesamment jusque sur les hauteurs (fort peu vertigineuses) de l'équanimité francienne. Un petit verre de marc au poing, il contemplait la camarade avec un détachement philosophique et nous engageait à ne pas la craindre, nous parlait du grand Tout où nous allons nous perdre. Ouais ! À deux heures du matin, un long hurlement de terreur nous réveille [...] un cri indescriptible, le cri du bœuf à l'abattoir : c'était Bernard qui s'en allait vers le grand Tout. (II, 829)

Quel que soit le degré de réalité du périple de Fabien, dans *Si j'étais vous*, à chacune des stations de son parcours, il y a une dualité entre un « masque » et un « être ». Si Fabien parvient à arracher les âmes à leur corps pour se loger lui-même dans ces nouveaux corps, c'est grâce à la formule diabolique que lui donne Brittomart et sans laquelle il serait réduit lui-même à sa condition de victime sous le joug routinier de M. Poujars. Les différents personnages dans lesquels il se loge servent donc de masques qui dissimulent le même Fabien maussade. Ainsi, le tueur de Berthe (Paul Esmenard) et le courageux Camille qui s'oppose à Firmin et jette la zizanie entre Élise et Stéphanie cachent un être frêle et désespéré, qui, pour exister aux yeux des autres, a besoin de cesser de s'identifier avec son moi, de laisser son « je » glisser sous le masque d'un « autre ».

Si l'étrangleur de Berthe cache un être profondément fragile et vulnérable, celui de Moïra aussi. Joseph Day se conduit en bourreau avec plus d'un personnage : Simon, Mac Allister et Moïra subissent à différents degrés la dureté du jeune homme, mais ils voient, en même temps que d'autres encore, que si Joseph est aussi dur, c'est parce qu'il a peur de s'examiner et de se connaître. C'est parce qu'il ne peut dompter ses propres



désirs et vivre en harmonie avec son corps que Joseph s'en prend aux corps des autres : il gifle Simon, lacère son livre de Shakespeare, flagelle Mac Allister et étouffe Moïra.

C'est donc le désespoir de pouvoir maîtriser sa propre vie qui porte le personnage à martyriser son prochain. Dès les premières pages de *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred se fait martyriser par une Mrs. Howard condescendante et méprisante, mais qui est tout aussi rongée par l'ennui. Est-ce la peur de la mort qui lui fait regretter sa partie de bridge alors qu'Horace est en train d'agoniser ? Est-ce l'immensité de la solitude qui la fait s'attacher à Angus sans pour autant sembler lui fournir une présence qui le reconforte de ses vrais tourments ? Est-ce le désir frustré qui la pousse, devant la beauté de Wilfred, à être désagréable avec le jeune homme ? Est-ce la peur de ne pas être sauvée elle-même qui la pousse à critiquer la religion d'un mourant repentant ? Le récit ne fournit aucune réponse à ces questions concernant un personnage qui ne fait que passer dans le roman, mais dont la méchanceté fait écho à tout un prototype omniprésent dans l'univers romanesque, celui de la femme frustrée et désespérée qui se réfugie dans la dureté.

Il en est ainsi de Mlle Ott, dans *l'Autre*, qui se montre peu engageante tant avec Roger qu'avec Karin, probablement parce qu'elle désire l'un et qu'elle est jalouse de l'autre. Déjà averti par son ami parisien de la « façade » (III, 728) de Mlle Ott, Roger, dans son récit, brosse le portrait d'une dame cruelle et « cordialement agressive » (III, 734). L'oxymore qui, on l'aura remarqué, est une figure particulièrement récurrente chez Green, rend compte ici de façon efficace du caractère ambivalent d'Ott⁵⁹. Roger évoque ici et là

⁵⁹ À propos de la récurrence de l'oxymore chez Green, Michèle Raclot écrit : « [...] l'oxymoron n'est pas seulement la figure de rhétorique qui exprime de la façon la plus frappante la peur du désir et la malédiction de la joie qu'il engendre, il représente un élément fondamental de l'écriture de Green, comme de celle de Baudelaire, parce qu'il concrétise à la fois le caractère bipolaire de leur vision du monde, et leur postulation vers une réunification de cet univers déchiré par les antinomies, un renversement du négatif en positif. L'oxymoron est, en effet, opposition et alliance des opposés, mise en relief du dualisme et nostalgie de l'unité » (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, pp. 877-878.).



son rire argentin et méphistophélique ainsi que les sous-entendus qu'il ne réussit qu'avec peine à déchiffrer en conversant avec elle. Dans la phrase exclamative qui suit, l'exagération d'un des traits du visage d'Ott indique l'attitude calculatrice et la mauvaise foi du personnage : « Quelles paroles meurtrières avaient dû couler de ces lèvres si soigneusement passées au rouge! » (III, 730) Après une première rencontre à la librairie, où Roger réussit assez bien à jouer « une sorte de comédie destinée à sauver les apparences » (III, 732), il succombe peu à peu au piège que Mlle Ott lui tend. Se trouvant dans le salon de la dame, promenant son regard sur ses étagères de livres, Roger se sent comme « un animal pris par une patte dans les mâchoires d'un piège » (III, 751). À partir des termes de cette analogie, Ott se trouve hyperboliquement identifiée avec les « mâchoires d'un piège », ce qui met en évidence son aspect redoutablement prédateur. Roger ne tarde pas, en effet, devant les airs rusés de Mlle Ott, à faire des aveux faciles, à dire ce qu'il ne devait jamais dire sur Karin ou encore sur ses sentiments pour Ilse, pour donner ainsi, contre son gré, un pouvoir démesuré à cette dame qui nargue sa soif de plaisir :

Jamais elle ne m'avait paru plus mystérieuse qu'en ce moment. Tout à coup, j'eus l'impression de me trouver devant quelqu'un dont les motifs demeuraient insaisissables. Je voulais bien croire mon ami parisien quand il m'écrivait que ce n'était pas une procureuse et qu'elle était désintéressée, quelle que fût son admiration pour les réussites financières... Je la soupçonnai de me faciliter les choses du côté d'Ilse pour me détourner de Karin. Et comme il lui arrivait si souvent, elle parut lire dans mes pensées. (III, 773)

Par ailleurs, et sous une note plus comique, dans le *Mauvais Lieu*, Gertrude, soumise à l'autorité de tous, y compris sa domestique Lina⁶⁰ qu'elle craint, tant à l'état de veille que lorsque son spectre lui apparaît dans ses rêves, se venge de son propre désarroi en s'en prenant à Brochard. Le masque d'autorité qu'elle porte lors de ses échanges avec ce dernier

⁶⁰ Jeanne évoque de façon analogue, à propos de sa domestique Maria, « les façons autoritaires des vieux domestiques très dévoués » (II, 830).



personnage, aussi victime qu'elle sinon plus, dissimule sa condition de femme assujettie aux chantages du matérialisme.

Le deuxième aspect sous lequel nous examinerons l'ironie à l'égard des bourreaux est le renversement hiérarchique qui se produit dans la relation entre l'enfant et l'adulte. En communion avec l'invisible, doué d'une lucidité et d'une clairvoyance qui font défaut à l'adulte, l'enfant, dans sa relation avec ce dernier, se montre, non seulement plus mûr, mais aussi protégé par une présence divine contre la perversité de l'adulte qui, nostalgique de son enfance perdue, essaie gauchement de se la réapproprier en se montrant possessif à l'égard des enfants ou encore en faisant preuve d'enfantillages. En effet, la figure de l'enfant, omniprésente dans l'œuvre romanesque de Julien Green, est mystifiée. Le *Journal*, de son côté, abonde en réflexions idéalisant l'enfant. Green porte l'éducation responsable de la perte des « intuitions géniales de l'enfance » (IV, 1081). L'enfant est, selon lui, doué d'une force mystique ; il dit que la religion s'édifie sur les « intuitions foudroyantes de l'enfance » (IV, 1332). De nombreux critiques ont, par ailleurs, souligné l'importance de la figure de l'enfance dans l'œuvre de Green. Dans son article sur l'expérience de l'extase, M. Raclot écrit : « La thématique de l'enfance, souvent associée à ces expériences de l'extase en confirme l'atemporalité [...] car, pour Julien Green, non seulement l'enfant ignore la finitude des choses, mais il possède le don, perdu par l'adulte, de percevoir le secret de l'invisible.⁶¹ »

Certes, dans *Léviathan*, la figure de l'enfant, telle qu'elle est illustrée par André, ne dégage pas de force extraordinaire, mais en comparaison avec

⁶¹ M. Raclot, « Glissements insolites de la sensation. L'expérience de l'extase dans les romans de Green antérieurs à 1950 » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du Colloque International Julien Green, 22 et 23 septembre 1995, Université Paris-IV Sorbonne, Études réunies par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, p. 25. Ajoutons qu'un développement sur le mysticisme de l'enfant prend une place importante dans son ouvrage intitulé *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, pp. 717-750.



celle de l'adulte qu'illustre Guéret dans le même roman, elle ne dégage pas beaucoup plus de faiblesse. En effet, devant la brutalité de Mme Grosgeorge, Guéret est aussi intimidé et apeuré que son élève. Alors que ce dernier implore son secours du regard, Guéret se dérobe et fait preuve de lâcheté : « Guéret demeurait muet, ne sachant que dire pour atténuer le fâcheux aspect de cette scène. Il se tenait debout, le dos tourné à la fenêtre » (I, 614).

Guéret, en se comparant par ailleurs à son élève, éprouve le sentiment de son infériorité, sans que l'enfant ne s'en rende compte. Il observe André avec un sentiment de jalousie et de haine. La richesse et l'or dont ce fils de famille bourgeoise est entouré renvoient à son précepteur l'image de ses désirs et de ses manques, la condamnation de son sort :

D'autres avaient cent bonnes fortunes qui leur venaient d'elles-mêmes, semblait-il, simplement parce qu'ils ne les cherchaient pas. Peut-être cet enfant qui ânonnait sa page d'histoire serait-il de ceux-là, un jour. D'abord, il était riche [...] Une envie folle lui vint de gifler ce petit garçon pour jouir ensuite de sa surprise et de sa frayeur. L'enfant était riche et lui pauvre, et, parce qu'il était pauvre, il devait écouter cette voix hésitante, la reprendre avec douceur chaque fois qu'elle se trompait, au lieu de courir chez Angèle [...] et d'assouvir la passion qui lui brûlait le cœur. Quel dieu féroce avait mis l'or d'un côté et les désirs de l'autre ? Était-ce un jeu, une mauvaise plaisanterie ? (II, 611-612)

Dans *Épaves*, Philippe est honteux de découvrir qu'il est moins courageux que son fils. À sa grande surprise et honte, il ne réussit pas à provoquer chez Robert la peur qu'il ressent lui-même ou à retrouver une image de sa propre lâcheté. Lorsque, dans l'épisode de la cave, il abandonne son enfant dans l'obscurité et semble se réjouir qu'il existe sur terre un autre être aussi effrayé que lui, il est aussitôt troublé par la réaction de son fils : « ``Tu as eu peur, mon petit ?`` Les cils de l'enfant battirent et le regard se fixa, vieillissant tout d'un coup ce visage pur et velouté. ``Je n'ai pas eu peur`` » (II, 73). Toute tentative de la part de Philippe de manipuler sadiquement son fils tombe à plat et lui reflète ironiquement sa propre faiblesse à lui et ses propres limites. Philippe se rend compte peu à peu que

l'autorité qu'il croit avoir sur son fils est en fait nulle : « [...] il eut une vague envie de donner une série d'ordres à cet être humain sur qui il exerçait un pouvoir, de lui faire l'exercice comme à un soldat pour goûter le plaisir de l'autorité. Cependant, il ne trouva rien à dire à son fils, sourit, tira doucement l'oreille de l'enfant qui le regardait d'un air grave » (II, 162).

Autant le sentiment d'être observé (au lieu de celui d'observer) que l'impossibilité de proférer une parole démontrent le renversement du rapport de forces dans la relation de Philippe avec son fils. C'est d'ailleurs au début du même épisode de la cave que la description de Philippe, mettant en évidence la raideur de sa tenue bourgeoise, est focalisée par le regard d'un Robert silencieux qui écoute son père sans grande participation comme s'il se plaçait à distance de tout le mode de vie que son père incarne : « L'enfant écouta ce discours sans quitter des yeux les chaussures de son père ; elles étaient frottées à outrance et recueillaient à leurs pointes vernies la tache rouge qu'y jetait la flamme. Il voyait aussi jusqu'aux genoux le pli droit et net du pantalon de serge et considéra avec un mélange d'inquiétude et de respect ces jambes et ces pieds » (II, 72).

Robert renvoie par ailleurs à Philippe l'image de son malaise social. Alors qu'il est son unique compagnon et interlocuteur, sa présence lui fait sentir son impuissance langagière : « Je ne saurai jamais parler aux enfants » (II, 57). Le même Robert, au lieu de se laisser sadiquement manipuler par son père, contribuera au contraire à rendre à Philippe son enthousiasme perdu en reflétant à ses yeux l'image de sa propre enfance : « Philippe reconnaissait sa propre enfance dans ces ruses qu'il avait oubliées » (II, 70). À la fin du roman, c'est bien avec lui qu'il s'évade et qu'il réussit à éprouver un semblant de libération de sa prison bourgeoise.

Si Philippe, au lieu de suivre jusqu'au bout sa tendance de se conduire en bourreau avec son fils, retrouve à travers la compagnie de Robert la souffrance de sa propre enfance qui l'aide à surmonter son effroi quotidien, c'est



ce que, par ailleurs, Henriette, d'une toute autre façon, essaie de faire. Sa vie lui paraissant insuffisante et irréaliste, elle se réfugie dans le souvenir de son enfance qu'elle essaie de susciter artificiellement dans le décor pauvre de l'appartement de son amant : « Ce qu'elle voulait n'était qu'un décor où son imagination lui permettrait de rejoindre son enfance et les années les plus heureuses de sa jeunesse » (II, 105).

L'opposition ironique de la puérité de l'adulte à la lucidité de l'enfant apparaît d'autre part dans le *Visionnaire*. Marie-Thérèse énumère longuement les questions que les religieuses lui adressent pour tester la ferveur de son appel (II, 227) et cette énumération a pour effet de traduire l'aspect agressif et persécuteur de ses interlocutrices. Par ailleurs, elle observe, et non sans ironie, qu'une partie des questions qui lui sont adressées sont « enfantines », alors que d'autres sont embarrassantes. L'ironie est provoquée par ce renversement, par le fait que c'est l'enfant lui-même qui considère « enfantines » les paroles des adultes.

L'idéal de l'enfance se retrouve opposé, dans ce roman, à « l'odieuse lenteur de la vie » (II, 307) dans le récit de Manuel qui regrette que sa cousine l'ait abandonné au « jeu puéril » (II, 307) de Nègreterre au profit de la vie adulte : « je la vois avec effroi devenir raisonnable tandis que je reste enfant » (II, 307).

Dans les deux premières parties de *Minuit*, alors qu'Elizabeth est encore enfant, les adultes qui l'entourent et dont les intentions ne sont pas toujours très pures paraissent ironiquement beaucoup plus vulnérables et fragiles qu'elle. À la mort de sa mère, ses tantes, qui essaient de trouver une façon douce pour lui apprendre la triste nouvelle, paraissent gauches et enfantines vis-à-vis d'elle qui savait déjà et qui, sans être insensible ou indifférente, accepte sa situation d'orpheline avec un courage qui contraste avec la sensiblerie de ses trois tantes. Ainsi, elle ne se laisse point intimider par la pédanterie et la théâtralité de sa tante Marie et surmonte la douleur de



Les bourreaux

la séparation beaucoup mieux que ne le fait sa tante Rose avec ses enfants. Il y a en effet, dans toute la première partie, une longue caricature dans l'opposition entre, d'une part, la sérénité d'Élizabeth, la sobriété de son discours et de son regard et, d'autre part, la grossièreté d'une tante Rose avide et malsaine, l'imprévisibilité d'une Marie Ladouet qui s'écoute parler et le caractère frêle de Clémentine. L'ironie réside dans le contraste entre ces adultes qui s'arment d'objets, de paroles et de manies (II, 405) pour contrer leur angoisse et l'enfant solitaire qui puise son courage dans une force invisible. Ce même contraste se reproduit au début de la deuxième partie lorsque M. Lerat, découvrant Élizabeth cachée le soir dans les détritrus du marché, semble avoir beaucoup plus peur que la petite fille et dissimule très gauchement et théâtralement son effroi devant un petit être qui, lui, n'a rien à craindre et fait preuve, au cours de cet échange, de plus de malice :

La pensée lui vint aussitôt que si, par extraordinaire, elle répondait « oui », à une question qui n'était qu'un artifice de rhétorique, il ferait figure d'imbécile ; pour prévenir ce danger, il martela le sol du bout de sa canne et toussa bruyamment dans son foulard. Élizabeth considérait avec moins d'inquiétude cet homme qui lui avait paru tout d'abord redoutable. C'était en vain qu'il agitait sa canne et qu'il se dandinait devant elle à la façon d'un ours ; elle savait qu'il ne la toucherait pas, mais, par instinct, elle cherchait à lui plaire, et, pour le flatter elle feignit d'éprouver une peur mortelle. Appuyée à la colonne, elle ouvrit les yeux aussi grands que possible et, sans mot dire, jeta devant elle un regard fou, comme si la terreur ne lui laissait plus que ce moyen de s'exprimer. Chaque fois que M. Lerat frappait le sol de sa canne, Élizabeth tressaillait. Il s'en aperçut à la fin et se radoucit. (II, 445-446)

Dans *Varouna*, sans rien goûter au récit évangélique de Marcion, c'est « par compassion » (II, 629) que Hoël écoute le solitaire. Plus loin, dans le même récit de « Hoël », un enfant se montrera capable de voir ce qui est invisible aux autres et, alors qu'il se trouve en compagnie d'un religieux sur le bord du bateau que les prières d'Abaddon conduisent en naufrage, l'enfant est le seul à percevoir la présence d'un « homme enveloppé dans un manteau blanc » (II, 663), sans doute le même que Marcion avait perçu au début du



Les bourreaux

récit dans la barque. L'être invisible donne alors à l'enfant des consignes sur la vraie façon de prier pour apaiser les flots de la mer et faire retrouver au bateau sa course naturelle.

De même, dans le deuxième récit, « Hélène », si Eustache Croche réussit à ensorceler Bertrand Lombard et à causer sa perte, il n'a point le même pouvoir sur la petite Hélène. Certes, à la fin du récit, c'est en l'hypnotisant qu'il réussit à obtenir d'elle de jouer un certain rôle, mais ce n'est que tardivement, alors qu'Hélène semble ne plus être immunisée par la pureté de l'enfance contre la perversité des adultes. Ainsi, lorsqu'il exerçait encore sa fonction de précepteur auprès de l'enfant, Hélène ne se laissait point affecter par le comportement perfide d'Eustache Croche. Alors qu'Hélène lui fait part de ses intuitions sincères d'être une « autre » sans parvenir à identifier que la réincarnation en est la cause, Croche, lui, prétend mensongèrement connaître le secret de ces intuitions et la décourage d'en parler à tout autre que lui. Alors que Croche cherche à semer la peur des religieuses dans le cœur de l'enfant pour la dissuader d'en parler, Hélène sait se montrer tout aussi menaçante en lui disant que les songes et les sorcelleries dont il lui parle seraient tout aussi répréhensibles. Il en résulte qu'Eustache Croche, apeuré d'être dénoncé, disparaît aussitôt du quotidien de l'enfant pour réapparaître plus tard alors qu'elle est devenue adulte : « Eustache Croche se mit à rire, mais n'en changea pas moins de couleur, et il eut beau assurer sa jeune élève qu'il n'avait fait que plaisanter, on devinait à sa mine qu'il se sentait mal à son aise » (II, 708). Après le départ de Croche, Hélène Lombard, regrettant de ne plus entendre des récits de songes : « On lui dit qu'elle devenait grande, qu'il fallait qu'elle eût de la gravité dans la mine et même qu'elle apprît à s'ennuyer un peu » (II, 709). Le verbe de nécessité donne un caractère ironique à cette consigne qui représente la maturité et l'accès à l'âge adulte comme une rupture fatale avec le bonheur.



Par ailleurs, le décalage entre l'univers mystique de l'enfance et les perceptions limitées des adultes se traduit, selon le récit de Jeanne, dans le fait qu'Hélène ne puisse partager ses visions mystiques avec aucun adulte. Son désir d'en parler est fort, mais les adultes lui paraissent beaucoup trop pervers pour la comprendre:

Quant à son père, il ne l'écouterait pas, ou bien il fixerait ses yeux sur elle avec ce regard singulier qu'il a quelquefois et qui ne laisse pas de la troubler, car elle y voit tantôt de la colère et tantôt de la douceur, une douceur de bête de sauvage dont on ne parvient pas démêler l'intention [...] Elle n'en parlera pas non plus à son précepteur le cousin Eustache, ce roux inquiétant qui s'amuse des signes de croix que fait Marguerite lorsqu'il entre chez elle à l'improviste pour le plaisir de lui faire peur. (II, 821)

Si Eustache Croche ne réussit pas à pervertir l'enfant Hélène en lui inculquant le don de vouloir le monde, Fabien, dans *Si j'étais vous*, perverti, lui, par Brittomart, s'avère à son tour complètement impuissant devant l'enfant Georges dont il observe jalousement la pureté, le fait qu'il semble « l'objet inconscient » d'un « amour surnaturel » (II, 933). Robert de Saint-Jean écrit : « Contre l'innocence d'un enfant en état de grâce, les sortilèges d'en-bas ne sauraient prévaloir.⁶² » Non seulement l'enfant est-il inatteignable par la formule diabolique de l'adulte, mais plus loin, dans ce même roman, c'est par le biais d'une enfant que Fabien recouvrera son identité. Interrogé alors sur son nom, Fabien répond « sans hésiter » (II, 102) et l'enfant de répéter « Fa... Fa... bien » (II, 103) comme s'il s'agissait d'une formule magique analogue à la phrase diabolique dont le jeune homme s'était servi pour oublier qui il était.

Dans le *Malfaiteur*, le même renversement ironique entre la perversité de l'adulte et la maturité psychologique de l'enfant se produit dans la relation de Jean avec son père. Dans la conversation qui a lieu entre le Dr. Rollet et son fils, l'ironie réside dans le décalage entre les intentions perverses sous-jacentes aux questions du père et le souvenir idéalisé que conserve l'enfant de

⁶² *Op. cit.*, p. 93.



ses promenades avec Pâris occasionnant les premiers éveils de sa sensibilité esthétique. Jean éprouve de la difficulté à déchiffrer le vocabulaire même que son père emploie :

Je répondais de mon mieux, ne saisissant pas le lien entre ces questions. Brusquement, il tira sur ses grandes manchettes amidonnées et me demanda le sujet de mes conversations avec M. Pâris lorsque nous nous promenions tous les deux. Je ne savais pas mentir, et d'ailleurs, pourquoi aurais-je menti ? Mais qu'il me répugnait d'avoir à tout raconter de ces moments heureux, de nos bonnes flâneries autour de la cathédrale et dans les petites rues dont il me disait l'histoire ! Quelles petites rues ? J'en nommai plusieurs. Étions-nous parfois entrés dans un café ? Jamais. M. Pâris détestait les cafés. Avait-il tenu devant moi des propos libres ? Je ne savais pas ce que c'était que des propos libres. Mon père n'insista pas. M. Pâris m'avait-il jamais fait voir des images, des photographies de personnes déshabillées ? Non. Je comprenais de moins en moins. Regardait-il le monde dans la rue ? Se retournait-il quelquefois ? Je n'en savais rien, je ne le croyais pas, c'était une chose que je n'avais pas observée. (III, 288-289)

Si le décalage entre l'enfant et l'adulte est ironique, ce n'est point parce qu'il met en évidence la naïveté de l'enfant, mais au contraire la bêtise de l'adulte projetant sur l'enfant ses propres obsessions sexuelles et croyant à tort que l'enfant le comprendrait. Ainsi, Jean critique l'aspect « puéril » (II, 289) des questions de son père qu'il écoute avec distance, ne partageant nullement ses préoccupations obscènes :

[...] ton neutre et sourd, car mon père se gouvernait toujours et sa colère se traduisait par une sorte de grandiloquence glaciale qui s'adressait à lui-même plutôt qu'à moi dont il paraissait oublier la présence. Pendant de longues minutes, il parla d'une faute dont j'ignorais jusqu'à la nature et déclara que M. Pâris n'était ni plus ni moins qu'un criminel, ce qui ne m'éclaira pas, mais augmenta le trouble où ce discours me jetait. (III, 290)

Le déséquilibre ironique du rapport de forces entre l'enfant et l'adulte, le renversement du lien de dépendance affective, s'illustre d'une autre façon dans *l'Autre*. De manière analogue à la scène d'Angèle avec Fernande qui refuse de l'embrasser, reculant devant les cicatrices du visage de la jeune femme, Karin est affectivement à la merci de Johanna. Elle la supplie d'être bienveillante avec elle, et l'enfant reste implacable : « [...] sa voix claire,

impitoyable, ses yeux vides d'expression, d'un bleu de glace. Elle était dure comme l'innocence, cette enfant qui m'avait brisée » (III, 854). Plus loin, Karin sera émue par le pardon de Johanna beaucoup plus que par celui des adultes. Le geste de Johanna dépasse en force et en efficacité celui des adultes, les intentions de l'enfant étant aux yeux de la femme blessée plus pures et touchant Karin plus profondément : « L'humanité était moins méchante que je l'avais cru. En tout cas, il y avait Johanna qui regrettait... » (III, 856)

L'autorité de l'enfant sur l'adulte prend par ailleurs une place centrale dans le *Mauvais Lieu*. Selon Michèle Raclot, ce roman peut être lu comme « une allégorie de la fascination exercée par l'enfance, du regret désespéré de l'enfance qu'on ne peut posséder et qui s'enfuit. Le livre traduirait alors l'échec de l'évasion à rebours vers le passé. Ces vieux enfants que sont les personnages du roman ne font que singer l'enfance, ils n'en ont que la puérité. Louise qui est l'enfance véritable est grave et pure, eux sont l'image de la sournoiserie et de la lubricité.⁶³ » Louise n'est entourée que d'adultes qui la désirent. Cependant, ils se heurtent tous à son silence implacable, à son « long regard muet » (VIII, 323) qui les fige et leur en impose. C'est en vain que ces adultes essaient de la dominer. Sous-estimant peut-être son âge, « la majesté de son innocence » (VIII, 385), ils paraissent plus enfantins qu'elle et échouent dans leurs efforts pour l'appivoiser.

Rongée complètement par le sentiment que Louise ne l'aime pas, Gertrude cherche à la contrôler encore plus. Et plus elle essaie d'exercer ce contrôle, de la posséder, plus elle se heurte à son impuissance, à son manque d'autorité. La solution d'enfermer Louise dans sa chambre pour laquelle elle opte finalement, croyant à tort de faire triompher son autorité, non seulement

⁶³ M. Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green : Étapes, constantes et variations esthétiques », p. 75.



ne rapproche pas l'enfant de sa tante, mais s'avère infructueuse, car elle n'empêche pas Louise de fuir de sa chambre.

Par ailleurs, le décor enfantin de la chambre de Louise émeut beaucoup plus la tante que l'enfant. Gertrude en est d'ailleurs elle-même la principale décoratrice. Louise y séjourne comme une étrangère, sans ajouter la moindre touche personnelle aux choix puérils que lui impose Gertrude :

[...] cette pièce dont l'innocence la touchait parce qu'elle n'en voyait pas la niaiserie et qu'elle se représentait cet ensemble comme une image de son adorée. Sentimentale à l'extrême, elle se sentit émue de tendresse devant les fauteuils couleur de pâte dentifrice et le petit lit couvert d'un édredon qui ressemblait à un nuage bleu [...] (VIII, 293)

Dans la chambre de Louise où les murs et les meubles essayaient de parler le langage de l'enfance, avec la maladresse propre aux adultes, une suite de bariolages racontait l'histoire du Petit Poucet et du Chaperon rouge. Un coucou annonçait les heures, mettant une note de gaieté dans ce décor d'une futilité douceâtre. Là pourtant, Gertrude était aux pieds de sa nièce qui se tenait debout et toute droite, pareille à une idole indifférente aux supplications des humains. (VIII, 322)

Malgré la différence d'âge qui les distingue, Louise et Gertrude, ont par ailleurs des désirs similaires : les deux aiment contempler leur corps dans le miroir et les deux guettent les ouvriers à travers la fenêtre, mais ironiquement la tante se comporte dans tout ceci de façon plus naïve que l'enfant. Sortant de sa chambre pour aller guetter l'ouvrier, Gertrude se déplace « avec des précautions de cambrioleurs » (VIII, 302) de peur qu'elle ne soit remarquée par Louise. Elle craint encore plus que cette dernière de montrer ses faibles. L'enfant se trouve ironiquement en position d'autorité et de pouvoir, censurant lui-même l'adulte : « Louise n'était pas là. La place était libre » (VIII, 302). Il faut que l'enfant soit absent ou inconscient pour que l'adulte ne soit pas intimidé par son autorité et puisse donner libre cours à sa perversité. Ainsi, Mlle Perrotte profite littéralement de l'évanouissement de Louise pour aller « avec une sorte de gloutonnerie de haut en bas de ce visage qui ne se défendait pas » (VIII, 397). Derrière son masque d'homme

fort, Gustave se montrera tout aussi fragile et enfantin vis-à-vis de Louise : « [...] s'agitait inutilement avec des gestes d'enfant » (VIII, 397). C'est en vain par ailleurs que Gustave tente de passer pour l'oncle paternaliste afin de gagner l'affection de Louise. Il essaie sans succès de la posséder au prix de quelques cadeaux, mais toutes ses tentatives théâtrales tournent au ridicule devant l'indifférence de sa nièce : « Il avait l'aspect jovial du père Noël dont il prit du reste le ton » (VIII, 393). La comparaison avec le père Noël reflète d'autant plus la fausseté de ce personnage que ce dernier s'oppose farouchement à tout ce qui évoque l'atmosphère des fêtes religieuses.

Plus solide psychologiquement que tous ces adultes désespérés qui l'entourent, Louise assume ironiquement une fonction de consolatrice et une attitude maternelle avec Mlle Perrotte son éducatrice :

« Louise, essayez de me comprendre. Je suis une mauvaise femme. Si, je sais ce que je dis, mais c'est parce que je n'ai jamais été aimée. » Louise lui posa doucement une main sur la tête et lui dit doucement : « Moi, je vous aime. » (VIII, 402)

Il ne faut pas être triste, dit Louise en lui caressant les cheveux. (VIII, 404)

Par ailleurs, la même Mlle Perrotte ne réussit nullement à exciter la curiosité de Louise ou à gagner son attention. L'éducation qu'elle essaie de lui inculquer relève plus de sa conformité à l'idéal bourgeois de Gertrude que d'un véritable espace d'inspiration. Le nom même du personnage de l'institutrice, évoquant le perroquet (*perrott* en anglais), lui enlève toutes les qualités d'originalité, d'autonomie ou d'autorité sur son élève plongée dans des rêveries inaccessibles à ses aînés :

Cinq fois par semaine, elle passait la matinée avec Louise à qui elle enseignait un peu vaguement beaucoup de choses inutiles auxquelles son élève ne comprenait rien, mais il y avait entre elles une sourde sympathie et par ailleurs la présence de l'institutrice calmait la conscience de Gertrude qui tenait à faire de sa nièce – quand elle ne voulait pas la tuer – une demoiselle bien élevée, sans y regarder de trop près. (VIII, 364)

Les bourreaux

Comme pour ménager la susceptibilité de Mlle Perrotte, Louise feint poliment une lueur d'intérêt, alors qu'elle demeure préoccupée par quelque chose d'indéfini qui dépasse complètement l'entendement de son institutrice : « Une ou deux fois, celle-ci avait souri pour faire plaisir à l'institutrice qu'elle aimait bien, car ces récits la laissaient indifférente et quelque chose la préoccupait » (VIII, 392).

Avec Perrotte, la dynamique didactique se renverse donc ; c'est l'institutrice qui interroge l'élève sur les mystères de l'autre monde, allant même jusqu'à mettre en doute la véracité du témoignage qu'elle entend tellement il lui paraît mystérieux et dépasse son entendement :

J'ai quelque chose à vous demander. Vous avez dit tout à l'heure que vous aviez été au Paradis. D'abord je ne croyais pas ce que vous disiez. Je me figurais qu'il s'agissait sans doute d'un rêve. Maintenant je comprends mieux ce que vous vouliez dire. Comment était cette grande lumière que vous avez vue ? (VIII, 403)

Dérouté par les témoignages de Louise sur la lumière dorée et surréelle qu'elle perçoit, Gustave tente à son tour de ramener sur terre l'enfant qui lui échappe : « Explique-toi comme une grande fille raisonnable. Tu veux dire sans doute la lumière qui venait de la chambre de ta tante Gertrude ? Sous la porte ? » (VIII, 396) La réplique de Gustave est ironique non seulement parce qu'elle exprime son insensibilité aux perceptions de l'enfant, mais surtout parce qu'il essaie de réduire la vision mystique de l'enfant en y substituant un élément bien contradictoire, celui de la lumière sous la porte de Gertrude qui évoque à la fois la grossièreté de ce dernier personnage et l'incarcération que Louise subit au quotidien sous le joug de sa tante.

Signalons enfin, à titre de nuance, que la solidarité entre l'enfant et l'adulte n'est pas exclue. Les deux peuvent se rejoindre si l'adulte est lui-même disposé à la rêverie. C'est ainsi que s'explique la connivence entre Mlle Réau et Louise dans l'enfer de Chanteleu : « Sans doute Marthe Réau



était-elle aussi portée à la rêverie que Louise, car toutes deux restèrent muettes pendant quelques minutes devant ce paysage au charme un peu mélancolique » (VIII, 423). Sainte femme, renonçant à ses désirs pour se protéger ainsi que l'enfant du mal, Mlle Réau partage avec Louise surtout la capacité de rester innocente dans l'enceinte d'un mauvais lieu. L'adulte et l'enfant s'enferment donc dans une bulle imperméable au reste de la société. Ainsi, Fernande avait des soupçons complètement erronés sur la relation de Louise et Mlle Réau : « Jamais Louise n'avait été plus heureuse qu'à Chanteleu [...] [Fernande] avait son idée sur la raison de ce bonheur-là. Louise, en effet, ne cachait pas son admiration pour Mlle Réau » (VIII, 445). L'enfant étant spirituellement plus élevé que l'adulte, seuls les personnages sincèrement tournés vers Dieu sont capables de discerner sa profondeur et sa perspicacité : « C'est une âme exquise » (VIII, 434), dit Marthe Réau à la directrice de Chanteleu qui lui demande si Louise était simple d'esprit.

D'autre part, la solidarité entre l'enfant et l'adulte s'avère possible quand ce dernier est lui-même mis au ban de la société. Rejetée de tous, Karin ne l'est pas des enfants dont elle reçoit un regard bienveillant et avec qui elle partage le sentiment d'être étrangère aux normes d'une société trop sérieuse et rigide :

Je lui souris et lui tendis une main qu'il toucha de la sienne en me gratifiant à son tour d'un large sourire édenté. À ce moment, une dame aux cheveux gris, sa grand-mère sans doute, vint le prendre par le bras et me jeta un coup d'œil réprobateur par-dessus l'épaule tout en menant le petit garçon vers un banc où plusieurs personnes étaient assises. Je fus alors, visiblement, l'objet de remarques sévères, car elles s'accompagnaient d'un froncement de sourcils que je connaissais bien. (III, 891)

Des rayons de soleil me caressaient le visage. Un enfant se jeta presque dans mes jambes avec son cerceau. Que la vie me parut belle et amicale tout à coup ! C'était aujourd'hui mon anniversaire... Vingt-huit ans. (III, 926)

En résumé, l'enfant, plus perspicace et lucide que l'adulte, s'enferme dans un mutisme insondable et regarde à distance et avec la force du

détachement un adulte qui se morfond dans ses attachements basement terrestres. Réceptif à une réalité céleste inconcevable par l'adulte, l'enfant est aussi un messenger de lumière, un consolateur, le détenteur des « clés de la mort »⁶⁴, capable d'aller jusqu'à sauver l'adulte de la mort. Cette inversion de l'autorité dans la relation entre l'adulte et l'enfant relève de l'ironie de situation et montre un adulte-bourreau animé de sentiments pervers, incapable d'aller jusqu'au bout de son autorité, tombant dans le piège de sa propre perversité. Ce procédé contribue donc, parmi d'autres, à dénoncer ironiquement la cruauté de personnages qui sont eux-mêmes dupes et fondamentalement fragiles, car s'ils se montrent sévères et impitoyables avec autrui, c'est parce que la vie leur paraît ainsi : « Ils retournent l'angoisse en sens contraire, disait Sémolué, c'est-à-dire en agressivité.⁶⁵ »

Le troisième aspect de l'ironie à l'égard du bourreau que nous analyserons concerne le bourreau sexuel. Nous appelons ainsi le personnage qui provoque sadiquement autrui en utilisant la sexualité comme un instrument de pouvoir. Ironiquement, le bourreau sexuel tombe dans son propre piège ; sa solitude et sa frayeur s'avèrent souvent plus grandes que celles de sa victime.

Il n'y a certes pas de bourreau sexuel comme tel dans *Mont-Cinère*, mais il n'en demeure pas moins qu'Emily utilise, au sens le plus manipulateur de ce mot, une relation conjugale, avec un être qu'elle méprise, pour parvenir à une certaine fin. Ironiquement, c'est cet être auquel elle ne se livrera point par amour et comme femme qui la détruira, qui poussera sa frustration à son comble, au point qu'elle mette le feu à la maison et qu'elle provoque un incendie suicidaire auquel lui seul survivra.

⁶⁴ Dans la nouvelle intitulée *Les Clés de la mort*, c'est en effet le personnage de l'enfant, Odile, qui, omnisciente, consciente donc des intentions meurtrières de Jean, sacrifie sa vie pour sauver Jalon du meurtre et Jean du crime.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 83.



Bien avant qu'elle soit la victime de l'agression sexuelle de Guéret, Angèle ne fait rien pour se protéger de lui. Au contraire, elle attise le feu de l'espoir et du désir chez cet homme auquel elle n'a nul projet de se donner :

Vous n'avez donc plus envie de me revoir ? demandait-elle. *Qu'est-ce que je vous ai fait ? Demain, en portant le linge à la villa Mon Idée, je ferai un détour par le boulevard. Trouvez-vous sur le premier banc à deux heures.*

ANGÈLE

L'impertinente ! Cette façon de donner des ordres. Trouvez-vous... Et il s'y trouvait. Il porta le billet à sa bouche et le mouilla de ses lèvres. « Au moins, pensa-t-il rageusement, je lui prendrai les bras » (I, 619)⁶⁶.

Si, dans *l'Autre Sommeil*, Denis se conduit aux yeux d'Andrée comme un bourreau au même titre que Rémy en assistant au supplice que lui inflige ce dernier, il connaîtra lui-même un supplice encore plus grand en s'engouant pour Rémy. Si, dans *Épaves*, Philippe croyait, avec son argent, pouvoir facilement posséder Henriette, c'est bien son impuissance sexuelle qui le tournera en dérision et lui vaudra toute sa vie le supplice de l'humiliation. Dans le passage qui suit, tant l'euphémisme, la prétérition du narrateur que les métaphores (adjectivale et verbale) de la voracité animale signifient la force de la défaite :

[...] le plaisir, si chèrement acheté cependant, ne lui fut point accordé. Peut-être l'excès même de son désir avait-il soufflé à la nature une rébellion aussi mortifiante. Toutefois il est superflu de s'étendre sur la fureur d'un homme atteint au plus vif de sa vanité. Une timidité foncière l'empêcha seule de frapper le témoin de sa défaite. Cette situation tragi-comique dura peu, mais elle contenait de quoi infecter une vie entière. Renoncer malgré soi à la proie la plus délicieuse, capituler devant un être qu'on juge inférieur et qui se détourne sans doute pour sourire, il dévora comme il put ces ignominies successives. (II, 54)

⁶⁶ Inversement, et non sans ironie, le meurtrier sadique abolit cela même qu'il désire et qu'il lui est difficile, voire impossible, de posséder : « [Guéret] frappa Angèle au visage, sur les joues, sur le front, jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait » (I, 682). Nous retrouvons une analogie à cela dans *Si j'étais vous* quand Paul, surnommé « l'étrangleur » (II, 913) par Berthe, finit en effet par la tuer. Ironiquement, l'abandon du cadavre de la victime à son bourreau est alors assimilé avec la tendresse amoureuse (II, 908).



Dans le récit de Nègreterre, quand la vicomtesse entraîne Jean dans la sexualité, l'acte d'amour se confond ironiquement avec un acte de haine et la rancœur se mêle au désir. Même si la vicomtesse semble en position de supériorité et que le narrateur compare le corps de sa maîtresse se refermant sur le sien « à ces fleurs monstrueuses dont on dit qu'elles emprisonnent l'insecte qu'attire la douceur de leur parfum » (II, 377), elle finit par être la victime de l'acte qu'elle a déclenché de façon analogue à Moïra ou à Angèle.

Le bourreau sexuel est condamné à la solitude également dans *Minuit*. Si Serge use de la force pour contraindre Élizabeth à le suivre hors de Fontfroide alors qu'elle vient de lui annoncer son choix de rester avec M. Edme, Serge meurt lui aussi en tombant dans l'abîme. Quant à Élizabeth, dans sa chute, qui ressemblait davantage à une élévation, c'est avec M. Agnel, victime de Serge, qu'elle communiera spirituellement.

De même, dans le *Malfaiteur*, si Ulrique, le bourreau de la maison des Vasseur, est à l'origine des frustrations sexuelles les plus tragiques de ses proches, elle n'est pas vouée elle non plus à plus de satisfaction. C'est certes avec beaucoup de défi et de provocation qu'elle parle ouvertement et vulgairement de ses goûts charnels⁶⁷, mais il n'en demeure pas moins qu'elle quittera cette maison avec une désolation pas moins grande que celles de Jean et Hedwige.

À l'entrée du restaurant où il vient rencontrer Ilse, Roger rêve qu'il lui fait subir le supplice de l'attente. Cet épisode a une fonction fortement ironique, car non seulement on découvre par la suite que ce n'était qu'un

⁶⁷ On lit : « Avec cette admirable impudeur qui est chez elle une forme de mépris, et d'une voix qui couvrait le murmure de tout un salon, elle confiait un jour à plusieurs mères de famille, dont la lourdeur et l'innocence les apparentaient à des génisses, que l'idéal d'une femme difficile et intelligente est une brute, et ajoutait-elle, pour parfaire le scandale, une brute à la peau de satin » (III, 320) ; « ``Il me faut de la place``, disait-elle de son air royal. Et elle ajoutait ceci qui gênait Hedwige comme une indécence : ``Sur le ventre ou sur le dos, je dors en écartelée...`` Quel besoin avait-elle de dire ces choses ? C'était pourtant ainsi qu'elle s'exprimait, avec un regard de défi et son long fume-cigarette de jade entre les doigts, et la jeune fille reculait intérieurement devant elle... » (III, 394).



rêve, mais aussi, Mlle Ott, d'une « hypocrisie charmante » (III, 779), ne tarde pas à venir lui annoncer la vérité humiliante, à savoir qu'il n'est pas arrivé à enlever Ilse à Gore, qu'il ne fait pas le poids devant l'homme qu'il méprise. Lui qui vient de rêver à un comportement cynique avec Ilse subit ironiquement le cynisme d'Ott qui s'assoit à la place même où Roger aurait aimé voir Ilse : « Moins la grossièreté de Mr. Gore que l'abus qu'il faisait de son pouvoir me séchait la gorge de colère » (III, 755)⁶⁸. Ott elle-même, le bourreau sexuel de Roger, n'en est pas moins solitaire et frustrée. Dans tous ses échanges avec Roger, elle fait l'effort de ne pas se compromettre, de ne pas déséquilibrer le rapport de forces à l'avantage de l'autre en laissant transparaître son désir, mais Roger lit quand même dans son regard sévère « une sorte d'avidité froide » (III, 733).

C'est dans un vocabulaire très apostolique empreint de beaucoup de pouvoir et de vanité que le Roger de 1939 exprime sa volonté d'amener Karin dans la voie du désir : « Sauve-la de l'erreur ! Arrache-la à l'inutile tragédie de la foi... Tu as la lumière. Donne-la lui » (IV, 810). Karin défie alors la possessivité de Roger, le pouvoir qu'il pourrait avoir sur elle, sa capacité de la détourner de sa voie pour la soumettre à un nouvel ordre, l'aliéner au désir : « À présent que vous tenez ma main, qu'allez-vous en faire ? demanda-t-elle d'un ton un peu ironique » (III, 767). Les rôles s'inverseront en 1949 et Karin créera toute une mise en scène pour manipuler et captiver le Roger qui veut la sauver en la ramenant cette fois-ci à sa foi. C'est en partie pour se venger que Karin veut détourner Roger de Dieu et son sentiment de victoire est immense quand elle réussit à le mener à nouveau dans son lit : « Frémissant d'un

⁶⁸ En corrélation avec ce renversement ironique (Gore fait subir à Roger ce que ce dernier voulait faire subir à Ilse : l'attente), notons la remarque d'Hélène Dottin à propos de l'effet miroir qui existe dans les lettres qui composent le patronyme de Gore et le prénom de Roger. Elle explique ainsi que Mr. Gore renvoie à Roger l'image de l'homme de plaisir qu'il est. (« *L'Autre : L'Autre en son miroir* », in *Julien Green et l'insolite*, Actes du Colloque International Julien Green, 22 et 23 septembre 1995, Université Paris-IV Sorbonne, Études réunies par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, p. 125.)



bonheur indescriptible, je pris dans mes mains ce visage de martyr et posai ma bouche sur la sienne » (III, 901). Mais ni Roger, ni Karin ne sont, à la fin, satisfaits par ces intrigues sexuelles : Roger apprend, à travers Karin, à aimer les êtres humains et Karin, à travers Roger, à aimer Dieu.

La désolation du bourreau sexuel se retrouve dans *Le Mauvais Lieu*. Gustave, ne pouvant atteindre l'objet de son désir, se tranche la gorge. Gertrude, à son tour, est condamnée à la frustration sexuelle. Le mari qu'elle retrouve à la fin du roman équivaut, sur le chapitre de la sexualité, à celui qu'elle semblait soulagée d'avoir enterré au début du roman. Même si Adolf est « puissamment soutenu par toute la métallurgie scandinave », il n'en demeure pas moins qu'il est « impuissant » (VIII, 388). La proximité de ces deux contraires dans le texte souligne l'ironie dans la situation de Gertrude. Elle essaie donc de se venger sadiquement sur Brochard : « Éblouir en se refusant... Sans doute le pauvre Brochard n'était pas joli à voir, mais il souffrait si gentiment... » (VIII, 367) Toutefois, ce qui est ironique, c'est le contraste entre l'effet recherché par Gertrude et le résultat obtenu. Pédophile incorrigible, Brochard, en regardant Gertrude, ne la voit pas dans sa réalité présente, mais l'imagine telle qu'elle était enfant. Alors qu'elle pense le provoquer, elle ne fait que renforcer son désir pour des filles de l'âge de Louise et a beaucoup moins d'emprise sur lui qu'elle le croit : « Muet d'émotion, il contemplait cette femme qui lui fit l'effet d'être nue tant la soie brillait sur ce corps aux rondeurs provocantes. Il imagina la fillette qu'elle avait dû être. C'était toujours ainsi qu'il essayait de la voir » (VIII, 375).

En conclusion, c'est dans l'inversion du rapport de forces entre le bourreau et sa victime, d'une part, et la mise en évidence du contraste entre l'être et le paraître, d'autre part, que consiste l'ironie à l'égard du bourreau. Le bourreau dissimule mal, derrière son comportement dominateur et son masque d'autorité, un état de fragilité et de frayeur plus grand que celui de sa



Les bourreaux

victime. Et s'il se montre possessif et agressif avec autrui, notamment l'enfant ou les victimes sexuelles, c'est parce qu'il dissimule lui-même un état de besoin et de peur.

Progressant à partir de notre hypothèse initiale, à savoir que l'ironie chez Green, par le moyen de différents procédés d'ironie de situation, condamne les « rôles » que les êtres, effrayés dans ce monde, jouent pour dissimuler leur angoisse, nous avons tenté, dans cette première partie, d'identifier ces êtres et de les classer suivant trois catégories en montrant en quoi ils sont des cibles d'ironie : les étrangers, les martyrs et les bourreaux. Même si nous avons déjà nommé certains des procédés par lesquels ces types de personnages sont ciblés par l'ironie, dans la partie qui suit, nous nous intéresserons de façon plus systématique aux modalités de l'ironie de situation dans l'oeuvre.



2) Les modalités de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Julien Green



Quelle que soit sa nature (socratique, verbale, de situation, allemande, pour reprendre la typologie de Schoentjes que nous avons présentée dans l'introduction), l'ironie consiste en une prise de distance. Et chaque œuvre, selon ses caractéristiques formelles et ses thèmes privilégiés, utilise des moyens qui lui sont propres pour effectuer cette prise de distance. Nous avons posé au départ l'hypothèse suivante : l'ironie, chez Green, serait davantage une ironie de situation et correspond à une distance à l'égard des êtres qui, effrayés d'être au monde, recourent inutilement à des comportements artificiels pour pallier leur effroi.

Pour montrer en quoi le statut de « cible de l'ironie » était déterminé chez certains personnages, nous avons déjà mis en évidence quelques exemples de renversements narratifs qui relèvent certes de l'ironie de situation. Ainsi, les contrastes qui existent entre la fonction de la parole et l'impossibilité de communiquer, caractéristiques tant des rapports entre les personnages qui se sentent étrangers chez eux et leurs proches que des rapports entre les personnages martyrs qui ne parviennent nullement à se faire respecter et leurs bourreaux, relèvent de l'ironie de situation. Il en est de même des exemples d'ironie dramatique que nous avons repérés pour montrer l'existence de personnages aveugles ou encore des renversements paradigmatiques et syntagmatiques qui caractérisent les relations des bourreaux avec leurs victimes. L'ironie de situation ne se limite point cependant à ces quelques renversements narratifs. Elle est inhérente aux constantes thématiques de l'œuvre. Ainsi, dans la partie qui suit, nous tenterons d'analyser les modalités de l'ironie de situation dans l'œuvre de Julien Green. Nous en distinguons quatre fondamentales.

La première correspond à un thème omniprésent tant dans l'œuvre fictive que dans les écrits intimes, celui de la division du moi. L'être greenien se sent tiraillé entre deux pôles, entre deux modes de vie, entre deux hommes qui s'opposent. La coprésence de ces deux facettes antithétiques, la constance



avec laquelle elles coexistent malgré le désir ardent qu'éprouve le personnage de trancher, de choisir, relève de l'ironie de situation, car elle ajoute à l'angoisse d'un individu qui voudrait simplifier les données de son existence. La distance ironique est celle d'un des hommes à l'égard de l'autre : l'homme religieux et l'homme charnel ou l'homme amoureux et l'homme de plaisir.

La deuxième modalité d'ironie de situation se retrouve dans le contraste entre les niveaux de conscience du personnage, entre les conceptions qu'il se forme de lui-même, les pensées qu'il entretient à l'égard du monde, ses paroles, ses actes et les messages impromptus d'une voix intérieure, messagère d'une couche plus profonde et plus vraie de son être, la voix de la conscience morale. Ce même contraste est manifeste dans la comparaison des espoirs que le personnage forme à propos de ses évasions oniriques et la nature même de ses rêves.

Nous observons la troisième modalité dans la discordance du personnage avec son espace, analogue à celle qu'il éprouve avec son corps physique. Le personnage n'est en harmonie ni avec les lieux qu'il occupe, ni avec les objets qu'il possède. Cette perpétuelle étrangeté par rapport à ses propriétés traduit ironiquement l'étrangeté du personnage au monde et reflète la profondeur de sa solitude.

La quatrième modalité est celle des récits dans le récit. D'une part, les narrateurs homodiégétiques, rétrospectifs et autocritiques, se livrent à une autodérision sans pour autant que cette distance à l'égard de soi corresponde tout à fait à une transcendance définitive de leurs limitations. D'autre part, les personnages-romanciers, désireux de se délivrer de leur angoisse quotidienne, ne parviennent pas, dans les textes qu'ils créent, à aller au bout de leurs intentions créatrices. Dans ce décalage, il serait également possible de discerner une réflexion de Green lui-même sur le processus de création romanesque.



1) Ironie dans la division du moi : les deux hommes de saint Paul

Le drame, dans les romans greeniens, est presque toujours fondé sur le conflit entre la sexualité et l'interdit (le plus souvent de nature religieuse). Ce conflit, inhérent à la vie intérieure du héros greenien, est à l'origine de toute sa complexité. Portant en lui à la fois le désir intense de connaître Dieu et celui d'assouvir ses sens, ne pouvant s'affranchir ni de l'un, ni de l'autre d'une façon définitive, le héros greenien éprouve intensément le sentiment d'une dualité. Dans ses écrits intimes, Green évoque à différentes reprises ce conflit intérieur comme une véritable bataille entre deux hommes, les deux hommes de saint Paul engagés dans un combat féroce l'un contre l'autre⁶⁹. C'est donc avec une violence, quelquefois mortelle, que ce drame intérieur se déroule. Se sentant habité par deux hommes (ou, s'il s'agit d'un héros féminin comme Karin, par deux femmes), le personnage greenien oscille entre deux facettes de lui-même comme entre deux pôles. L'essence de son malheur réside dans le fait que même lorsqu'il s'abandonne à la présence de l'un et croit avoir résolu le conflit, il continue à éprouver la présence de

⁶⁹ En février 1938, Green écrit dans son *Journal* : « Je crois qu'il y a en chacun de nous, non pas seulement les deux hommes dont parle saint Paul, mais une bonne douzaine de personnages qui rarement s'accordent entre eux et presque toujours se contrarient. L'un de ces personnages est un excentrique – non, parlons plus net, l'un de ces personnages est un fou. Tous donnent de la voix à tour de rôle et le fou a aussi son mot à dire » (II, 455). Dans son édition du *Journal*, Jacques Petit note que Green fait référence à saint Paul dans l'épître aux Romains : « Nous savons, certes, que la loi est spirituelle ; mais moi, je suis charnel, vendu comme esclave au péché. Effectivement, je ne comprends rien à ce que je fais : ce que je veux, je ne le fais pas, mais ce que je hais, je le fais. Or, si ce que je ne veux pas, je le fais, je suis d'accord avec la loi et reconnais qu'elle est bonne ; ce n'est donc pas moi qui agis ainsi, mais le péché qui habite en moi. Car je sais qu'en moi – je veux dire dans ma chair – le bien n'habite pas : vouloir le bien est à ma portée, mais non pas l'accomplir, puisque le bien que je veux, je ne le fais pas et le mal que je ne veux pas, je le fais. Or, si ce que je ne veux pas, je le fais, ce n'est pas moi qui agis, mais le péché qui habite en moi. Moi qui veux faire le bien, je constate donc cette loi : c'est le mal qui est à ma portée. Car je prends plaisir à la loi de Dieu, en tant qu'homme intérieur, mais, dans mes membres, je découvre une autre loi qui combat contre la loi qui ratifie mon intelligence ; elle fait de moi le prisonnier de la loi du péché qui est dans mes membres » (Romains, VII, 14-23).



l'autre comme une ombre lointaine qui le nargue et qui défie sa nouvelle résolution. Même lorsqu'il est déterminé à « bazarder », au dire de Max, la religion, Wilfred ne se sent pas en paix, car chez lui, selon Max encore, la religion sera toujours en dessous, coulant comme un fleuve. Animé d'une grande ferveur religieuse, du sentiment d'avoir trouvé sa vocation de monter sur une chaise pour convertir les autres, Joseph se croit en vain à l'abri de l'homme charnel en lui. C'est cette scission à l'intérieur du cœur du même individu, cette présence continuelle d'une partie observant, évaluant et mettant à l'épreuve l'autre, qui suscite l'ironie. Karin, dans *L'Autre*, ne dit-elle pas qu'il y a toujours une partie de son être qui « se moque de l'autre » (III, 833) ?

Le personnage greenien a un « moi divisé » et une partie de ce moi est ironique à l'égard de l'autre. Ceci ne se manifeste pas uniquement par la double postulation du charnel et du spirituel, mais aussi dans la coexistence, au sein du même individu, d'un être sentimental et d'un être cynique. Ironique dès qu'il s'agit d'être sentimental, le personnage badine avec l'amour et y résiste en adoptant une attitude de provocation et de cynisme. Il se sert du plaisir sexuel pour déshumaniser ses relations ou exercer un pouvoir sur l'autre. Cependant, il ne réussit pas à éviter le « piège » de l'amour.

Dans le chapitre qui suit, nous examinerons donc, sous deux aspects, ce procédé ironique de la scission du moi, très caractéristique de l'œuvre de Green :

- A) Double postulation de la matière et de l'esprit
- B) Cynisme sexuel et sentiment amoureux



A) Double postulation⁷⁰ de la matière et de l'esprit

Malgré les efforts sincères que les personnages greeniens déploient pour se dédier entièrement à la pratique religieuse et nier leur désir charnel, ils restent sous l'emprise du désir. Celui-ci transparait malgré eux, dans les gestes où ils le soupçonnent le moins, ou encore dans leurs paroles et dans leurs pensées. Inversement, leur négation de leur aspiration spirituelle au nom du plaisir n'est pas plus reposante. La religion les guette au sein même de la débauche. Plus ils essaient de se retrancher dans la spiritualité, plus ils se sentent persécutés par le désir et vice versa. Les personnages n'arrivent point à jouir pleinement du sentiment qu'ils sont tout à Dieu ou qu'ils sont tout au corps⁷¹. Ils sont rappelés ironiquement à leur réalité d'êtres doubles, à la fois spirituels et charnels.

La spiritualité que le personnage voudrait désincarnée et angélique est loin de l'être. Se heurtant constamment à la réalité de son corps, ses convictions morales se trouvent bouleversées et ses concepts d'une spiritualité éthérée, dont il tirerait tout son sentiment de fierté et de supériorité, sont tournés en dérision. Si ce n'est pas le désir sexuel qui « souille » la spiritualité du personnage, c'est, d'une façon plus générale, le

⁷⁰ Jean Sémolué écrit : « Nul peut-être n'illustrerait mieux que [Green] la réflexion de Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* : "Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan." » (« Julien Green, homme des doubles postulations », in *Julien Green, Littératures contemporaines*, numéro 4, Klincksieck, 1997, pp. 11-12). Ailleurs, ce même auteur écrit : « Telle est la clef de la psychologie greenienne : la fascination devant une beauté et un bonheur interdits par les exigences morales et religieuses [...] » (*Julien Green ou l'obsession du mal*, p. 90)

⁷¹ Green revient beaucoup sur ce point dans son *Journal*. Le 9 avril 1944, il écrit : « Pensé ce matin que des deux personnages qui nous habitent (les deux hommes dont parlent saint Paul), chacun veut accomplir sa destinée et arriver à une sorte de perfection, au plus haut point de perfection qu'il lui soit donné d'atteindre, mais il est nécessaire pour cela que l'un de ces personnages tue l'autre, car il ne peut y avoir entre eux d'accord durable. Des trêves, oui, mais avec le temps ces trêves se font de plus en plus courtes et de plus en plus difficiles. » (IV, 768) Voir aussi, entre autres, les notes du 18 février 1946, du 21 août 1946, du 23 septembre 1946 et du 26 juin 1951.



souci matérialiste, la soif de luxe et de richesse. Sous des apparences de piété, ses intentions sont moins spirituelles qu'il ne le pense.

Essayant de décrire Bertrand Lombard, Jeanne éprouve une difficulté à la saisir :

Tantôt j'incline à voir en lui un gobe-mouches un peu solennel avec des dons littéraires, tantôt il m'apparaît sous l'aspect d'un mystique fourvoyé dans la sensualité et cherchant dans la magie une issue à l'enfer qu'il a, pour ainsi dire, bâti de ses propres mains [...] Il veut fuir à tout prix, mais la forme particulière de sa damnation dont il goûte les prémices sur cette terre, veut qu'il croie le Ciel trop fortement barricadé pour tenter de se sauver de ce côté-là. Alors il se livre à son cousin Eustache Croche dont le jargon cabbalistique lui en impose et il demande au Diable ce qu'il n'ose demander à Dieu. (II, 793)

Le thème du double est manifeste dans le titre même de *Si j'étais vous...*, de même que dans le célèbre *Je est un autre* de Rimbaud placé en exergue de ce roman⁷². L'hypothèse imaginaire dont est constitué le titre est le leitmotiv de tout le roman. Le personnage vit du désir d'être un autre et, exaucé presque à chaque fois, il ne s'en trouve nullement plus satisfait : « L'ennui, écrit Annie Brudo, est à la base de ce long voyage à travers soi qu'entreprend Fabien, dont le dilemme est à la fois recherche de soi et rejet de soi.⁷³ » Bien avant que Fabien ne dispose de la formule diabolique qui lui permet de « voler des âmes », il éprouve déjà une disharmonie entre les différentes facettes de sa propre personne. Il a l'impression que sa vie se déroule sur « deux plans » (II, 874) antithétiques. Notons le superlatif, dans la phrase qui suit, qui renforce ce sentiment de désaccord intérieur :

⁷² À ce propos Annie Brudo écrit : « [...] la thématique de *Si j'étais vous* est au cœur même de l'œuvre de Green, où s'affronte sans trêve la nature binaire et contradictoire de l'homme qui, d'une part, cherche à s'évader par tous les truchements possibles d'un "moi" où il se sent prisonnier et borné et qui, d'autre part, poursuit la quête inlassable et vaine d'une identité où il pourrait s'accepter et se reconnaître. Ce thème est récurrent dans tous les romans de Julien Green, mais dans *Si j'étais vous*, l'auteur le développe "à la lettre", offrant à son protagoniste de changer "réellement" de personnalité et de retourner sur ses pas quand il s'aperçoit que le bonheur n'est pas réalisable, même de cette façon » (*Op. cit.*, p. 214).

⁷³ *Ibid.*, p. 240.



Seul lui paraissait évident le profond désaccord entre le personnage appelé Fabien, qui se plaisait à considérer les étoiles, et le personnage également appelé Fabien qu'on voyait tous les jours dans un bureau où il classait des fiches et répondait à des lettres. Que ces deux personnages n'en fissent qu'un seul, n'était-ce pas là le véritable mystère de son existence ? (II, 845)

Fabien, conscient de son obsession sexuelle, remet ironiquement en cause sa sincérité religieuse en s'exclamant dans l'antiphrase qui suit : « Quelle méditation pour un mercredi saint ! » (II, 852) Fabien est le prototype du personnage greenien qui essaie en vain de concilier les deux pôles antithétiques de sa personnalité, le « Fabien qu'il aurait voulu être » et le « Fabien charnel qu'il était vraiment » (II, 865).

Peu après ces premières réflexions, Fabien arrive à la conclusion qu'il est impossible de comprendre l'autre si l'on ne se change pas en lui, ce qui fait aussitôt surgir en lui le désir de changer de personnalité. L'entrée de Brittomart dans sa vie attise l'intensité de ce désir. Notons l'énumération, la gradation et les répétitions dans les passages qui suivent qui traduisent cette intensité. Fabien se réjouit illusoirement du sentiment de victoire de pouvoir se passer de ses faiblesses et de ne plus porter le fardeau de sa propre destinée :

« Ah ! n'être plus moi-même, murmura-t-il, cesser d'être moi-même pendant une heure, fausser compagnie à ces éternels débats ! » (II, 866)

Vous ne connaîtrez de la souffrance que ce que vous en voudrez apprendre, et vous jouirez de tous les bonheurs possibles. L'humanité deviendra la bouche par laquelle vous assouvirez vos faims ; ses doigts, son corps, son cœur serviront à la dilatation énorme de vos appétits. Fabien, je vous donne le monde. (II, 882)

Le sentiment qu'éprouve Fabien de vivre sur plus d'un plan avant l'entrée de Brittomart dans sa vie redouble d'intensité une fois qu'il commence à mettre en application la formule magique fournie par le diable. L'aspect passager et temporaire du corps devient alors plus évident et la dualité corps/esprit devient une plus grande source de disharmonie. Au cours de son « voyage » (II, 895), Fabien perçoit le corps de l'autre comme un

« vêtement » (II, 893) ou comme un « domicile » (II, 894), voire une « prison » (II, 904), une « geôle » (II, 941). Au cours de chacune de ses incarnations, Fabien, transportant toujours avec lui son adresse originelle et ses billets de banque, éprouve de façon plus approfondie l'irréversible sentiment de dualité ; dans le cas de Fruges, par exemple, qui a « l'austérité de ceux que dévore une passion secrète » (II, 927), il ressent la coprésence des deux facettes antithétiques de la religion et du matérialisme : « De ses deux mains enfoncées dans ses poches, l'une jouait avec les grains d'un chapelet, tandis que l'autre serrait le rouleau de billets de banque et il ne put s'empêcher de voir là un facile symbole de sa situation présente. » (II, 937) Si aucune de ces transformations pourtant désirées ne satisfait Fabien, c'est qu'il ne perd jamais tout à fait de vue l'essence de son être : « Parce que je ne suis pas vraiment et essentiellement Emmanuel Fruges. Je suis Fabien, connu à un moment sous le nom de Poujars dont j'ai emprunté l'apparence, puis de Paul Esménard, puis d'Emmanuel Fruges, que tout le monde appelle M. Fruges » (II, 926). L'ironie de situation découle non seulement du fait que les pérégrinations de Fabien à travers les corps d'autrui le conduisent à réaffirmer sa propre identité et à résoudre son sentiment de dualité originale, mais elle est omniprésente à chacune des stations de son voyage dans le fait qu'il atteint grâce à sa formule diabolique la nouvelle situation corporelle espérée sans que sa soif d'absolu soit, elle, étanchée, sans non plus que le souvenir de l'essence de son être soit effacé.

Dans *Moïra*, dès le portrait qui est consacré à Joseph dans la première page du roman, il est question de dualité à partir de la description d'un détail vestimentaire : « Grand et le corps un peu mince dans des vêtements sombres qui ne paraissaient pas faits pour lui »⁷⁴ (III, 3). Tout le drame de Joseph

⁷⁴ La disharmonie entre le personnage et son vêtement apparaît également dans le portrait de Manuel. Ce dernier hérite les vieux vêtements du mari de Mme Plasse, ce qui lui donne un caractère fantomatique aux yeux de Marie-Thérèse qui écrit : « Il portait une longue redingote bleue dont le poids le fatiguait, car ce vêtement épais et lourd avait été taillé



tourne autour de ce sentiment d'étrangeté de son propre corps et c'est bien la négation de cette dimension de son être qui justifie le meurtre du personnage éponyme du roman. Parce que Moïra éveille Joseph au désir, ce dernier la tue. Peu de temps avant le crime, Joseph, aux prises avec le désir, et comme s'il ne voulait pas l'assumer, pense que son corps s'était animé d'une volonté complètement indépendante de celle de son âme : « Son corps d'homme la voulait, mais le corps menait en enfer si on lui cédait. Ce que voulait son corps, son âme ne le voulait pas. Lui aussi, comme saint Paul, avait une écharde dans la chair, et l'ange de Satan le souffletait » (III, 170). Dans un échange qui précède de quelques pages la scène du meurtre, Killigrew, en présence de qui Joseph avait déjà détruit un Shakespeare à cause de la sensualité qui s'y trouve, le met en garde contre le sentiment d'hostilité vis-à-vis de son corps et l'invite en vain à assumer la dimension charnelle de son être : « Il y a toute une partie de vous-même qui vous fait horreur [...] Vous ne voyez dans votre corps qu'un ennemi. Dans votre esprit, il vous vient du diable. Toute chair est maudite à vos yeux » (III, 134). Confronté enfin à Moïra, Joseph est comparé ironiquement par la jeune femme à la clef « brûlante et glaciale » qu'elle tient contre sa peau. Dans cette comparaison, Moïra renvoie au jeune homme l'image de ses contradictions. Et c'est en étranglant cette même Moïra, un matin enneigé, que le jeune homme, on l'a dit, croit mettre fin à toutes ses brûlures et trancher la gorge de l'homme charnel qui l'habite⁷⁵.

pour mon père, mais il était entendu que Manuel « finissait » toutes les défroques du mort ; aussi retirai-je ma main sans qu'il m'eût été possible d'expliquer pourquoi, sinon que cette redingote gardait dans les épaules la carrure du colonel Plasse et me donnait l'impression qu'un revenant se promenait avec moi » (II, 387).

⁷⁵ À propos de la symbolique de la neige, W. Matz écrit : « Il enterre son corps sous la neige – manifestement moins pour chercher à dissimuler réellement le meurtre que par un acte symbolique, pour rétablir dans la pureté et la blancheur immaculée l'innocence originelle ; de même le roman ultérieur *Le Mauvais Lieu* finit-il par la neige, sceau de l'innocence » (Julien Green, *le siècle et son ombre*, p. 117.). Julien Green, pour sa part, commentant cet épisode dans son *Journal*, écrit le 8 juin 1950 : « Joseph, dans *Moïra*, enfouit son péché dans la neige. 'Ton péché sera couvert', dit l'Écriture. C'est ce qu'il y a de



À la fois « brûlant et glacial » comme la clé de sa chambre, Joseph proclame que « le feu est sa patrie » (III, 160), décrit, devant un David assis confortablement « entre [ses] murs » (III, 159), sa spiritualité de façon passionnée et fervente. Il parle de « rage », de « violence », de « feu », de « brasier », d'« enfer », de « brûlure », de « feu noir », de « flamme », de « s'embraser » et répète quatre fois le verbe « brûler » pour évoquer son expérience de lecture de la Bible. M. O'Dwyer écrit à ce propos que les motifs du rouge et du feu se superposent quelquefois pour mettre l'accent sur le lien entre la passion, le péché et la conception que Joseph Day se fait de Dieu⁷⁶.

Double donc, Joseph ne peut se déprendre de sa sensualité même quand il se croit totalement dédié à la spiritualité. Dénués d'un vrai sentiment de piété, les actes dévotionnels de Joseph sont eux-mêmes imprégnés d'une passion et d'une colère qui évoquent son ardeur charnelle :

« [...] son peu de ferveur lui fit honte. C'était en vain qu'il serrait les doigts à se les rompre et qu'il fermait les yeux en fronçant les sourcils : au fond de son cœur, il n'y avait aucun désir de voir descendre sur Praileau la bénédiction divine; ce qu'il voulait surtout, c'était lui briser la mâchoire. » (III, 71)

Dans l'épisode avec Praileau qui prend place au début du roman, la violence de Joseph évoque en effet le désir refoulé. Cette scène, où les deux hommes se trouvent longtemps entrelacés dans la chaleur de la lutte suggère fortement l'étreinte homosexuelle. La « force aveugle » (III, 24) de Joseph qui le pousse alors à se jeter sur son ennemi traduit à la fois le désir inconscient du jeune homme et son fanatisme qui le conduit à nier ses pulsions sexuelles. Le fait que cette même pulsion de violence se manifeste dans le geste même de prier (« serrer », « rompre », « froncer », « briser ») indique ironiquement l'ambivalence de Joseph. Malgré tous les efforts qu'il

plus protestant dans tout le livre » (IV, 1158). Cette remarque suggère que Joseph reste littéral dans son application de la Bible même après le crime.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 70.

déploie pour refouler et nier sa sensualité, celle-ci déteint sur l'expression même de sa spiritualité. Jean Sémolué écrit que chez Joseph Day et chez Wilfred, les appétits furieux et les renoncements fervents voisinent au point de se nourrir mutuellement⁷⁷.

Même l'élan de Joseph vers le Christ est ironiquement agressif et charnel. Avec ferveur, il exprime devant David le désir de se tenir près du Christ, de le voir et de le toucher, alors que le futur pasteur écoute ces propos avec un scepticisme qui le conduit à tempérer la passion de son interlocuteur. C'est d'ailleurs dans ce même épisode, et de façon assez significative, que Joseph demande à David la raison pour laquelle il fait frais dans sa chambre alors que dans la sienne il fait tout le temps chaud.

Tirillé à son tour entre l'appétit matériel, la sensualité et les scrupules religieux, Wilfred est « un homme au cœur double » (III, 447) sentant « qu'il y avait toujours une partie de lui-même qui essayait d'oublier l'autre et qu'il fallait oublier pour vivre » (III, 492). De la même façon que Max prétend connaître et comprendre Wilfred plus que ce dernier ne se connaît lui-même et regrette de n'avoir pas le temps de lui révéler plus sur ce qu'il voit, Angus, dans sa lettre, dit à Wilfred qu'il est aux prises avec une profonde dualité et qu'il y a toute une dimension de son être qui lui échappe – commentaire qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs celui que fait Killigrew à Joseph : « J'aurais pu t'aider cependant. Je crois que tu ne te connais pas

⁷⁷ « L'attirance et l'interdit : thèmes moteurs dans l'expression de l'univers greenien », in *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan. Journées Julien Green des 7 février et 14 novembre 1988*, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Société Internationale d'Études Greeniennes, Besançon, Presses Universitaires Franco-Comtoises, 2000, p. 127. Sur l'interférence du spirituel et du sensuel, Julien Green lui-même écrit le 2 janvier 1949 dans son *Journal* : « Rien n'est tout à fait pur, comme rien n'est tout à fait impur. L'humble cœur d'une fille de saint Vincent de Paul peut être tout gonflé d'émotion passionnelle et ce n'est que notre manichéisme qui nous empêche de le voir, parce que nous ne voulons pas admettre que l'émotion passionnelle est aussi l'œuvre de Dieu et qu'elle est essentiellement multiforme. De même, la fureur du plaisir n'a tout son sens et ne peut être absolument comprise si l'on ne reconnaît pas qu'il s'y mêle du divin, de la nostalgie du divin » (IV, 1058). Plus tard, le 16 janvier de la même année, il évoque l'exemple d'un catholique qui lui parle des « délices de la communion » (IV, 1059).



bien, parce que tu as peur de toi-même, comme beaucoup de garçons très pieux » (III, 529).

Illustrant la confrontation meurtrière des deux hommes de saint Paul que Green évoque dans son *Journal*, Wilfred, absorbé dans une méditation amoureuse sur Phoebé, « aurait tué » (III, 560) quiconque serait venu le déranger. Persuadé de la sincérité de sa foi, Wilfred s'étonne lui-même de l'ardeur avec laquelle s'expriment son désir et son penchant pour la sensualité. Cet aspect de sa personnalité lui apparaît irréel, fictionnel et cette fictionnalité, nous le remarquerons dans les citations qui vont suivre, se traduit dans la récurrence du conditionnel passé, de la comparaison hypothétique « comme si » ainsi que dans certains modalisateurs comme « avoir l'impression de » ou les verbes « paraître » et « sembler ». Intimidé de voir ses mains nouvellement gantées par Angus, il les observe avec « l'impression [qu'elles ne sont] pas les siennes, mais celles d'un autre homme » (III, 446). De même, découvrant plus tard le beau visage d'Alicia dans l'enveloppe qu'il hérite de son oncle, il témoigne de l'ardeur de son désir comme s'il était question de celui d'un autre : « soudain, il entendit sa propre voix qui murmurait dans le silence : ``Comme je t'aurais aimé, toi!`` Le son de ces paroles lui parut aussi singulier que si une autre voix que la sienne les eût dites » (III, 490). De même, lorsqu'il crie la nuit sous la fenêtre de Phoebé, Wilfred entend son propre cri comme s'il était celui d'un autre : « Ce n'est pas moi, pensa-t-il. Je n'ai pas crié » (III, 680). Lorsque il envoie la lettre à Phoebé, le geste de Wilfred est si rapide « qu'il eut l'impression d'un geste accompli par un autre que lui » (III, 625). Ceci s'ajoute au fait qu'il laisse le destin lui-même décider de la lettre à envoyer, se déresponsabilisant en quelque sorte de l'expression franche de ses désirs. Après avoir embrassé Phoebé, lors de la soirée qu'il passe chez les Knight, Wilfred, honteux d'avoir fait un pas de plus dans la voie de l'adultère, cherche à effacer non seulement le souvenir de cette soirée, mais sa personne



au complet; il se désolidarise totalement du Wilfred qui fut présent à cette soirée, de toutes ses actions et ses intentions :

[...] il remplit la cuvette d'eau froide et s'y plongea le visage comme pour s'en refaire un nouveau [...] Ainsi, jamais il ne porterait plus les vêtements qu'il avait sur le corps et qu'il arracha avec une sorte de fureur comme s'il se fût battu avec quelqu'un [...] S'il avait pu se débarrasser de sa chair de la même façon, il l'aurait fait. (III, 660-661)

De la même façon que sa sensualité dérange son identité catholique, Wilfred est dérangé par l'image du jeune homme pieux que les autres lui renvoient en le voyant. Conscient de l'ardeur de ses sens, il doute de l'authenticité de son engagement religieux. Au chevet de son oncle mourant, il a honte de prier et demande en vain d'être exempté de l'invitation que lui fait Horace. Finissant par le faire et par en ressentir les fruits, Wilfred éprouve toutefois le sentiment que les paroles étaient sorties de sa bouche « comme si elles eussent été prononcées par un autre et avec une netteté qui le tira brusquement de sa torpeur » (III, 464). Il croit qu'une volonté autre que la sienne lui fait dire les paroles qui ont pour effet de le soulager : « dégrisé [...] il lui sembla pendant l'espace d'une minute qu'il était absent du monde » (III, 464). Le sentiment qu'une volonté supérieure à la sienne l'aide à faire ce dont il n'est pas capable tout seul surgit à nouveau lorsqu'il franchit la porte de la chambre du défunt : « un autre entra à sa place et faisait pour lui les gestes qu'il n'aurait pu faire lui-même » (III, 476). Cet épisode n'est pas sans rappeler celui où il baptise Freddie : dès son entrée à l'hôpital, Wilfred, n'entendant pas le bruit de ses pas, supprimé par le tapis en caoutchouc, sent qu'il « avançait comme un fantôme » (III, 610). Pendant qu'il parle à Freddie, Wilfred reconnaît à peine sa propre voix et enfin, après être sorti de l'hôpital, « il se rendit compte que pendant toute cette visite il avait agi à la place d'un autre » (III, 613). Très conscient de ses obsessions sexuelles, Wilfred doute donc de la pureté de ses intentions dès que s'exprime à travers lui, et comme malgré lui, une force spirituelle. Agissant à

travers lui sur autrui, cette même force, comme si elle était celle d'un autre, l'incite par ailleurs à se remettre lui-même en question. Après l'épisode de Freddie, Wilfred « ne se sentait plus le même homme et le souvenir de sa vie passée ne lui inspirait plus que du dégoût et de l'ennui [...] il avait la certitude qu'il était en train de rater sa vie entière et, si ces mots avaient un sens, de passer à côté de lui-même » (III, 613). Notons, dans ce passage au style indirect libre, les hyperboles et l'hypothèse par lesquelles s'exprime la distance de Wilfred vis-à-vis de sa propre vie.

C'est en se réveillant le dimanche, le lendemain d'une nuit de débauche et quelques heures avant d'aller à la messe, que Wilfred sent le plus d'ironie dans sa situation :

Entre la faute et le repentir, il y avait un intervalle de dégoût, le dégoût de la chair et le dégoût plus horrible encore de la religion. Ce qu'il allait faire, il le ferait malgré lui : quitter son lit, s'inonder le corps d'une eau froide qui ne purifierait que la peau, s'habiller comme un automate et prendre un livre de messe dans des mains qui gardaient encore le souvenir de la chair qu'elles avaient caressée, tout cela lui levait le cœur [...] (III, 492)

Et si Wilfred, pour ne plus ressentir cette ironie de situation, décide de choisir entre l'Église et le bar, le hasard place sur son chemin des signes qui refont surgir en lui le sentiment de contradiction. Ainsi, quand il va au restaurant espagnol, Wilfred, osant un regard furtif dans la gorge de la serveuse, se heurte à la petite croix suspendue à son cou. Il part du restaurant sans prendre le temps de manger son dessert qu'il garde dans la poche de son manteau. Le lendemain, alors qu'il enfle ce même manteau pour sortir, Max lui rend visite et lui rapporte son livre de messe qu'il avait oublié à l'église. Surpris, Wilfred met sa main dans la poche de son manteau pour vérifier s'il est vrai qu'il n'avait plus son missel et touche le dessert de la veille qui s'y trouvait à la place du missel et qui évoque le souvenir de son élan vers la serveuse.

Ce n'est pas non plus en choisissant entre le bar et l'église que Wilfred se rapprochera de Dieu. Le recouvrement de la foi, la transcendance,

est ironiquement confondue avec le vocabulaire de la chute dans *Chaque homme dans sa nuit* : « Il [Wilfred] se jetait en Dieu comme on se laisse basculer du haut d'un gratte-ciel » (III, 549). C'est paradoxalement dans un lieu de débauche que Wilfred se sent le plus proche de Dieu en se sentant le plus proche de lui-même. Notons l'antithèse église/bar, dans le passage qui suit :

Pour des raisons que Wilfred ne comprenait pas, sa foi se réveillait dans ce décor [au bar] qu'il haïssait d'autant plus qu'il lui était nécessaire. À l'église, le dimanche, il ne croyait pas de la même façon, mais ici, il lui semblait que l'on communiquait déjà avec les régions inférieures et le lac de feu. Ici, il ne pouvait pas se nier lui-même, mais il pouvait se perdre. (III, 561)

James Knight discourte, devant Wilfred, sur les deux mouvements inversement proportionnels du salut et du péché : selon lui, le plus profond on tombe, le plus haut on s'élève aux yeux de Dieu. Il évoque l'exemple de Judas pour conclure que ce dernier aurait été le seul à pouvoir consoler le Christ s'il lui avait demandé pardon. (III, 658-659)

Max à son tour se présente à Wilfred comme un être double, avec un être et un paraître, avec une facette plus vraie qu'une autre : « Mon vrai nom est difficile à prononcer, alors on m'appelle Max. Appelez-moi Max. » (III, 518) Le « vrai » étant difficile, Max préfère se résoudre au paraître ; le « moi » s'oppose antithétiquement au « on ». Dès ce premier échange avec Wilfred, il informe son interlocuteur de l'existence d'une facette cachée de son être, comme pour le mettre en garde contre un aspect moins bienveillant de sa personnalité – mise en garde dont Wilfred aurait gagné à se souvenir plus loin dans le roman – : « [...] aujourd'hui, vous me voyez dans un de mes bons jours, mais je ne suis pas toujours comme aujourd'hui » (III, 518).

Chez Max, la religion se mêle à la passion la plus meurtrière. Robert de Saint-Jean décrit ce personnage comme « un ange noir qui cherche le malheur de ceux dont les croyances religieuses lui inspirent à la fois haine et

dépit⁷⁸ ». Tenant un chapelet dans sa main, celle-ci semble « ruisseler de sang » (III, 640). Saoul, il révèle à Wilfred qu'il se sent comme un saint et lui pardonne ses gifles. Débauché, Max n'exclut pas l'expérience de la sainteté. Il abolit l'antithèse enfer / présence divine en disant à Wilfred : « Tout le monde est bon, mais toi et moi, nous aurions dû être des saints, des vrais [...] Il y a en enfer des hommes et des femmes qui ont eu sur terre le sentiment de la présence de Dieu. » (III, 640)⁷⁹

La sensualité coexiste ironiquement avec les actes de dévotion également dans l'*Autre* – roman qui porte le motif du double dans son titre même. En mettant Roger en garde de tomber amoureux de Karin, Mlle Ott lui fait d'emblée un portrait antithétique de cette dernière lorsqu'elle dit : « La Karin qui ne veut pas est la plus forte » (III, 773) et « a toujours le dernier mot » (III, 774). Et Roger ne tarde pas à déduire alors qu'il existe aussi une Karin qui veut. Quand il la rencontre à l'église, il s'étonne de la voir sereine et recueillie alors qu'il l'avait vue auparavant rôder dans la forêt aventureuse et à Tivoli. Remarquons, dans la phrase qui suit, les termes de la même antithèse : « Une inconnue, c'était le mot qui me vint à l'esprit. Pourtant c'était bien elle [...] Cette même Karin que j'avais vue à Tivoli, le regard attaché au visage d'un jeune officier, venait faire ses dévotions ici [l'église protestante] » (III, 830). Roger ne réussit pourtant pas à la juger en la voyant dans l'église. Intuitivement, il ressent dans cette « contradiction mystérieuse » une sorte d'authenticité :

Le mot d'hypocrite me vint aux lèvres, mais je le réprimai aussitôt. Ce visage rayonnant de bonheur que j'avais vu un instant plus tôt n'était pas celui d'une hypocrite. Il y avait là quelque chose qui échappait aux raisonnements ordinaires sur la sincérité des êtres, une contradiction mystérieuse dont je n'avais pas la clef. (III, 803)

⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 120-121.

⁷⁹ M. O'Dwyer voit dans *Chaque homme dans sa nuit*, par opposition à l'univers puritain de *Moïra*, une vision plus optimiste étant donné que le péché et la débauche sont vus comme des expressions indirectes de la recherche de la transcendance. (*Op. cit.*, p. 75, 86 et 99)



Karin elle-même a conscience de cette dualité. Dans un sursaut de scepticisme, alors qu'elle allait se convertir en 1949, elle profite de la vue sur la plage de Klampenborg et la Karin sensuelle se moque des élans de la spirituelle : « Regarde, poursuivait Karin s'adressant à Karin, emplis tes yeux de l'innombrable merveille [...] Dire que tu t'es crue sur le point de te convertir comme une héroïne de film édifiant... » (III, 955).

La division du moi de Karin se reproduit, aux derniers épisodes du roman, dans la division même de sa chambre. Après l'expérience de hiérophanie vécue par la jeune femme, son espace devient double : « [...] j'évitais de poser les pieds sur un certain espace assez nettement délimité, là où, la veille, je m'étais tenue à genoux, ou plutôt un peu en avant de ce point très précis » (III, 929). L'hésitation et le doute de Karin qui ne veut pas facilement admettre une réalité en laquelle fondamentalement elle croit se reflète dans l'opposition entre la qualification indéfinie de ce qu'elle n'ose nommer et la désignation du « point très précis ». L'ironie de situation est dans le fait qu'au sein de l'espace même où, esseulée, elle purge sa peine d'avoir trop donné libre cours à sa sensualité et où elle espère la résurrection de ses amours avec Roger, cet espace même, donc, devient sacré.

La prise de conscience que fait Roger de la « contradiction mystérieuse » de Karin est un présage de sa propre contradiction. De la même façon que Roger reconnaît Karin avec étonnement à l'église en 1939, celle-ci l'accueille en 1949 avec le même sentiment d'étrangeté. Sur un ton non dépourvu de sarcasme, Karin parle du « nouveau Roger », évoque avec amertume la distance qui était irrémédiablement installée entre elle et son ancien amant. Le double est marqué de différentes façons dans les passages qui suivent, tant dans l'antithèse entre deux périodes temporelles, entre deux Roger, que dans le discours double de Karin qui superpose des commentaires évaluatifs au récit des faits, notamment dans l'incise :



Ironie dans la division du moi : les deux hommes de saint Paul

Ce qui me gênait le plus dans ce nouveau Roger était un je ne sais quoi d'intellectuel – et je n'aimais pas les intellectuels –, mais son regard profond était certainement celui d'un homme qui avait souffert. En dépit de tous nos souvenirs, lui dire *vous* me parut plus naturel que je ne l'aurais cru. (III, 825)

[...] d'abord une déception à cause de la magie du souvenir qui ressuscitait dans ma solitude le garçon de vingt-quatre ans. Ensuite, au bout de quelques minutes, je retombais amoureuse du nouveau Roger. Le jeune homme était mort et j'étais éprise de quelqu'un d'autre qui portait le même nom. (III, 857)

L'Autre auquel réfère le titre de ce roman est sans doute chacun des deux protagonistes qui jouent un rôle de miroir l'un pour l'autre, ou encore Dieu qui se pose comme rival à chacune des deux époques de cette histoire d'amour, mais c'est aussi chacun des Roger et Karin de 1939 qui continuent à se profiler derrière les personnages de 1949. Certes, Roger fuit Karin aussitôt qu'il se réveille en 1949 d'une nuit d'amour, mais il reconnaît, dans une lettre qu'il lui envoie par la suite, que son désir de réclusion est excessif, que sa vocation est fautive et que Karin a servi à l'humaniser et à le remettre en contact avec ses vrais sentiments : « [...] j'ai compris à temps, je crois, toute l'étendue de mon erreur lorsque je me suis cru appelé à l'état monastique. Sans doute je garde la foi, mais je ne me sens plus la même personne et je renonce à un sacrifice qui ne m'était peut-être pas demandé. Je t'aimais, Karin, et je t'aime encore. Tu as été dans ma nuit comme une apparition » (III, 980). De même, Karin retrouve sa foi de 1939 malgré tous ses efforts pour la dissimuler et l'étouffer sous le poids du désir.

En conclusion, le personnage greenien voudrait choisir entre Dieu et son corps, être dédié à l'un ou à l'autre, nier un des deux pôles de ses aspirations pour mettre fin à ses tourments. Cependant, son choix s'avère impossible, trop facile, voire hypocrite. Les deux désirs de transcendance et de chair sont des forces également irrépessibles. Le personnage ne peut pas jouir d'une conscience totalement apaisée, délivrée du sentiment du péché, de



même qu'il ne peut pas se réfugier entièrement dans la voie du péché sans que les signes divins viennent le guetter là où il le soupçonne le moins. L'ironie de situation réside dans le fait que le personnage croit que la voie de Dieu lui est fermée à partir du moment où il a conscience de son péché, alors que c'est ce péché même qui le fait parvenir à Dieu. Le concept que le personnage greenien se fait de la chute est ironiquement une forme d'élévation, et inversement, quand il se croit totalement dévoué à la spiritualité et à l'abri du péché, c'est là qu'il chute plus profondément. En tombant à la suite de Serge qui la conduit sur la voie du désir, Élisabeth a l'impression que les choses montent vers elle et aperçoit le visage lumineux et spirituel de M. Agnel. Ainsi, la chute se confond avec une impression d'élévation : au fond du gouffre, « car elle [Élisabeth] appartenait au gouffre » (II, 617), elle retrouve le visage de l'âme⁸⁰. À ce propos, Michèle Raclot écrit que « *Minuit* n'est pas le roman des ténèbres, même si c'est le roman de la nuit, car la nuit y est, selon la formule de M. Edme, plus belle que le jour, en vertu de ce dynamisme ascensionnel et lumineux qui convertit le vertige du gouffre en appel de l'Ailleurs.⁸¹ »

L'ironie dans la division du moi du personnage condamne en fait un « moi » qui se voudrait radical. La persistance avec laquelle les deux facettes contradictoires coexistent représente un défi à une conscience morale trop rigide et catégorique. À ce propos, Green établit, dans son *Journal*, une

⁸⁰ Dans son annotation du roman dans l'édition de la Pléiade, Jacques Petit écrit : « Agnel représente dans le roman la partie la plus profonde de l'âme, la charité sous des apparences lourdes et un peu sottes. » (II, 1455)

⁸¹ M. Raclot, « Une approche herméneutique de *Minuit* : Variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut », in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique, Mélanges de Science Religieuse*, T. 58, n. 3, Université Catholique de Lille, Lille, 2001, p. 31. Certains passages du *Journal* évoquent ce même renversement de la chute en élévation. Le 26 avril 1933, Green écrit : « Et plus je regardais le ciel, moins notre vie sur terre me semblait avoir d'importance, mais j'étais heureux, j'aurais voulu tomber dans le ciel comme on se jette à la mer » (IV, 239). Le 9 avril 1955, il écrit : « Il est évident que Dieu ne veut pas le péché, puisqu'il le hait, mais il le permet dans une mesure qui ne nous est pas connue. N'est-ce pas à travers le péché que la masse de l'humanité parviendra jusqu'à lui, ou faut-il supposer que la très grande majorité des âmes se perd ? » (IV, 1402)



distinction entre le « saint de glace» et le saint de feu » et exprime sa préférence pour le « saint de feu ». Il écrit :

J'aime beaucoup mieux savoir que François a commis quelques fautes. Il n'en devient que plus humain et plus cher à ceux qui l'aiment, et son mérite n'en peut que s'accroître. Mais j'ai toujours préféré les saints de feu (du genre de saint Augustin) aux saints de glace que la tentation n'effleura seulement pas. Que saint François d'Assise soit tombé nous rend espoir. Le voilà tout proche et tout vivant. Vive Dieu, il a péché comme nous ! (IV, 1104)

Je crois que Dieu ne veut pas de notre petit ordre que nous édifions parfois avec tant de soin, avec des lectures de la Bible et de sages petites prières ; il nous sauve dans le désordre qui est son ordre à lui et dont nous ne saisissons pas bien les lois. (IV, 1265)



B) Cynisme sexuel et sentiment amoureux

L'opposition de l'élan religieux au désir sexuel n'est pas la seule illustration des contradictions intérieures du personnage relevant de l'ironie de situation. Si dans les cas que nous venons d'examiner, il s'agit de personnages qui vivent péniblement leur sensualité à cause de sa charge d'interdit et que pour eux, comme l'écrit Sémolué, « [l]e désir de se défaire du désir, devient un aliment de ce désir même⁸² », il existe une autre attitude qui, au contraire de la première, consiste à provoquer trivialement les situations où les personnages ne sentent plus que leur corps tentant de résister le plus qu'ils peuvent à ce qu'ils conçoivent comme le « piège » de l'amour. Cependant, aussi méprisants et cyniques⁸³ que ces personnages soient à l'égard du sentiment amoureux, cherchant à le déshumaniser au nom du plaisir exclusif, ils tombent ironiquement dans le piège de l'amour.

Nombreux, en effet, sont les personnages qui expriment leur mépris à l'égard du sentiment amoureux et qui recherchent délibérément dans la relation avec l'autre une violence et une souffrance qui ont peu à voir avec l'amour et l'harmonie. Badinant avec l'amour, le personnage greenien ne recherche pas de prime abord le sentiment dans ses relations, mais plutôt le

⁸² Julien Green *ou l'obsession du mal*, p. 95.

⁸³ Nous entendons ce mot non pas dans son sens philosophique (incarné par la figure de Diogène), mais dans son sens courant. L'attitude cynique est une attitude impudente, volontairement choquante. Dans son livre sur l'ironie, Schoentjes, rapprochant le cynisme de l'ironie, le définit ainsi : « Devant ce qui échauffe l'esprit des autres, le cynique reste glacial et il n'est pas étonnant dès lors de constater que ce sont les images liées au froid qui dominent dans l'imaginaire lié au cynisme [...] La méchanceté du cynisme ne s'explique pas par une animosité envers une personne, les attaques visent à saper les fondements conventionnels de la morale des hommes pour retrouver une éthique qui serait plus proche de la nature. Certes, l'ironie mine elle aussi les lieux communs et les idées reçues mais alors que l'ironie dit encore dans quelle voie ne pas s'engager, le cynisme refuse même cette indication minime : il détruit en se gardant bien de proposer une quelconque alternative [...] tire toute sa satisfaction de la vue des ruines qu'il laisse derrière lui » (*Op. cit.*, pp. 230-231).



pouvoir et la provocation⁸⁴. Dans son essai sur l'ironie, Jankélévitch écrit : « L'ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser ; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable ; amoureux, il n'aime qu'avec une petite portion de son âme [...] Il badine avec tous les sentiments, mais n'insiste jamais [...] »⁸⁵

Sexualité et bonheur ne sont pas, de prime abord, harmonisables chez le personnage greenien. Au contraire, l'association de la souffrance au désir est telle qu'elle s'apparente au masochisme. Adrienne « trouvait parfois une étrange douceur mêlée à l'amertume des vexations qu'elle avait à subir » (I, 348). Se complaisant dans la douleur, le « terme de *sentiment* lui eût semblé bizarre » (I, 300) et elle compare ironiquement la profondeur de sa souffrance à une sorte de refuge : « Il lui semblait bien qu'ainsi elle allait jusqu'au fond de sa douleur comme on va vers un refuge. Là, plus rien ne l'atteindrait » (I, 422). Confiant à Denis son malheur, Andrée lui dit à propos de Rémy : « On dirait qu'il m'en veut de m'avoir aimée. Il vous a fait venir pour m'humilier » (I, 850) et c'est ironiquement cette cruauté même de Rémy qui renforce l'attachement et de la victime et du témoin. Denis emploie l'oxymore « amères délices » (I, 851) pour évoquer la souffrance de sa jalousie. Jouissant de « l'amour violent » (II, 80) d'un Victor avide et envieux, Henriette lui cache le souvenir de sa pauvreté. Lorsqu'elle tend à sa sœur la lettre que ce dernier lui a envoyée, elle lui dit avec mépris : « Tu peux sauter

⁸⁴ À propos de la dichotomie sexualité/amour, M. Raclot écrit : « On serait tenté de penser que si le romancier confère à l'amour, sous la forme du désir sexuel ou de la volonté de possession, un caractère toujours négatif, c'est pour mieux l'opposer à l'amour véritable qui serait à ses yeux une source de vie et de salut. Mais ce ceci ne se trouve nullement confirmé par l'étude d'une œuvre romanesque d'où l'amour, au sens le plus noble du terme, est presque absent. L'exaltation passionnelle qui accompagne le désir chez plusieurs personnages n'a rien d'un sentiment généreux et profond ou régénérateur. Il n'y a pas de couple, pas de tendresse, pas de partage. L'amour passion de Guéret pour Angèle ou d'Éliane pour son beau-frère n'est qu'un violent désir de posséder à n'importe quel prix. Le désir des personnages féminins semble d'ailleurs le plus souvent un double du désir masculin plus qu'une expression de la sensibilité féminine » (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, pp. 940-941).

⁸⁵ V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », p. 35-36.



trois bonnes pages de sentiment » (II, 62). Observant de loin sa cousine jouer avec ses deux amies, Manuel précise qu'il est provoqué sensuellement par l'aspect bête des jeunes filles : « J'écoutais ce cailletage imbécile avec un plaisir presque sensuel. Rien n'est provocant, en effet, comme une certaine forme de bêtise et toutes sortes de mauvais désirs se réveillèrent en moi au son de ces petites voix haletantes » (II, 293). Dans le *Malfaiteur*, Jean confesse un sentiment d'ennui à l'égard des relations amoureuses et se distancie de l'émerveillement des premiers amours :

J'en arrivais à cette constatation décevante qu'entre toutes mes aventures n'existait aucune différence profonde. Sous des costumes interchangeables, je retrouvais toujours le même corps et les mêmes émotions. Hedwige, les premiers baisers sont les seuls qui soient purs de toute tristesse, ceux qu'on donne par la suite ont déjà la saveur de l'ennui, et l'amour charnel finit par ressembler à un excellent livre qu'on a lu trop souvent. » (III, 318)

Avec un sentiment de désillusion analogue, dans les *Pays lointains*, Charlie Jones, mettant son fils en garde contre les femmes « obsédées » et « hystériques » (VII, 826), l'invite à l'égoïsme dans l'amour conjugal et, lui recommandant de dissocier amour marital et désir sexuel, attire son attention sur les femmes de plaisir pour satisfaire autrement qu'avec Élisabeth son appétit charnel. Il faut donc que le personnage greenien soit assez loin du sentiment amoureux pour que son désir s'attise et s'assouvisse.

Cependant, aussi peu crédule qu'il soit à l'égard de l'amour, le personnage finit par y goûter. Dans la lettre qu'elle écrit à son amie Céline, à partir de la chambre de Joseph en état de siège, Moïra, se moquant des règles de bienséance du jeune homme, laisse, certes, entendre un certain penchant pour le masochisme dans sa recherche de l'amour : « Il [Joseph] la [la femme] respectera, ce qui est pire que tout » (III, 168). Et sentant la fureur de Joseph, elle exprime ironiquement une sorte de réconfort (« [...] rien n'est plus proche des caresses que les coups », III, 167) et pense aux avantages

qu'elle pourrait tirer de sa position de victime : « On peut toujours s'entendre avec un homme qui vous gifle ; cela forme le point de départ d'une discussion qui peut être intéressante [...] » (III, 168). Cependant, après avoir espéré que Joseph cède afin qu'elle l'humilie en le refusant (« Je voudrais qu'il me fasse bien gentiment sa déclaration afin que je puisse l'envoyer promener et sortir d'ici. » III, 168), c'est Moira elle-même qui, ironiquement, aura le sentiment de perdre du terrain en tombant amoureuse : « J'ai perdu, Céline. C'est moi qui suis amoureuse » (III, 168-169).

De même, dans *Chaque homme dans sa nuit*, si Angus exprime, devant Wilfred au début du roman, ennui et désillusion à l'égard de l'amour qui ne lui réserve plus de surprise (« D'attendre ce qui finit toujours par arriver et qui déçoit toujours » III, 426), c'est de ce même Wilfred qu'il tombera amoureux plus loin et qu'il cherchera en vain à se rapprocher. Si, pour Wilfred lui-même, l'amour, « un peu comme une comédie dont on connaît d'avance toutes les répliques » (III, 498), ne semble plus réserver de surprises et que, devant Tommy, il provoque la pudeur de son ancien coreligionnaire en insistant sur la facilité avec laquelle il peut obtenir le plaisir (« Je suis un cochon, Tommy. Ce soir [...] pendant que tu seras en train de faire tes prières, je serai dans le lit d'une femme dont je ne sais même pas encore le nom » III, 524), c'est ce même Wilfred qui sera foudroyé par l'amour de Phoebé qui, selon Green, « détermine une véritable conversion (chez Wilfred), conversion dans le sens où on l'entendait au XVII^{ème}, c'est-à-dire retournement de toute sa vie » (III, 1515).

Dans son récit en 1949, Karin parle de « torture délicieuse » en se souvenant du désir, de la « faim », qu'avait provoquée jadis en elle le « visage dédaigneux », « la tête méchante et avide » (III, 829) d'un jeune officier. Le désir qu'elle exprime à l'endroit de Roger est également, dans la gradation qui suit, empreint de masochisme : « Ce n'était pas fraternellement que je voulais être embrassée. Je voulais être jetée sur un lit, maltraitée, prise



de force si c'était possible, enfin j'appelais la violence et non les pieux soupirs, les yeux baissés, le bout d'un nez froid [...] » (III, 844) Plus loin, elle évoque sa nuit avec Roger comme « un supplice où la volupté même semblait un raffinement de cruauté » (III, 901).

Les sentiments de Karin s'étant trouvés blessés une fois, la jeune femme devient elle-même méprisante à l'égard des sentiments des autres : « Des chansons sentimentales ou polissonnes bourdonnèrent sottement autour de moi » (III, 854). Amère, elle ne veut pas se compromettre sentimentalement dans le plaisir et vante sa lucidité et sa capacité de rester à distance de l'amour, quoique au fond d'elle-même, Karin espère ressusciter un passé sentimental. Notons, dans les exemples qui suivent, l'antithèse entre le sentimentalisme et la faim des sens :

J'étais trop lucide pour faire du sentiment avec la faim des sens. (III, 821)

Les femmes, elles, ne perdent jamais tout à fait la tête et ne peuvent que constater l'épouvantable malentendu quand elles voient la luxure essayer de se faire passer pour l'amour. (III, 834)

Les paroles d'amour qu'il me prodiguait ne pouvaient tromper que lui. Bientôt il m'apparut que cet homme à qui la passion faisait perdre la tête (alors que je gardais toute la mienne) n'en était pas moins en révolte contre moi. Qu'il fût amoureux, je n'en doutais pas, mais il en souffrait comme d'un supplice [...] (III, 901)

Cependant, c'est cette même Karin, quelques pages plus loin qui, éperdue dans une contemplation de la plage de Klampenborg où tout à coup elle éprouve un profond mépris à l'endroit de l'acte charnel impersonnel, ressent la nostalgie de l'amour et de la tendresse :

L'horreur ? Quelle horreur ? Soudain je me sentis reprise d'anciens dégoûts. Peut-on être attiré par cela même qui répugne ? À cette question je ne pouvais répondre, mais j'aurais voulu qu'au bout de l'amour il y eût la tendresse, et cette parole je me la redisais intérieurement comme une sorte de prière contre la folie érotique de l'homme. (III, 955)

Roger, quant à lui, s'attache en 1939 à dénier toute relation de son contenu sentimental. Se réfugiant dans le plaisir contre la menace de la guerre, Roger craint de perdre une seule occasion. Le plaisir devient son unique priorité :

[...] m'amuser était la grande affaire de ma vie. (III, 715)

[...] j'étais de ces hommes pour qui seul compte le plaisir immédiat. Attendre m'exaspérait, aussi décidai-je d'aller rôder, ce soir-là, dans un jardin public assez mal éclairé et dont je connaissais les profondeurs mystérieuses. (III, 734)

Cette nuit, dans la frustration du désir, je résolus d'oublier Karin afin de ne pas tomber dans le traquenard d'un amour absurde. D'abord je voulais le plaisir, non l'amour. La volupté... Ce mot légèrement pompeux disait tout, et il excluait dans mon esprit la simple rencontre avec une partenaire muette. Je voulais le bavardage érotique, la fausse, mais charmante intimité entre deux êtres qui ne se connaissaient pas un moment plus tôt et qui, tout à l'heure, se quitteront peut-être à jamais. Il y avait tant de belles filles dans ce pays... (III, 738-739)

Même Karin, dont il tombera peu à peu amoureux, apparaît comme un obstacle sur la voie de la satisfaction de ce désir et il luttera contre la tentation de s'attacher à elle⁸⁶. Devant le nombre de femmes à Copenhague, Roger devient cynique ; il dépersonnalise, voire déshumanise complètement son rapport aux femmes, en parlant de façon métonymique de « rendez-vous ». Il s'étend sur la description de la personne qu'il attend, un élément à la fois, sans jamais l'évoquer en tant que personne humaine entière, animée de sentiments, sans jamais la nommer ou simplement mentionner qu'il s'agit d'une femme, mais en insistant au contraire sur son aspect trop commun :

⁸⁶ J. Sémolué écrit : « Presque tous les personnages greeniens pourraient dire à la façon de Bérénice : "Je l'aime, je le fuis." » (« Julien Green, homme des doubles postulations », p. 14) De même, H. Dottin écrit : « Peur de lui-même plus que peur de l'autre, et une lutte va s'engager, non contre Karin, mais à l'intérieur de lui-même, entre les deux "êtres" qui s'opposent en lui : l'homme de plaisir et l'amoureux. L'autre est toujours en lui-même. Karin, du reste, va si bien prendre possession de son esprit qu'elle finira par parler à sa place : "Elle disait exactement ce que j'avais en tête" » (« *L'Autre* : L'Autre en son miroir », p. 123).

Dans cette ville où les belles personnes ne manquaient pas, certes, je le trouvais quelconque, mon rendez-vous. De la grâce, sans doute. On pouvait lui accorder cela, une jolie démarche à la fois rapide et agile, mais le visage, mise à part la fraîcheur du coloris, ne se distinguait par rien. Des cheveux blond cendré, des yeux noirs, un nez en l'air, une petite bouche très rouge. Avec cela, il y avait de quoi faire une physionomie intéressante, mais il manquait quelque chose. Le Danemark m'avait rendu très difficile. (III, 715)

Le désir fait oublier à Roger tous ses scrupules moraux en 1939. Complètement banalisé, à force d'être répété, l'acte sexuel ne lui réserve plus de surprises et Roger en vient, ironiquement, à souhaiter la culpabilité du péché pour éprouver un sentiment de variété :

Pour moi, en ces années lointaines, il me paraissait impossible d'admettre aucune distinction entre le bien et le mal lorsqu'il s'agissait de la chair. J'obéissais à la nature tout en regrettant que le sentiment de péché ne s'y mêlât pas tant soit peu pour pimenter tout cela qui risquait de devenir banal par le simple fait de sa répétition. De plus en plus, je ressentais comme une tyrannie le besoin du nouveau. À cause de cela, les bonnes fortunes les plus inespérées demeuraient pour moi sans lendemain. (III, 735)

Roger a honte de son recours à la prostitution et se méprise, non pas pour des raisons morales ou médicales, précise-t-il, mais à cause de la facilité que ce plaisir implique : « Ces facilités auxquelles je jugeais indigne d'avoir recours avant l'âge où l'on a cessé de plaire. Elles me salissaient à mes yeux, elles me vieillissaient, elles me faisaient honte » (VIII, 801).

Cependant, Roger n'échappera point au piège des sentiments. Il finit par languir après Ilse malgré le fait qu'il croyait à un rapport strictement impersonnel et fondé sur l'argent. Par ailleurs, c'est l'amour de Karin, auquel il a longtemps résisté au nom du plaisir, qui finira par donner un sens à sa vie : « [...] tout est fini pour moi, la jeunesse et la joie. Ne demeure que l'amour que je t'avais donné et que je garde » (III, 980).

En conclusion, aussi déterminé soit-il à suivre une voie, qu'il s'agisse de celle de la religion ou de celle du désir le plus débridé et dénué de sentiment, le personnage greenien est condamné à ne pas pouvoir la suivre. Il



Ironie dans la division du moi : les deux hommes de saint Paul

est soumis, de l'intérieur, à une partie de son moi qu'il ne soupçonnait pas aussi forte et influente et qui, contradictoire avec l'autre partie de son moi, s'oppose à son premier élan, aussi sincère qu'il ait pu être. L'ironie de situation est dans la coexistence de ces deux réalités que le personnage croit exclusives. L'une le ramène constamment à l'autre et il semble voué à surpasser constamment une conception qu'il se fait de lui-même. Le pur est poussé à commettre le péché, le pécheur à se tourner vers le divin, le cynique à connaître l'amour et l'amoureux à goûter à la désillusion. Aussi engagé et enfermé qu'il soit au départ dans une définition de son être, une autre partie de son être vient fatalement défier et changer cette définition initiale.



2) Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Le deuxième procédé d'ironie de situation auquel nous nous attarderons est le décalage entre les conceptions que le personnage se fait de sa vie et de son individualité et selon lesquelles il dirige ses actes, ses paroles et ses pensées, et une autre dimension de son être, plus profonde, qui lui révèle des messages contradictoires avec ces conceptions. Il y a, en effet, une partie du personnage greenien qui lui échappe, une région souterraine à laquelle il semble n'avoir pas d'accès alors même que ses interlocuteurs y voient clair. Le contraste entre les concepts superficiels et erronés que le personnage entretient à propos de lui-même et du monde et les intuitions et les vérités qui émergent de cette profondeur est une forme d'ironie de situation.

Dans ce chapitre, nous étudierons cette ironie sous deux aspects : dans son surgissement à travers le motif de la voix intérieure qu'on pourrait identifier avec la conscience morale du personnage et dans la relation qui s'établit entre l'état de veille et l'état de rêve.



A) Ironie de la conscience morale

Aux moments où il s'en doute le moins, le personnage greenien entend à l'intérieur de lui-même des messages clairs qui lui soulignent, d'une façon qu'il trouve redoutable, ses écarts de conduite. Insistante, distincte, indubitable, la voix intérieure, comme la manifestation d'une altérité, est une expression de la conscience morale du personnage et, lui disant en quoi ses actes, ses paroles et ses pensées sont répréhensibles, elle a un effet moqueur. Elle le nargue, le défie d'aller au-delà de ses limites, le condamne de son « ton impérieux » (I. 563) pour ses actes excessifs. Le décalage entre ce que cette voix dit et ce que le personnage, lui, croit, dit ou fait relève de l'ironie de situation. La voix intérieure du personnage remet en cause ses intentions et doute de leur pureté.

Dans *Léviathan*, aussi autoritaire qu'elle soit, Mme Londe est intimidée par « une voix » qui surgit en elle et qu'elle « aurait voulu faire taire » (I. 601). Sa voix intérieure est aussi dure et autoritaire avec elle que la patronne l'est avec ses clients et ses employés. Si par contre Mme Londe manifeste son autorité de façon impétueuse, la voix, elle, la condamne secrètement quoique fermement, impitoyablement. Notons cela dans la gradation de verbes que comporte cette phrase :

Oui, c'est cela, c'est commander à des hommes trop faibles pour te résister, leur parler durement comme un chef à ses soldats. La mort, les hasards de l'existence t'en prendront un ou deux, de temps en temps, jusqu'au jour où la mort te prendra, toi aussi. Alors on fermera ton restaurant, on dispersera tes biens, on parlera un peu de cette Mme Londe qui faisait des prix si doux, puis ton souvenir s'effacera de toutes les mémoires, tu aurais pu aussi bien ne pas vivre. (I. 601)

Ce même sentiment d'être persécuté, voire humilié par une voix intérieure est éprouvé par Philippe dans *Épaves* : « Cette voix, il semblait à Philippe qu'elle le suivait jusque dans cette voiture : il mit les poings sur ses

Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

oreilles et l'entendit encore. Elle se moquait de lui comme on peut se moquer d'un inférieur qui ne répondra pas » (II, 43).

Bertrand Lombard, écrit Jeanne, avait « ce que nous perdons peu à peu avec le développement de nos facultés critiques : le sentiment de la faute » (II, 802). Lorsque, après des années d'humeur chagrine, il décide de se dérider un peu et convoque chez lui un tailleur pour se rafraîchir la tenue, il pense à sa femme disparue en imaginant ses bénédictions « afin d'apaiser sa conscience qui lui tenait des propos un peu différents » (II, 715). Jeanne, elle-même, entend en écrivant la voix de sa conscience morale qui lui reproche de tricher en acquérant les techniques de fabrication de livres :

À des pages inutiles j'ai ajouté d'autres pages de la même espèce, méthodiquement ; j'ai mis *FIN* au bas de la dernière et mon éditeur a envoyé le tout à l'imprimerie, cependant qu'au-dedans de moi-même une voix me disait sans cesse : « Tu t'es menti, ma petite Jeanne, ce livre que tu donnes à ton éditeur, rien ne t'obligeait à l'écrire. C'est le premier d'une série d'ouvrages fabriqués, mais un jour viendra où tant de mots lignés sans art et sans conscience te donneront la nausée. [...] Cette voix disait vrai ; or le moment est venu où l'accumulation de phrases sans saveur commence à produire l'effet annoncé. » (II, 806-807)

Il en est de même dans *Si j'étais vous*. La voix intérieure de Fabien ne le ménage point. Elle le tente, le défie ironiquement, met en lumière ses faiblesses, et le personnage, s'en trouvant dérangé, essaie en vain de la démentir : « Distinctement alors, il entendit une voix intérieure qui lui disait – et cette fois il n'y avait plus aucun doute : c'était bien une voix qui parlait en lui : Comme il serait agréable de la voir, n'est-ce pas, à la lumière de toutes ces petites flammes, la charmante boulangère ! » (II, 958)

Dans *Moïra*, Joseph Day se sent inexplicablement attiré par Praileau la première fois qu'il le rencontre et fait tout pour se rapprocher de lui sans jamais vouloir l'admettre en lui-même ou encore l'admettre aux convives devant qui il se dérobe pour suivre Praileau dans l'antichambre. Cependant, sa voix intérieure le défie et questionne justement l'intention qu'il cache dans toutes ses actions avec Praileau : « Quand ce garçon se lèvera pour partir,



j'irai vers lui [...] À ce moment, une voix intérieure lui demanda : ``Pourquoi ?`` et il demeura interdit, ne sachant que répondre à une question aussi simple » (III, 11). De la même façon, après avoir battu Mac Allister, Joseph, se répétant pour avoir bonne conscience qu'il avait agi ainsi pour le bien de Mac Allister, entend aussitôt une voix intérieure lui souffler tout bas : « Ce n'est pas lui que tu voulais battre » (III, 79). La voix intérieure met en évidence la lâcheté du personnage. Alors qu'il se croit fort, bon et courageux d'avoir ramené Mac Allister dans le droit chemin, la voix lui rappelle la domination dont il souffre dans sa relation avec David, ainsi que Praileau dont il s'est vengé en s'en prenant à Mac Allister. Après avoir essuyé un échec dans la chambre de ce dernier qui refuse de lui pardonner, Joseph entend à nouveau sa voix intérieure. Celle-ci, évaluant négativement son geste de demander pardon, se met du côté de sa victime. Ironiquement, c'est pour obéir à cette voix que Joseph est allé à contrecœur voir son voisin, mais si elle ressurgit, c'est pour lui reprocher le manque de cœur, son obéissance aveugle et littérale, son hypocrisie de même que son fanatisme : « Tu frappes ton prochain de toutes tes forces, avec une ceinture, et après tu vas lui demander pardon. Il a eu raison de ne pas prendre la main que tu lui tendais. C'est trop facile! » (III, 83)

Il y a par ailleurs un contraste ironique entre ce que la voix que Joseph associe à l'Écriture dit et l'interprétation qu'il en fait. Parmi les paroles qui montent aux lèvres de Joseph, en dehors de sa volonté, il y a surtout des phrases de la Bible : « Irrésistiblement, les paroles du psaume lui montèrent à la bouche et il les chuchota pour se rendre courage : ``Je lèverai les yeux vers les montagnes... Celui qui te garde ne sommeille pas... Il ne souffrira pas que ton pied trébuche... Il te gardera à jamais`` » (III, 37). Il existe pourtant un décalage entre le sens que Joseph prête au texte et le message même du Livre. Joseph reçoit de sa voix intérieure des commandements, des instructions, pour guider sa conduite. Cependant l'usage qu'il fait de ces



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

messages est ironique. En effet, Joseph s'attache davantage à la lettre qu'à l'esprit de ces commandements intérieurs. Devant Mac Allister qui résiste à sa demande de pardon, Joseph, on l'a noté, se trouve risiblement désespéré : « Il ne pouvait pas continuer à demander pardon. Cela devenait ridicule et le livre ne disait pas ce qu'il fallait faire dans un cas comme celui-là » (III, 83). Joseph qui, dès le début du roman, exprime devant David son désir d'entendre et de voir le Christ, ne résiste pas dans cet épisode à obéir au commandement de se réconcilier avec son prochain. Toutefois, son obéissance est aveugle. Il s'exécute tout en méprisant au fond de son cœur celui qu'il vient de flageller.

Dans *Le Malfaiteur*, alors qu'elle est au fond du désespoir après la nouvelle tragique que la couturière vient de lui annoncer tout naïvement, Hedwige, jetée sur le lit, entend au fond d'elle-même « une voix absurde » qui lui dit : « Tu froisses ta robe » (III, 407). Ceci est ironique non seulement à cause de l'énormité du contraste entre le désespoir de la jeune femme à ce stade du récit et le détail superficiel de la robe, mais aussi parce que cette mention de la robe évoque indirectement le souvenir d'Ulrique dont Hedwige essaie d'imiter la coquetterie et qui est à l'origine de tout le drame qui s'avère fatal dans cet avant-dernier épisode du roman.

Par ailleurs, Jean rapporte, dans sa confession, sur près de deux pages (III, 312-314), tout un dialogue qu'il a eu avec sa voix intérieure au sujet de son roman. Après avoir écarté l'accusation contre M. Pâris que Jean qualifie de malfaiteur pour l'avoir éveillé à la sexualité, la voix interroge Jean et remet en question les intentions de son projet d'écriture; elle sourit de son espoir de se faire publier facilement et met surtout en question son courage de tout dire, soulignant son irresponsabilité et sa naïveté de ne pas tenir compte de la portée de ses propos.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, quand Wilfred contemple avec admiration et envie le visage d'Alicia sur la photo que son oncle Horace lui



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

avait léguée, il entend aussitôt à l'intérieur de lui-même une voix encourageante qui lui prédit ironiquement, hyperboles aidant, un avenir tout aussi riche en tentations que celui de son oncle, sinon plus : « Tu en auras d'aussi jolies qu'elles, fit une voix au fond de lui-même. La vie est pleine de jolies femmes. Il y en a une centaine qui t'attendent » (III, 678).

De même, quand Wilfred se prépare à sortir pour faire la fête, il entend, alors qu'il est face au miroir, une voix qui l'interpelle, qui lui reproche d'ignorer ce qu'il a de plus précieux. Ces sursauts de conscience sont représentatifs des tiraillements de Wilfred entre la religion et le plaisir des sens : « Jusqu'à quand me feras-tu attendre ? Ignores-tu que je suis là et que depuis ta naissance je te regarde sans cesse ? » (III, 485) La conscience morale de Wilfred se manifeste également de la même façon après le court entretien qu'il a avec Schoenhals dans son appartement et au cours duquel Wilfred se montre particulièrement froid et sec, comme s'il se vengeait de toutes les années de misère que le sort l'a obligé de passer dans le magasin de vêtements : « Wilfred entendit le bruit de l'ascenseur. Comme on rit d'une bonne farce, il se mit à rire tout seul. À ce moment, la voix intérieure lui dit nettement : ``Tu as mal agi.`` Il rit de nouveau. ``Tu as mal agi``, dit la voix » (III, 620). La répétition ainsi que l'adverbe évaluatif « nettement » soulignent l'acuité de la voix qui somme le personnage d'avoir un comportement plus moral.

À la lecture de la lettre d'Angus, Wilfred est pris de pitié pour son cousin. Alors qu'il se sent momentanément exempt des faiblesses qu'Angus lui révèle sur lui-même, il entend une voix lui dire : « Qui t'assure qu'il ne vaut pas mieux que toi ? » (III, 529) et se remet à douter. De plus, Wilfred redoute fortement cette voix dont il n'arrive pas à taire les mises en garde contre l'adultère. Dans le passage au style indirect libre qui suit, remarquons la gradation qui traduit la force de son insistance :



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Sans doute fallait-il [...] promettre de ne plus toucher à une femme. À une femme en particulier, à celle-là surtout, fit une voix au fond de lui-même. Wilfred s'arrêta net. On ne pouvait tricher avec la voix. Un moment plus tôt, il se disait que Dieu ne parlait jamais, mais maintenant quelqu'un parlait. « Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain, tu ne commettras pas d'adultère. » [...] Il ne faut pas toucher à cette femme, dit la voix. (III, 596)

Lorsqu'il se demande si dans la poche de son oncle quand il était lieutenant il y avait un chapelet, Wilfred corrige aussitôt cette pensée en disant que cela ne prouve rien et la voix de le seconder : « Qu'est-ce que cela prouve ? Rien. – Rien, fit la voix comme un écho » (III, 616), comme pour souligner la dualité que Wilfred lui-même vit, à savoir que l'amour de Dieu n'exclut pas de toute façon la présence du désir et les souffrances qui en découlent. La voix intervient ainsi dans les débats intérieurs du personnage corrigeant ses leurre et ses déductions rapides et remettant en évidence une partie de la vérité que ce dernier serait enclin à dissimuler dans son examen de conscience. Lorsqu'il éprouve un malaise à être parmi les pauvres à l'église de saint François, Wilfred essaie de justifier son sentiment en accusant les gens autour de lui qui le « croient » riche, et la voix établit l'antithèse entre « croire » et « savoir » : « Tous ces gens me détestent parce qu'ils me croient riche. – Parce qu'ils me savent riche, corrigea la voix » (III, 687).

Ce sont d'autres fois des phrases de l'*Imitation* qui reviennent de la façon la plus inattendue à l'esprit de Wilfred, comme pour lui montrer les limites de son abandon à Dieu et de son amour pour autrui. Alors qu'il est perdu dans une méditation sensuelle, Wilfred est saisi par une phrase qu'il venait tout juste de lire. Notons les marques de ce saisissement : « Brusquement, la phrase qu'il avait lue dans l'*Imitation* lui traversa le cerveau comme un éclair, et il resta immobile, son verre à moitié vide dans la main : ``Que répondras-tu à Dieu qui connaît toutes les iniquités, toi qui redoutes parfois le visage d'un homme en colère ?`` » (III, 540)

D'autres fois encore, la voix que Wilfred entend l'exhorte à se rapprocher de Dieu. Ironiquement, cet appel se fait insistant dès que le jeune



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

homme doute de lui-même. En se préparant à se rendre à la messe, Wilfred repense au visage inquisiteur de Mr. Knight, ce qui augmente le doute qu'il ressentait par rapport à l'authenticité de ses visites dominicales à l'église. La voix se manifeste alors pour atténuer son doute, mais Wilfred doute à nouveau d'avoir rien entendu : « ``Et moi ?`` fit une voix tout au fond de lui-même, alors qu'il mettait le signet au dimanche voulu. Wilfred ne répondit pas. ``Je t'aime``, dit la voix. ``Voilà que j'imagine toutes sortes de choses``, pensa Wilfred » (III, 492). Plus loin, Wilfred réentend cette voix à l'église, l'invitant à se rapprocher davantage de l'autel (III, 545). Il réentend plus tard cette même voix le réprimander pour son acte d'adultère et lui annoncer sa perte. Son caractère insistant se traduit, dans ce qui suit, par la gradation et les adjectifs axiologiques : « [...] une phrase très simple se formait, devenait plus précise, une phrase de trois mots, et c'était comme si une voix ténue et assourdissante la redisait de temps en temps : ``Tu es perdu.`` Chaque fois qu'il l'entendait, il secouait la tête, chuchotait : ``Non.`` Mais la voix ne voulait pas se taire » (III, 682).

Dans *L'Autre*, le Roger de 1939, complètement perturbé par les désirs qu'éveille en lui son séjour danois, notamment par la rencontre de Karin dont il s'éprend, et qu'il sent en même temps un obstacle sérieux à l'assouvissement urgent de ses sens, se détermine à oublier la jeune femme. C'est alors que, par-delà son raisonnement, il entend le message d'une voix intérieure qui perturbe sa nouvelle résolution, comme pour marquer un décalage entre son amour profond, voire religieux pour Karin (il entend cette voix après avoir remarqué le clocher de l'église où il apercevra plus tard Karin), et sa volonté superficielle d'assouvir ses sens : « À la seconde même où j'allais glisser dans le sommeil, une phrase bizarre me vint à l'esprit comme la fin d'un raisonnement dont j'avais sauté les étapes : ``Elle [Karin] est tout ce que tu voudras, mais elle n'est pas insignifiante`` » (III, 739). L'adjectif axiologique « bizarre » et la comparaison dont le personnage se



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

sert traduisent la caractère irrationnel de cette voix qui dérouté un esprit agnostique comme celui de Roger en 1939. Par ailleurs, alors qu'il cherche à dissimuler ses intentions devant Mlle Ott, Roger entend une voix qui interroge ses intentions : « Menteur ! Menteur ! me cria une voix silencieuse » (III, 733).

Karin à son tour sera narguée et sermonnée par une voix intérieure qui surgira aux moments les moins attendus. Jusqu'à sa mort, la jeune femme se sent tourmentée par Ott dont elle provoque indirectement la mort, et la présence, dans les derniers épisodes, d'Ib qui ressemble étrangement à sa sœur effraie la jeune femme, mais Karin entend aussi le nom d'Ott à l'intérieur d'elle-même « comme si on [lui] l'eût chuchoté à l'oreille » (III, 879) et cela ramène à sa conscience de façon lancinante le souvenir de son « crime ». Plus loin, Karin, confrontée à un Roger croyant, reconsidère la question de la foi avec grand scepticisme et dans un esprit tout à fait calculateur que sa conscience lui reproche : « J'aurais voulu avoir la même, aussi simple et aussi solide, une foi qui arrangeait tout. Cette pensée m'avait à peine traversé l'esprit qu'elle fut suivie de cette autre qui me fit tomber le peigne de la main : ``La vraie foi dérange tout`` » (III, 910). En plus de l'antithèse entre les verbes « arranger » et « déranger », remarquons la brièveté de la phrase énoncée par la voix, par opposition à la gradation (« la même », « simple », « solide », « qui arrangerait tout ») qui précède – brièveté qui souligne, une fois de plus, l'acuité de cette voix.

Si la voix de l'Écriture lui semble hermétique (Karin qui consulte la Bible « avec l'espoir de tomber sur un verset magique » se heurte au « voile sur ce livre », III, 981), la voix de Dieu, elle, lui est plus familière. Karin entend la voix du Christ lui demander : « Pourquoi me cherches-tu au-dehors alors que je suis dans ton cœur ? » (III, 979) Et c'est une voix intérieure qui rappelle à Karin l'amour de Dieu pour elle et qui l'amène progressivement à écarter ses doutes et à rejeter la séparation entre catholicisme et



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

protestantisme : « ``Tu es amoureuse de Dieu, me dit une voix intérieure, amoureuse du Dieu de Roger.`` Du temps passa. ``Le Dieu de Roger est aussi le Dieu de Karin``, fis-je à mi-voix » (III, 950).

En dépit de toutes ses expériences mystiques, il y a une Karin qui critique cyniquement l'autre pour avoir cédé la partie si vite et si facilement à la religion. Cette critique provient d'une voix raisonnable et rassurante, soucieuse de ramener la jeune femme à elle-même, de la sauver de son « délire » (III, 950) et de ses « lubies mystiques » (III, 953) :

« Récapitulons », fit la voix intérieure d'un ton calme et raisonnable. Je ne demandais pas mieux, je voulais voir clair. Ce qui m'arrivait était si singulier, moi qui gardais d'ordinaire la tête froide. Dans quelle aventure m'étais-je lancée ? « Pauvre petite mouche luthérienne, reprit la voix, te voilà engluée au papier collant papiste. » Je fis un geste involontaire, comme si réellement ces paroles avaient retenti à mes oreilles. C'était vrai, tout cela était vrai. Le bon sens parlait enfin. (III, 925)

L'opposition entre l'idéologie protestante et l'idéologie catholique dans l'esprit de la jeune femme est traduite péjorativement par l'antithèse entre les qualificatifs axiologiques « calme », « raisonnable » et le substantif « collant » et le participe « engluée ». Par ailleurs, la comparaison hypothétique qui relègue la manifestation de la voix au règne de la fictionnalité est corrigée aussitôt par la double attestation de vérité proférée par Karin.

Dans *Le Mauvais Lieu*, la voix intérieure de Brochard le nargue alors qu'il est à l'affût du passage de Louise et met en évidence de façon assez comique l'obsession sexuelle de ce personnage délabré. Dans ce passage au style indirect libre, où la métaphore « fée » et la gradation (« rattraper », « retrouver ») laissent transparaître l'idéalisation de Louise chez Brochard, la « voix secrète » interfère avec celle de Brochard : « Plusieurs minutes s'écoulèrent, de précieuses minutes, lui soufflait une voix secrète. La fée courait ailleurs. Il pouvait non pas la rattraper mais, dans le chassé-croisé du hasard, la retrouver de nouveau sur sa route » (VIII, 356).



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Après qu'il a eu la pensée de tuer pour obtenir les mille francs nécessaires à la possession de Louise, Brochard est effrayé par sa propre pensée, comme s'il avait été traversé par la pensée d'un autre, et se sent aussitôt comme un coupable faussement accusé. Lorsque, seul dans sa chambre, il crie: « Je n'ai rien fait », sa voix intérieure lui souffle « Rien encore » (VIII, 333), comme si elle l'accusait de son intention cachée de tout faire pour assouvir son désir.

En conclusion, il est récurrent, dans le roman de Green, que le personnage entende une voix qui, de l'intérieur de lui-même, émet des messages qu'il trouve contrariants. Cette voix, celle donc de sa conscience, ou parfois d'un livre religieux, est d'une certaine façon indépendante et supérieure à sa volonté. Distanciée des actions, des paroles et même des pensées du personnage, cette voix les évalue et dans son évaluation, qui n'est pas toujours positive, elle se montre quelquefois ironique. La manifestation de la voix, impliquant un décalage de consciences, est une forme d'ironie de situation.

Révélatrice d'une réalité contradictoire de celle à laquelle le personnage croit et le contrariant, elle traduit ironiquement une fois de plus la condamnation du personnage : une force supérieure à sa volonté consciente, et inhérente à son être, pèse sur lui.

Les messages contrariants et ironiques proviennent non seulement de la voix intérieure qui surgit subrepticement, mais aussi du monde du rêve. Un des procédés ironiques qui témoignent du conflit intérieur du personnage est en effet le décalage entre son état conscient et les messages oniriques.



B) Ironie de l'inconscient

L'onirisme occupe une place importante dans l'œuvre de Green. Le monde de Green, écrit M. O'Dwyer, est celui du rêve, de l'illusion, de l'hallucination, de l'irrationnel et du macabre, teinté d'une mélancolie et d'un sens mystique⁸⁷. Pour Green, continue O'Dwyer, nous devons ce qu'il y a de mieux en nous à l'anarchie et au « désordre souverain » du monde des rêves d'où provient la meilleure littérature⁸⁸. Dans ce chapitre, nous entendrons le mot « rêve » dans un sens très large et général. Il ne s'agit pas uniquement du niveau de conscience qui est atteint durant le sommeil, mais aussi des rêveries éveillées des personnages, de toutes les activités mentales qui les font dévier de leur réalité quotidienne et de leur perception ordinaire et habituelle de cette réalité, ou encore des états de conscience très passagers, qui leur font percevoir le monde lui-même comme illusoire et onirique par rapport à la réalité de l'invisible.

Dans l'œuvre de Green, il y a un renversement ironique dans la hiérarchie de « réalisme » entre l'état de rêve et l'état de veille. Le rêve, par lequel nous désignons donc très généralement et sommairement une diversité d'états, s'avère plus *réel* que la réalité. Au cours de ce chapitre, l'ironie de situation sera abordée sous les trois angles suivants. Premièrement, le rêve du personnage endormi est souvent porteur de messages qui, incompréhensibles et indéchiffrables par le personnage, sont les présages de sa destinée même, ce qui met ironiquement en évidence l'aveuglement du personnage et relève de l'ironie dramatique. Ensuite, les rêveries éveillées du personnage et ses multiples tentatives de s'évader dans des univers plus gais que son quotidien se traduisent presque toutes en échec : l'aventure onirique lui révèle ironiquement qu'il est tragiquement condamné à la prison de son moi. Enfin,

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

sujet à des expériences instantanées et fugitives de transcendance, le personnage découvre que la réalité de ce monde est elle-même onirique et évanescence. La mise en perspective de l'illusion du monde par rapport à la réalité de l'invisible accentue aux yeux du personnage l'ironie du destin.

La première forme d'ironie de situation est d'abord que le rêve, porteur de messages mystérieux et incompris par le personnage, recèle le secret de sa destinée même. Myriam Kissel écrit à ce propos : « Les adjectifs : étrange, singulier, absurde, bizarre, horrible, indiquent l'incompréhension de l'être face à son rêve, ce qui libère tous les degrés de peur. L'étrange met en échec une explication rationnelle que le personnage cherche dans son vécu ou, éventuellement, dans ses lectures [...].⁸⁹ » Les messages du sommeil révèlent que ce dernier état est en quelque sorte plus lucide, plus réel que l'état de veille qui est un « autre sommeil ». Robert de Saint-Jean écrit :

Des visions prémonitrices annoncent au héros son destin (l'homme au visage recouvert d'un drap funèbre que *Ian* a vu, dans *Sud*, indique comment le jeune lieutenant mourra, etc.) Des rêves, aussi, tracent des signes – sauf dans *Moira* où, par exceptions, l'on rêve très peu alors que dans d'autres romans se manifeste une sorte d'intempérance onirique. Si la vue de l'écrivain s'embrouille parfois, et que l'ordre des scènes se dérobe tout à coup à ses yeux, tant pis : l'essentiel, pense-t-il, est que les personnages grandissent⁹⁰.

Pour le narrateur de *Autre Sommeil*, le rêve est porteur d'une vérité supérieure à la réalité et plus crédible. Ainsi, il parle de la « voix géante du destin » (I, 840) entendue dans le rêve. Rapportant un rêve qui évoque tant son homosexualité que son sentiment de dédoublement, il dit : « Ce rêve m'instruit mieux sur ma vraie nature que toutes les méditations et les gestes dictés par mon désir » (I, 840).

⁸⁹ « L'inquiétante étrangeté : le Rêve, structure de la création littéraire » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du Colloque International Julien Green, 22 et 23 septembre 1995, Université de Paris-IV Sorbonne, études réunies par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Société internationale d'Études greeniennes, p. 43.

⁹⁰ R. de Saint-Jean, *op. cit.*, p. 162.



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Si le narrateur de ce roman perçoit dans son rêve des instructions claires sur ses désirs et ses inclinations, tous les personnages de Green n'ont pas cette clairvoyance. L'ironie de situation réside ainsi dans le fait que tout en étant informés oniriquement de choses importantes sur leur destinée, les personnages ne peuvent en tirer profit. Dès la première partie de *Minuit*, Elizabeth fait un rêve prémonitoire, présageant sa mort (que cette mort soit onirique ou réelle), mais dont elle ne tiendra pas compte et s'en souviendra encore moins, malgré la similitude de certains éléments de ce rêve avec ceux qui attireront son attention à Fontfroide. Par exemple, elle rêve « qu'on marchait près d'elle, à droite et à gauche, en avant, en arrière [...] l'enfant se trouvait au centre de cet innombrable piétinement qui passait sur elle et à travers elle avec autant de facilité que si elle n'eût pas existé » (II, 433). De même, essayant de se déplacer comme elle peut dans la grande maison de Fontfroide dont elle ignore les secrets et les règlements, Elizabeth tout en étant la plupart du temps seule, sent une présence dans les étages supérieures et autour d'elle. Les autres points analogues entre le rêve de l'enfant et son expérience de Fontfroide sont l'image de la chute dans le rêve (« ses mains étendues à plat posaient sur le vide, sa chevelure tombait toute droite et caressait le plancher » II, 433) et le fait qu'elle se trouve enfermée dans un cercueil (« étroite prison de bois » II, 433) à l'intérieur de l'Église, de la même façon qu'elle sera prisonnière et mourra à Fontfroide qui est aussi un lieu à vocation spirituelle. Dès les premiers chapitres du roman, ce rêve porte donc à l'insu d'Elizabeth les symboles de sa destinée vers laquelle elle progressera dans l'ignorance totale. De même, à la fin du roman, M. Edme, décrivant à ses convives l'impression que lui a donnée Elizabeth endormie, dit, à propos de cette même ignorance qui relève de l'ironie dramatique : « Par les sentiers du rêve, elle pénètre au cœur des régions lointaines où le souvenir de notre monde s'efface, puis elle s'éveille et elle oublie, mais il y a



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

au fond d'elle-même, enveloppé dans toutes les illusions de la chair, quelque chose d'inconnu qui dort. Elle ne le sait pas » (II, 606).

Dans *Varouna*, ce même phénomène prend des proportions importantes, notamment dans les deux premiers récits de « Hoël » et « Hélène ». C'est en effet dans un rêve que Hoël est informé de toute la généalogie des propriétaires de la chaîne, mais à son réveil il n'aura aucun souvenir des origines de cette chaîne qu'il devra mettre à son cou pour accomplir sa destinée : « ``J'ai rêvé``, dit-il tout haut. Et il essaya de se souvenir de son rêve, mais le grand hourvari de la mer brouillait tout » (II, 628). Et c'est en effet aveuglément que Hoël accomplira sa destinée. Après qu'il tue Morgane, avec un instrument qui lui a été donné et comme par automatisme, pour récupérer cette chaîne même qu'il porte au début du récit, « il se demanda pourquoi il avait tué Morgane » (II, 680).

Après son premier rêve, stimulé par le port de la chaîne, Hoël fait un deuxième rêve où une voix lui commande de garder la chaîne maléfique alors qu'il est, en compagnie de Marcion, dans une barque qui symbolise le salut. La voix lui promet d'être heureux, lui parle de richesses et de l'amour de Morgane et lui dicte comment déjouer les forces du Bien en arrachant la chaîne à Marcion. Il est trop tard pour Hoël, à son réveil, pour reprendre la chaîne de Marcion qui l'avait déjà rendue à la mer, et Hoël oublie à nouveau ce rêve qui lui annonce les stations ultimes de sa destinée et accomplit celle-ci dans l'aveuglement. Ainsi, le fait que les rêves fournissent au héros des informations utiles qu'il oublie par la suite relève de l'ironie dramatique, parce que les éléments mentionnés dans le rêve s'avèrent véridiques et conduisent le personnage à son insu vers sa destinée :

Ce serait trop dire qu'il se remémorait les paroles ouïes jadis dans la barque de Marcion alors qu'il sommeillait et qu'une voix venue de la mer lui promit pour épouse une fille de son pays. Ce discours, Hoël ne s'en souvenait plus, toutefois quelque chose lui en était resté dans l'esprit et gouvernait à son insu la destinée de cet homme. (II, 639)



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Hélène à son tour fera des rêves prémonitoires dont elle ne saura tirer profit. L'épisode de l'homme inconnu qui pénètre dans sa chambre le soir du bal est présagé quelques pages plus tôt par le rêve où elle entend une voix lui prononcer doucement la phrase suivante : « Pour qu'il y ait de l'eau dans ce verre, il faut que quelqu'un l'y ait mise » (II, 710). Plus loin, elle rêve à une fileuse qui a des bêtes, ce qui était le cas de Morgane, et ne se rappelle que des bribes de son rêve sans leur trouver de sens, ce qui relève de l'ironie dramatique, étant donné que le lecteur, rattachant les éléments de ce rêve aux informations de la fin du récit précédent, établit le lien entre la destinée de Morgane et celle d'Hélène. Le narrateur explicite, dans son discours, cette ironie en soulignant le fait qu'à son réveil, le rêveur oublie les éléments fondamentaux qui l'informerait sur le secret de sa destinée :

Une ou deux fois, elle se rappela quelques bribes du rêve qu'elle avait fait la nuit dernière, mais il lui paraissait vide de sens ; je dois dire qu'elle en oubliait le principal, à savoir que la chaîne qu'elle portait au cou était celle-là même qu'elle avait vue entre les mains de la fileuse. Nos songes, en effet, ne sont que les fragments d'un grand message qui ne nous parvient jamais tout entier, et le plus souvent l'incertitude de notre mémoire, ou je ne sais quelle intention secrète de la nature, font que ces fragments eux-mêmes se rompent à leur tour en fragments plus petits qu'il n'est presque plus possible d'assembler. (II, 740)

Jeanne, à son tour, fera des rêves dont elle n'arrivera pas à déchiffrer tout le message qu'ils ont pour elle, même si, plus que les protagonistes des deux premiers récits, elle parvient, grâce à son intuition de romancière, à en assembler davantage de fragments. En effet, elle rêve trois fois de suite au magasin de Mlle Suzanne la brodeuse (corrélation avec la fileuse), qui est vraisemblablement la maison même des Lombard, et dans le troisième elle découvre la chaîne. C'est tout de suite après cette découverte onirique de la chaîne qu'elle annonce, dans son récit, qu'elle sera séparée plus longtemps de son mari. Certes, cette séparation n'a rien du tragique des deux premières séparations (Hoël /Morgane, Bertrand Lombard/Hélène), mais elle y fait écho, comme s'il y avait un lien nécessaire entre la chaîne et la séparation des



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

amants : « [...] je l'ai passée à mon cou... À cette seconde, je me suis réveillée. Louis est retenu à Londres jusqu'au début de juillet » (II, 813).

Elle rêve, après la mort de la brodeuse, à la maison de la rue Basse, ce qui la fait contracter à nouveau la peur qu'elle avait toujours éprouvée dans cette maison depuis son enfance et qui est liée sans qu'elle le sache aux réminiscences de sa vie antérieure en tant qu'Hélène Lombard. Plus loin, et toujours sans comprendre les éléments de son rêve qui permettent par ailleurs au lecteur d'identifier Jeanne comme la réincarnation de Morgane et d'Hélène, ce qui relève de l'ironie dramatique, elle rêve que Louis lui tranche la gorge alors qu'elle venait, suivant son conseil, de dénombrer un troupeau de moutons :

On imagine un troupeau de moutons et on le dénombre. À peine ai-je commencé que je me suis vue debout près d'une croisée, regardant au loin des moutons qui passaient dans une vaste prairie. Et je ne sais comment l'idée m'est venue que toutes ces bêtes étaient à moi et constituaient une fortune dont je pouvais être fière [...] Et en même temps que je tenais cet étrange discours, je portais la main à une chaîne qu'il me semblait avoir autour du cou. Cette même nuit, un abominable cauchemar m'a presque jetée à bas de mon lit. J'ai rêvé, en effet, que Louis me tranchait la gorge. (II, 835)

C'est bien dans une phrase comme « Et je ne sais comment l'idée m'est venue » ou encore dans le qualificatif « *étrange* discours » que réside l'ironie dramatique, car si le personnage ignore le sens de ces éléments associés au sommeil et qui relèvent de l'origine de sa destinée, le lecteur, lui, est informé de leur importance.

Ainsi, le rêve, abolissant les barrières du temps, met le personnage en contact avec des impressions fondamentales de sa vie passée ou des messages essentiels de sa vie future. Cependant, le personnage ne réussit point à donner à ces messages toute leur importance et s'en trouve gouverné à son insu, sous les yeux du lecteur qui assiste donc à une scène d'aveuglement.

Nous avons noté plus haut le rêve d'Hedwige (III, 361) où Mme Pauque lui apparaît pour lui annoncer qu'elle est aveugle. À son réveil, même



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

si Hedwige trouve la même Mme Pauque assise à son chevet et lui demandant de se réveiller, elle ne tient nullement compte de l'importance de ce message et continue à cultiver son attachement pour Gaston Dolange.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le rêve de Wilfred à Wormsloe, où les éléments du désir et de la sensualité (invitation de Gheza, mention de la femme de bronze, galop du cheval, vision exclusive des jambes de Gheza, proposition d'aller en ville, gant) s'entremêlent à ceux de la violence et de la mort (ton menaçant de Gheza, fouet, sang)⁹¹, a une valeur prémonitoire. Associant d'emblée le désir à la violence et à la mort, ce rêve annonce le destin de Wilfred qui, non seulement recevra d'Angus, quelques pages plus tard, des gants d'un marron qui tire sur le rouge, ce qui évoque le sang vu dans le rêve, mais sera surtout victime du désir homosexuel de Max. L'association du désir à la mort ressurgit au cours d'un autre rêve, quand Wilfred voit la tête de Phoebé seulement lui dire : « Regarde, mon amour, je suis morte » (III, 678). Porteur de signes qui ne tardent à se concrétiser au fil du récit, annonçant ce qui est encore plus vrai et réel que ce qui se passe en apparence dans les épisodes réalistes qui l'entourent, le rêve est porteur en quelque sorte d'une sur-réalité : « Les deux rêves sont prémonitoires, écrit Philippe Le Touzé, ils mettent Wilfred en garde contre un danger mortel qui est celui de la mort spirituelle.⁹² »

Dans *l'Autre*, quand Karin rêve à une croix qui s'abat sur elle comme une pierre tombale, elle réduit, à son réveil, l'aspect prémonitoire de ce rêve qui annonce soit sa conversion, la Grâce à laquelle elle ne saura échapper, soit sa mort à la fin du récit : « Quel cauchemar stupide ! pensai-je. C'est sans

⁹¹ Philippe Le Touzé écrit à ce propos : « Ici, le symbolisme érotique attaché au cheval se déploie dans le dynamisme sexuel effréné de la crinière qui s'agite, du bond en avant, du galop [...] Gheza est une figure du démon qui "guette" Wilfred et exploite ses hontes cachées ; démon sadique, qui a fait de Wilfred son esclave et le cingle des coups de fouet de ses phrases menaçantes » (« Le premier rêve de Wilfred », in *Roman 20-50 Julien Green*, No 10, décembre 1990, p. 78).

⁹²*Ibid.*, p. 76. Il écrit plus loin que le rêve ne fait que concentrer comme en miroir des données fréquentes dans le roman. (*Ibid.*, p. 81)



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

doute le souvenir de ce mot que Roger a prononcé en me quittant, car je ne suis vraiment pas de celles qui rêvent à des croix » (II, 884). L'ironie de situation réside dans le contraste entre la conception que le personnage se fait de lui-même et sa destinée dont le rêve, ne serait-ce que de façon ambiguë, porte les signes.

Par ailleurs, les tentatives du personnage de se réfugier dans l'onirique, notamment la rêverie, mettent ironiquement en évidence sa condamnation à son sort tragique. Alors qu'elle est une promesse d'évasion et de libération, l'embarquée dans l'imaginaire se réduit à une forme nouvelle de séquestration. Le personnage ne peut échapper de façon définitive à son désarroi et à la désolation de sa vie réelle en se réfugiant dans le monde onirique. Sa recherche du romanesque s'avère illusoire et échoue. Il retombe de plus belle dans les rets de la réalité.

Les tentatives que le personnage fait pour donner à sa vie un caractère plus romanesque et en atténuer la rigueur s'avèrent vaines. Esseulée, après la mort de sa grand-mère, dans l'atmosphère froide et morbide de Mont-Cinère, Emily s'évade dans des romans étrangers et recherche, dans les personnages fictifs, les compagnons et les complices qu'elle ne réussira jamais à trouver dans sa vie réelle. Ces évasions romanesques ne font par contre que souligner le vide et le manque de romanesque dont elle souffre dans sa vie réelle au lieu de remédier efficacement à sa solitude :

Elle avait commencé le *Livre des martyrs*, mais cet ouvrage où elle ne trouvait aucune de ses préoccupations la rebutait, et elle aimait mieux les traductions de romans étrangers qui l'intriguaient agréablement : « Je suis sûre que ces gens-là m'auraient comprise, pensait-elle en refermant son livre. J'ai une âme comme la leur. » Et elle faisait de dures réflexions sur les circonstances qui voulaient qu'elle vécût avec une femme dépourvue de sensibilité et de toutes les qualités d'esprit qu'elle se découvrait à elle-même. Ce qui la chagrînait, c'était qu'il n'y eût dans sa vie aucun élément de ce romanesque qu'elle aimait tant. (I, 225-226)



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Dans l'*Autre Sommeil*, cette même ironie de situation est également très fréquente : le personnage se livre sans retenue à ses fantasmes, mais c'est ironiquement son désarroi et sa solitude dans sa vie réelle qui sont chaque fois mis en évidence. Ainsi, le récit de sa visite dans la salle de moulages précède immédiatement celui de l'épisode avec Rémy et Andrée. Le « froid consentement » (I, 843) des corps en plâtre qui ne le repoussent pas contraste avec la souffrance de la privation et de la jalousie qu'il éprouve dans la scène qui suit où, d'abord, il considère la beauté d'Andrée avec « les yeux d'un avaro que sa passion travaille » (I, 846), et ensuite se rend compte de son attirance pour Rémy.

La comparaison de la fadeur de la vie réelle avec le rayonnement du rêve est une constante chez le narrateur de l'*Autre Sommeil*, qui s'écrie : « Il ne se pouvait pas que la vie ne fût pas *autre chose* » (I, 852). Il multiplie ses tentatives d'échapper à la vie quotidienne en cultivant par exemple un attachement pour un lieu dont la construction inachevée lui donne un aspect étrange et « inhumain » (I, 855) qui contraste avec l'ennui et le sentiment d'emprisonnement qu'il éprouve dans sa chambre. Cependant, s'il a la sensation d'échapper « enfin à la vie » (I, 856) et d'entrer dans une « zone de silence où [il était] seul et libre » (I, 856), l'appréhension de l'avenir le saisit aussitôt et il éprouve le sentiment d'avoir « gaspillé des heures inappréciables » (I, 856).

Plus loin, assis près du cadavre de sa mère, il recherche en vain un refuge contre l'effroi du réel dans le romanesque en ouvrant *Manon Lescaut* : « Pour des raisons que je ne parviens pas très bien à démêler, ce texte me parut terrible. Il me semblait que d'une manière inexplicable le corps de ma mère tournait en dérision les phrases que parcouraient mes yeux. C'était comme si cette chair privée de vie portait un jugement sur le bonheur dont il est question dans ce livre [...] Le visage que je surveillais du coin de l'œil offrait à ma lecture un commentaire trop éloquent [...] » (I, 859).



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Tout en présentant des analogies avec les exemples d'Emily et de Denis, celui d'Henriette est parfaitement singulier et encore plus ironique puisque la réalité fictive dans laquelle elle tente de s'éloigner est plus dure que celle de sa vie de tous les jours. Inversement à la jeune fille de *Mont-Cinère* qui recherche dans la fiction une échappatoire à la misère dans laquelle sa mère veut l'emprisonner, Henriette recherche dans la misère de Tisserand, qu'elle essaie artificiellement de s'approprier, une échappatoire à sa prison bourgeoise. L'ironie dans la situation d'Henriette découle du fait que son désir d'authenticité lui fait fuir le mensonge d'une vie bourgeoise, confortable et renfermée sur elle-même, mais dans sa tentative même de créer une nouvelle réalité harmonieuse avec Tisserand, en jouant et en se complaisant dans une fausse compassion (« s'efforçait », « parcimonie calculée », II, 82) elle vit dans un mensonge encore plus grand :

Entre ces murs au papier défraîchi, la vie reprenait son aspect véritable. Elle-même n'était plus qu'une petite bourgeoise pauvre ; elle avait froid parce que le feu brûlait mal ; cela seul était vrai. Ce qui n'était pas vrai, c'étaient les longues heures passées chez Philippe, auprès de ce mari fictif, dans un appartement magnifique où tout besoin se trouvait prévu, sauf celui de se tenir en vie. Elle recherchait la vérité à peu près comme d'autres se jettent dans le rêve et ses paradis mensongers. (II, 82)

Toute tentative d'échapper à sa réalité en en imaginant une autre échoue donc et ne fait qu'accentuer l'impuissance du personnage à surmonter son sort. Imaginatif, le personnage trouve le courage de se voir ailleurs autrement, mais la force de s'affirmer et de se faire respecter lui fait défaut quand il s'agit de réaliser sa vision rêvée. Il en est ainsi de Philippe et de son impuissance d'obtenir le respect et la fidélité d'une Henriette qui n'a que faire de la loyauté conjugale : « En songe, il gravit un escalier circulaire et s'arrêta devant une porte, n'osant entrer ; des sentiments étranges agitaient son cœur, le désir de surprendre sa femme au moment où elle sortirait, de lui faire peur, de devenir tout à coup une sorte de justicier à ses propres yeux, et en même temps la crainte de tout cela. Et puis (mais c'était toujours en rêve)



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

un inexplicable plaisir de se sentir là, tout près » (II, 185). Le rappel entre parenthèses que Philippe est en train de rêver met ironiquement en évidence le décalage entre l'état réel du personnage, sa faiblesse psychologique, sa peur d'affronter, et sa vengeance onirique.

Il en est de même d'Éliane fantasmant sur Philippe. L'ironie de situation réside dans le fait qu'elle s'égaré tellement dans sa vision imaginaire qu'elle ne le voit plus alors qu'il est près d'elle. Elle s'enferme tellement dans son illusion qu'elle se coupe de la réalité et confirme son incapacité d'atteindre un jour son objectif. La succession des visions oniriques, en plus de mettre en évidence la solitude morale d'Éliane, la submerge et la prive ironiquement de l'objet de son désir, aussi proche et accessible qu'il soit. La comparaison du décor de la pièce avec celui d'une tragédie traduit par ailleurs la condamnation d'Éliane à ne jamais concrétiser son rêve :

Les rêves montaient en elle comme une marée [...] Il y eut un chavirement de tout son être et pendant quelques secondes elle crut à la réalité de cette scène étrange, les bras rompus par un poids imaginaire, trébuchant devant le feu comme une femme qui traîne quelque chose à reculons [...] La pièce, parée comme pour une tragédie, semblait l'écouter et se pencher vers elle avec l'immobilité attentive d'une confidente. (II, 156-157)

Par une de ces bizarreries les plus singulières, elle en arrivait à penser si profondément à Philippe que la voix même de Philippe ne la tirait pas toujours de ses réflexions et qu'elle ne prêtait pas attention à ce qu'il lui disait. Près de lui, elle se sentait seule. (II, 187-188)

Dans le *Visionnaire*, Manuel trouve dans l'écriture le moyen de s'évader de l'univers fermé de sa tante et de transcender ses souffrances physiques et morales. Il s'enfonce tellement dans son univers imaginaire que les frontières s'effacent entre le réel et la fiction :

[...] ce monde imaginaire qu'il a créé finit par se mêler à sa vie quotidienne pour devenir comme une partie de son être moral. C'est le refuge vers lequel il se tourne au bout d'une longue journée de souffrance. (II, 307)

De toutes mes forces, je niais ma vie quotidienne ; un jour, enfin, je renonçais à noter que la veille j'avais eu 38,5 au lieu de 38,2 et que Marie-



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Thérèse avait passé son bras sous le mien, après dîner. Tout, pour moi, se passait ailleurs. J'étais libre. (II, 308)

Même Jean, personnage fictif créé par Manuel, est tenté d'incarner des modèles romanesques et imaginaires pour exprimer ses émotions avec force et intensité : « Mon premier mouvement fut de me jeter à ses pieds comme dans les romans du dix-huitième siècle, mais je dominaï cette impulsion ridicule et me contentai de baisser la tête, le front incendié de honte » (II, 311). Jean se plaît à son tour, tout comme Manuel, à rêver d'un monde idéal, à « imaginer un monde d'où l'inquiétude [serait] absente, paradis naïf placé au-delà des attentes de la mort » (II, 324). Si Jean, personnage fictif de Manuel, rêve à son tour d'un monde fictif meilleur, c'est que l'univers de Nègreterre, qui occupe les rêveries⁹³ de Manuel pour lui servir d'échappatoire et de refuge contre ses contraintes quotidiennes, s'avère ironiquement plus contraignant que ses conditions de vie chez Mme Plasse : « [...] il apparaît vite au lecteur attentif, écrit M.-F. Canérot, que ``ce qui aurait pu être`` n'est que la transposition de ce qui a été et continue d'être, que le rêve en fait réécrit la réalité [...] »⁹⁴. Le rêve est une tentative de révolte contre son sort, un désir de transcender sa réalité, mais cette tentative est vouée à l'échec. Jean-Jacques Jura écrit à ce propos :

Se trouvant dans un monde prescrit, le narrateur greenien se révolte contre son fatalisme livresque. Parmi les plus révoltés de ces narrateurs on trouve les visionnaires chez Green, ceux qui tâchent de toute leur habileté de se libérer d'un sort de convenances littéraires [...] Chez ces narrateurs, telles réclusions rigoureuses et tels élans de l'imagination essaient de transcender leur destin romanesque mais échouent à la longue, la transformation étant ou illusoire ou péniblement mortelle pour la voix narrative. Le lecteur peut

⁹³ À cet égard, Annie Brudo apporte une nuance : « Le récit de Manuel n'est [...] pas le récit d'un rêve, mais le récit de ses fantasmes. Les angoisses et les hantises de toujours réapparaissent, métamorphosées, métaphorisées, ``édifiées`` dans le château de Nègreterre » (*Op. cit.*, p. 117).

⁹⁴ M.-F. Canérot, « Écriture de la vie et de la mort dans *Le Visionnaire* », in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique, Mélanges de Science religieuse*, t. 58, numéro 3, Université Catholique de Lille, 2001, p. 14. « Dans cet univers virtuel, ajoute-t-elle dans une citation de R. de Saint-Jean, tout frappe Manuel avec plus de brutalité et de folie que dans le monde réel » (*Ibid.*, p. 18).



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

même se demander : « si le visionnaire ne peut se libérer dans son propre récit fictif, qui le peut ? »⁹⁵

Tout comme Manuel, Élizabeth, dans *Minuit*, s'évade dans le monde onirique. Toute la troisième partie semble être le long rêve de la protagoniste, affirme Green dans son *Journal*, le 20 décembre 1935. Même si, à la différence de Manuel, Élizabeth accède à un monde spirituel dans son rêve⁹⁶, elle ne sort pas plus gagnante de ce haut lieu de spiritualité qu'elle fuit de façon beaucoup plus tragique et désespérée que lors de ses fuites précédentes. L'évasion onirique, aussi longue et prometteuse de fruits spirituels dans ce cas, s'avère une fois de plus, et avec la même ironie, tout aussi tragique que les séquences « réelles » qui la précèdent, sinon plus, car si le parcours d'Élizabeth se caractérisait par une série de fuites jusqu'à son arrivée à Fontfroide, la dernière fuite qu'elle fait, à partir de ce lieu physiquement nocturne et spirituellement lumineux, est la plus fatale.

L'antithèse onirique/réel ou romanesque/réel, relevant de l'ironie de situation, est présente également dans *Varouna*. Marguerite, la tante d'Hélène, souffre de ne pas pouvoir attirer Bertrand Lombard. Si elle s'enhardit dans des rêveries qu'elle va quelquefois jusqu'à mettre par écrit, « car elle avait lu les poètes et se tirait à honneur de ces exercices » (II, 702), elle ne trouve point le courage de les révéler à qui que ce soit et, de peur que ses poèmes ne témoignent contre elle et la compromettent fâcheusement, elle les garde pour elle de la façon la plus grossière et littérale : « [...] elle les avalait. Qu'il était doux de manger le nom de Bertrand Lombard et la

⁹⁵ J.-J. Jura, « *Le Visionnaire et Si j'étais vous... Deux romans de l'extrême* » in *Lectures de Julien Green, Actes des Journées Julien Green*, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, réunies par Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe et Michèle Raclot, Société internationale d'études greeniennes, p. 153.

⁹⁶ Annie Brudo explique que « La différence entre les deux romans se joue essentiellement sur cette opposition. [...] la fantasmatisation de Manuel ne lui fournit que partiellement l'affranchissement auquel il aspire et il reste, malgré tout, rivé à la matérialité. Projetant sans amarrage Elizabeth dans le monde onirique de Fontfroide, Green assure à sa protagoniste l'accès, non médiatisé, à la spiritualité » (*Op. cit.*, pp. 140, 141.).



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

description enflammée qu'elle recommençait sans cesse de sa personne incomparable ! » (II, 702) Ainsi, la possessivité de Marguerite, sur le plan des rêveries, se traduit en une digestion de papier sur le plan réel. Notons à nouveau, dans le passage qui suit, le contraste entre le conditionnel passé et l'imparfait de même que le contraste entre le quantitatif (nombreuses tâches ménagères) et le qualitatif (absence de lien affectif) qui traduisent ironiquement le désarroi de Marguerite qui, aspirant à tout avoir, se réduit à une fonction de servante :

Elle aurait voulu être tout à la fois la femme, la fille et la mère de Bertrand Lombard afin de pouvoir l'aimer de façons diverses, lui obéir, le gouverner, le traiter d'égal à égal, enfin lui donner non pas un cœur, mais un trois. Elle se bornait à être sa servante, veillait sur sa nourriture, soufflait sur sa soupe trop chaude [...] faisait elle-même son lit [...] elle était là pour ouvrir ou fermer la fenêtre sans même qu'il s'en aperçût [...] tirer les volets quand le soleil donnait dans la librairie. (II, 702)

Après le départ d'Eustache Croche, Hélène s'ennuie et en vient à regretter les songes qu'elle faisait à l'époque où il était son précepteur. La jeune fille se heurte donc à une nouvelle réalité : « On lui disait qu'elle devenait grande, qu'il fallait qu'elle eût de la gravité dans la mine et même qu'elle apprît à s'ennuyer un peu » (II, 709). Souffrant cette monotonie du quotidien, Hélène aspire à ce qu'il lui arrive « quelque chose tous les jours, comme dans les mauvais romans » (II, 740). Si sa vie ne tarde pas à prendre un tour plus romanesque, Hélène ne s'en trouve pas plus réjouie. En effet, la rencontre qu'elle fait avec l'inconnu mystérieux ne parvient pas à la sauver des rets de la vie réelle. Elle oublie plus souvent qu'autrefois et les rêves qu'elle fait et les consignes de l'inconnu qui lui auraient épargné, si elles les avaient suivies, la tragédie de la mort de son père. C'est en étant hypnotisée, en jouant un rôle fictif, qu'Hélène contribue à la destruction tragique de sa vie familiale.

Romancière, Jeanne, quant à elle, a le sentiment d'être submergée par ses rêveries romanesques et de perdre de vue les frontières entre sa vie réelle



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

et son projet d'écriture. L'ironie dans l'entreprise de Jeanne, cependant, est qu'elle essaie d'échapper à son quotidien et peut-être à elle-même en se lançant dans le récit de la vie d'Hélène Lombard qu'elle situe à une époque pour elle bien lointaine et révolue, alors que ce même projet d'écriture la met face à face avec elle-même et avec ses inquiétudes profondes d'une façon qu'elle ne pouvait soupçonner au départ. En somme, essayant dans cette embardée romanesque de se distancier d'elle-même, c'est elle-même qu'elle retrouve :

Écrire un roman, quelle aventure ! On ne peut jamais savoir où cela peut nous mener et j'ai l'impression que le fait d'écrire un roman est en soi un roman dont le héros est l'auteur. Il raconte sa propre histoire et, s'il se joue à lui-même la farce de l'objectivité, c'est qu'il est bien novice et bien sot, car nous ne parvenons jamais à sortir de nous-mêmes. (II, 827)

Quant à Bernard et Laurence, qui sont eux aussi de grands amateurs de littérature, Jeanne explique qu'ils se réfugient dans la fiction contre leur désespoir. Ils vivent ensemble de peur de se retrouver seuls, mais ne pouvant jamais parler à cœur ouvert de ce qui les préoccupe vraiment et se révéler tels qu'ils sont l'un à l'autre, ils se rejoignent dans un échange continu et pédant sur les personnages de romans, ce qui ne fait qu'ajourner leur expérience de la solitude et du désespoir :

S'ils n'ont jamais écrit une ligne qu'on ait imprimée, Bernard et Laurence ont tout lu. Je dis cela sans ironie, je reconnais même que la lecture est pour eux la seule occupation qu'ils jugent digne d'être prise au grave, et leur esprit est ainsi fait que la fiction y a le pas sur la vie réelle. Telle héroïne de roman est infiniment plus vivante à leurs yeux que la sœur de ma mère, par exemple, ou moi-même. (II, 789)

Rêver pour ironiquement retrouver les effrois de sa réalité est aussi, d'une certaine façon, le sort de Fabien. Tout le drame de Fabien réside initialement dans son désir de fuir la régularité de sa vie quotidienne et dans son rêve de connaître de nouvelles réalités qu'il s'imagine plus satisfaisantes : « L'uniformité de sa vie quotidienne lui donnait le goût de l'extraordinaire et même d'une certaine inquiétude » (II, 862). Le rêve de



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

Fabien se réalise en effet et, se détachant d'abord de sa condition routinière d'un employé de bureau assujéti aux mêmes tâches, il connaît les plaisirs de ce monde les plus variés dans différents corps pour se rendre compte finalement qu'il n'est nullement plus heureux et retrouver son identité initiale. Sa tentative d'échapper à son sort échoue donc et s'avère vaine. Jean-Jacques Jura écrit à ce propos :

Bon gré mal gré, Fabien se trouve perdu dans une fantasmagorie de métamorphoses et demeure à la merci de ses personnages plutôt que le maître du récit [...] Les métamorphoses fulgurantes avaient permis à Fabien une évation de la contemplation et de la réflexion du moi, ce qui est nécessaire à la voix narrative, mais à la fin du récit, Fabien appréciait pour la première fois son prochain et la croyance qu'il avait toujours connue. Avec cette nouvelle appréciation de son existence hors du texte, Fabien ne cherche plus l'évasion par ses écrits. Malgré cette « révélation » chez Fabien, son échec narratif reste le vrai sujet du roman [...]⁹⁷

Dans *l'Autre*, moralement très solitaire, charriant les lambeaux d'un passé compliqué et douloureux (suicide de son père, enfermement de sa mère, prostitution), Karin est totalement étrangère à la société qui l'entoure, tant en 1939 qu'en 1949. Sa confusion morale et psychologique ne se traduit pas uniquement par une distance vis-à-vis de la société ; intérieurement, Karin vit à la lisière de deux univers qui se confondent quelquefois, l'un réel et l'autre imaginaire. Quand, d'une façon analogue à Denis dans *l'Autre Sommeil*, elle conduit Roger à la porte d'une maison abandonnée autour de laquelle elle construit tout un récit autobiographique, Roger ne discerne que très mal le vrai du faux. Le récit imaginaire de Karin a un double effet ironique ; il renforce le désarroi de sa narratrice qui, en croyant si fermement au bonheur qu'elle construit de façon imaginaire, affirme l'absence de son bonheur dans sa vie réelle, et il défie les résistances de l'auditeur, Roger, qui, tout incrédule qu'il soit, est happé, ne serait-ce qu'un moment, par ce récit et en est charmé malgré lui. Il écrit :

⁹⁷ J-J. Jura, *op. cit.*, pp. 155-156.



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

La tentation inhumaine me vint de dire à Karin que je ne croyais rien de son récit qui m'irritait tout à coup par la crédulité que me supposait la narratrice, mais cette crédulité n'était-elle pas de son côté plutôt que du mien ? Car elle ne parlait pas comme une menteuse, elle parlait comme quelqu'un qui se grise d'une histoire dont il s'est persuadé qu'elle est vraie. En apprenant à Karin que je n'étais pas dupe, je risquais de lui faire beaucoup de mal. Et puis, ce passé de rêve qu'elle s'était inventé me touchait malgré tout d'une façon absurde. Et comme aucun de nous n'est tout à fait simple, cette pitié s'accompagnait d'une sorte de dégoût, un dégoût presque physique pour tant d'innocence. Sans doute ma subite impatience ne s'expliquait-elle pas autrement. Et puis, surtout, j'étais furieux de me sentir ému. (III, 795)

Par ailleurs, le rêve que fait Roger dans sa voiture à la porte du restaurant où il attend en vain l'arrivée d'Ilse ne fait que souligner la désillusion du personnage qui, incapable d'obtenir facilement du succès dans ses conquêtes, se voit en rêve comme un personnage totalement sadique, narguant une Ilse qui ne lui résiste pas. Le lecteur est d'abord trompé par le récit de Roger qui ne contient aucun indice d'onirisme. Au contraire, des commentaires entre parenthèses comme « je voyais tout cela de mon coin » ajoutent au réalisme de la description et font croire à une révolte du personnage contre ses frustrations passées. Le réveil soudain du personnage non seulement informe le lecteur qu'il s'agissait d'un rêve, mais souligne l'ironie de la situation du personnage, le décalage entre son désarroi réel et sa victoire imaginaire. Le rêve sert ironiquement à mettre en évidence la désespérance du personnage. Le renversement de certains éléments, comme son retard dans le rêve et son arrivée en avance dans la réalité, accentue l'ironie. De même, le fait qu'Ott s'assoie exactement sur la chaise réservée à Ilse et lui parle de religion pendant que Roger, qui aurait préféré occuper sa soirée avec moins de métaphysique, imagine Ilse dans les bras de Gore :

Celle qu'on ne pouvait refuser m'attendait, surprise peut-être que je ne fusse pas encore là, car, dans le ciel encore bleu, les aiguilles de la grande horloge marquait huit heures cinq. Peut-être Ilse était-elle déjà vexée de mon retard. Cette pensée me fut plaisante. Je faisais saigner un peu son orgueil. Visiblement elle s'ennuyait (car je voyais tout cela de mon coin). Elle regardait comme tout à l'heure, tantôt à droite, tantôt à gauche. J'en ris tout seul sans me cacher le moins du monde, puis tout à coup, pris d'une faim



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

panique à l'idée de cette proie qui m'était offerte, je mis ma voiture en marche.

[...]

Tout à coup, je sursautai et revins à moi. J'étais au volant de ma voiture arrêtée au bord du trottoir. Ma montre disait huit heures moins sept. Pendant trois minutes, j'avais dormi, écrasé de fatigue nerveuse par ma journée d'attente et d'allées et venues, j'avais dormi et rêvé [...] Sans hésiter cette fois, je traversai le boulevard et rangeai ma voiture à proximité du restaurant où j'entrai d'un pas rapide. Un coup d'œil me suffit pour m'assurer qu'Ilse n'était pas encore là. Quoi de plus normal ? (III, 777-778)

Signalons par ailleurs que, le lecteur se trouvant tout aussi trompé que le personnage de la réalité du rêve, on pourrait voir dans ce procédé récurrent du rêve une ironie de l'auteur à l'égard du lecteur, et non seulement à l'égard de la situation du personnage. En effet, les pistes sont brouillées dans le récit d'un rêve comme celui de Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit*, encadré par deux annonces du réveil du personnage. À la fin du chapitre III de la première partie, à la lecture de « Un grand bruit le réveilla et se jetant à bas du lit, il courut à la fenêtre », le lecteur a toutes les raisons de croire que le personnage est désormais réveillé et que l'épisode qui suit, avec Gheza sur la route, est réellement arrivé, d'autant plus qu'il fait écho au malaise et à l'ambiguïté qui s'installent entre les deux personnages dès le premier chapitre. Mais aussitôt que le fantastique se trouve exacerbé par l'élément du gant qui saigne et que le doute prend place dans l'esprit du lecteur accoutumé au réalisme des trois premiers chapitres du roman, une deuxième annonce du réveil du personnage vient confirmer qu'il s'agissait bien d'un rêve. Ce procédé étant récurrent dans d'autres romans, F. Vernescu en répertorie quelques exemples⁹⁸ :

Le rêve qu'[Adrienne] fait après avoir tué son père, rêve d'angoisse et de culpabilité, s'ouvre avec une phrase ambiguë : « Il y avait une demi heure qu'Adrienne dormait lorsqu'elle vit entrer Germaine » (I, 445). C'est seulement plus loin, au moment où le père tué entre en scène, qu'on lit : « A ce moment, Adrienne se débattit si fort qu'elle s'éveilla » (I, 446). Pendant

⁹⁸ F. Vernescu, *Clivage et intégration du moi chez Julien Green*, Birmingham, AL, Summa Publishers, 1994, p. 51.



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

tout ce temps, le lecteur a été dupe : il a lu le passage entier comme une action réelle. En s'appuyant sur les effets d'ambiguïté du langage, Green essaie de démontrer que le rêve est plus réel que la réalité. De même, dans *Épaves*, le rêve d'Éliane commence par ; ``... elle s'éveilla`` (II, 125), et se poursuit sur cinq pages sans que le lecteur se rende compte qu'il s'agit d'un rêve. Rien ne l'avertira avant la fin du rêve : ``Elle s'éveilla`` (II, 131). Comme dans *Adrienne Mesurat*, on ressent ainsi beaucoup plus fortement les impressions du personnage, ses angoisses et ses peurs ; le contenu du rêve prend évidemment plus d'importance. Le même procédé apparaît dans *Le Malfaiteur*, dans le passage du rêve d'Hedwige, dans *Chaque homme dans sa nuit* où le rêve de Wilfred commence, lui aussi, par un ``réveil``. Ce dernier rêve contient cependant un indice de rêve : ``La lanterne de la voiture éclairait cette scène à la manière d'une vision`` (III, 437).

Si l'onirique est un procédé d'ironie de situation qui, dans l'économie du récit, crée un effet de contraste en montrant « ce qui aurait pu être » afin de souligner la profondeur de la désolation de « ce qui est » ou encore, de façon plus pessimiste, pour montrer qu'il n'y a point d'échappatoire, d'issue possible au désarroi de la réalité et que « ce qui pourrait être » est tout aussi ténébreux que « ce qui est », il faut signaler par ailleurs que la *réalité* n'est elle-même pas toujours *réelle* aux yeux du personnage greenien. En effet, par rapport à la Réalité de l'Invisible dont le personnage a quelquefois l'intuition, la réalité de ce monde lui paraît assez illusoire. Et lorsque la réalité revêt donc son apparence onirique, le personnage constate l'ironie de son sort, déplore de se perdre autant dans un monde pourtant factice. Green, tel qu'il se dévoile dans ses écrits intimes, ainsi que les personnages qu'il crée, sont subjugués par la conscience d'une réalité supérieure à celle que le monde laisse entrevoir. Celle-là, absolue, mais invisible, les envoûte, les tourmente et les détourne du monde. Étant conscients d'une nouvelle dimension, ils ne se sentent plus appartenir à ce monde qui leur paraît soudainement évanescer. L'expérience de l'irréparable illusion du monde, évoquée et dans l'autobiographie et dans l'œuvre, est inextricablement liée à l'ironie, car cette soudaine métamorphose de conscience implique une distance vis-à-vis



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'Inconscient

de la *réalité* du monde qui peut certes se traduire par une expérience d'angoisse, mais aussi par un sentiment de détachement de tout le *sérieux* dont cette réalité est chargée. Parmi les récits les plus saisissants qui prennent place dans l'autobiographie, il faut rappeler celui où Green, pendant la Première Guerre mondiale, expérimente l'irréalité objective du monde et celle de son prochain par opposition au relativisme des perceptions subjectives ou encore à la réalité de l'invisible, elle, placée donc au-delà de toutes les perceptions subjectives possibles :

Simplement, le monde extérieur n'existait pas tel que nous le voyions. On ne pouvait pas même prouver qu'il existât. Ce qui existait était en moi, dans ma tête, et je ne pouvais pas le voir, mais si j'étais calme et heureux, je voyais des arbres, de l'eau, des collines, et si j'étais troublé, je voyais des hommes en train de se battre, des canons, de la terre projetée dans le ciel par des obus. À ce compte-là dans quelle mesure le prochain existait-il ? Il existait comme moi, en proie aux mêmes illusions, mais il ne voyait pas les mêmes choses que moi parce que nous étions différents, parce que je n'étais comme personne. Là où il voyait du bleu, par exemple, je voyais peut-être du noir et nous n'étions d'accord que sur le terme employé. Son bleu correspondait à ce que j'appelais du noir. Mais dans ce système que je trouvais passionnant, que devenait la réalité de mon visage ? À cela, je répondais que mon visage correspondait à une idée que je me faisais de moi-même. Ce qui était douteux, c'était la matière. Les images étaient vraies, mais ce n'étaient que des images. La réalité se trouvait derrière tout cela, était essentiellement invisible. Je ne sais d'où me venaient ces pensées étranges, mais ce qui est certain, c'est qu'elles me marquèrent pendant de longues années et que j'en vois des traces dans toute mon œuvre (V, 976)⁹⁹

⁹⁹ De nombreux passages du *Journal* font écho à des expériences analogues. Green écrit le 3 septembre 1946 : « Tourmenté par le peu de réalité de la vie dans le monde. La vie religieuse, elle, me paraît d'une réalité qui anéantit presque tout autour d'elle (sauf l'amour) comme un incendie mange une forêt. Le monde n'est pas vrai. Que d'efforts pour monter autour de soi le décor d'une vie agréable ! Ces meubles, ces tableaux, ces livres que nous n'aurons même pas le temps de lire tous, alors que l'au-delà est près de nous qui flamboie et que le grand brasier de la charité divine nous attend. » (IV, 937) ; le 2 octobre 1950 : « Troublé comme je l'ai été si souvent par le peu de réalité du monde. Je devrais au moins faire semblant de croire que le décor est vrai, que les gens dits sérieux sont sérieux et non pas, comme je le disais un jour à Jo Soares, profondément frivoles, c'est-à-dire frivoles en profondeur. Je n'arrive pas tout à fait à me donner le change à moi-même. Il n'y a que l'amour qui résiste à cette dévastation générale du doute » (IV, 1180). Voir aussi les dates suivantes : 8 septembre 1931, 8 septembre 1933, 21 juillet 1944, 1^{er} juillet 1949, 2 octobre 1950, 2 avril 1952, 5 septembre 1952, 27 novembre 1954, 17 décembre 1956, 15 octobre 1961, 3 juin 1971, 4 novembre 1972, 5 février 1973, 16 octobre 1974...



En effet, nombreuses et explicites sont, dans l'œuvre romanesque et théâtrale, les traces de cette expérience autobiographique. Placée en exergue de *l'Autre Sommeil*, une citation de Pascal inverse les termes de l'antithèse « état de veille/sommeil », comme pour remettre en question la vraisemblance de la réalité et mettre en évidence l'aspect illusoire de ce que nous percevons habituellement comme vrai : « Qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir ? » (I, 815). Plus loin, dans la nouvelle, le narrateur revient sur cette idée que le rêve est porteur d'une vérité supérieure et plus crédible que la réalité : « C'est une bizarrerie de mon esprit de ne croire à une chose que si je l'ai rêvée » (II, 839)¹⁰⁰.

Ainsi, dans les dernières pages du *Visionnaire*, Marie-Thérèse reprenant la plume, concède de valoriser les dons de son cousin et semble privilégier ses visions aux dépens des réalités illusoires : « je me demandai si le visionnaire, après tout, ne jette pas sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre, et si, en un monde qui baigne dans l'invisible, les prestiges du désir et de la mort n'ont pas autant de sens que nos réalités illusoires » (II, 391). Pensons également aux paroles de la vicomtesse de Nègreterre qui entretient Jean sur le mirage du monde, déplorant qu'il ne fût plus enfant pour mieux saisir la vision qu'elle lui partageait (II, 375) ou encore au discours de M. Edme dans *Minuit* (II, 593-594) sur l'irréalité du monde visible par rapport à l'existence du monde invisible. Il en est de même des dialogues qui prennent place, dans *L'Ennemi*, entre Pierre et Élisabeth et où l'un et l'autre attestent tour à tour que « ce monde qui nous entoure est l'effet d'une illusion à laquelle [on croit], cependant, comme on croit à un rêve pendant le

¹⁰⁰ Michèle Raclot écrit à propos du narrateur de ce récit : « Le culte de la vision onirique dont il se targue n'y est pas présenté comme une fantaisie psychologique, mais comme l'esquisse d'une conception métaphysique du monde explicitée par le titre du livre et l'épigraphe empruntée à Pascal, et qui va devenir l'un des axes de l'imaginaire créateur chez le romancier » (« Vision panoramique de l'œuvre romanesque », p. 53).



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

sommeil »¹⁰¹ et que le « mensonge c'est le monde » alors que nous sommes « créés pour un bonheur qui dépasse l'entendement »¹⁰².

Dans *Varouna*, l'intuition de Jeanne lui fait « entrevoir plusieurs vérités d'un ordre inexprimable » (II, 817). Peu à peu, la jeune romancière perçoit le monde et l'existence humaine comme étant illusoire. Elle évoque la fascination de l'homme pour « l'erreur » (II, 817), le fait qu'il vive un « cauchemar » (II, 817) par opposition à un bonheur mystique plus vrai et qui se trouve à la fois en lui et au-delà de lui. Ironiquement, cette même romancière visionnaire, qui a le sens de l'invisible, a des intuitions plus exactes sur l'histoire que les recherches des archéologues. Sa réceptivité aux idées qui lui traversent spontanément l'esprit la met en contact avec un savoir plus véridique que les résultats des recherches scientifiques : « Oui, hier, l'idée m'a traversé l'esprit de loger Bertrand Lombard dans la maison de la brodeuse, ce qui fera rire mes lecteurs d'ici, car les experts sont bien d'accord pour dire qu'à l'époque des Valois aucune famille notable n'habitait de ce côté-là » (II, 828). D'autre part, si Jeanne reconnaît la chaîne au British Museum, c'est parce qu'elle l'a déjà entrevue dans son rêve qui joue un rôle de présage relativement salvateur dans ce cas.

Karin expérimente, elle aussi, à la fin de son récit en 1949, l'irréalité du monde, alors qu'il se présente à ses yeux sous son aspect le plus physique. Dans la comparaison des baigneurs nus à des rangées de soldats abattus, puis dans la déréalisation totale de sa vision, Karin affirme ainsi une supériorité et une victoire sur son passé de prostituée des soldats allemands qui lui a valu une longue épreuve de rejet social :

L'irréel, en vérité, je l'avais devant moi : c'était la plage dont le sable disparaissait sous plusieurs centaines de baigneurs à la peau d'un hâle encore indécis, mais qui promettait de tourner à l'or et au bronze dès les premières chaleurs. À part quelques autres obscènes, toute la jeunesse de la ville était là, pareille à des rangées de soldats abattus d'un coup dans un

¹⁰¹ Éditions du Seuil, p. 145.

¹⁰² *Ibid*, p. 194.



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

ordre parfait [...] Ce que je voyais ressemblait à une hallucination par son étendue et sa multiplicité. (III, 954 et 955)

Ainsi, la perception de ce monde physique comme une vision onirique a un effet libérateur, se présente à la fois comme une échappatoire et comme un remède à un réel misérable. À propos de cette vertu libératrice de la perception onirique, Michèle Raclot écrit : « [le héros greenien] perçoit intuitivement, et comme charnellement l'inexistence du monde sensible et le mensonge du temps. La félicité profonde dont il jouit soudain au sein de son désespoir, ce sentiment d'invulnérabilité dont il est alors pénétré, sont l'indice qu'il a découvert un autre ordre de vérité, qu'il a surpassé pour un instant sa misère morale »¹⁰³.

Signalons par ailleurs que, sans toujours signifier une distance ironique à l'égard des conditions de misère et de malheur, l'expérience onirique que fait le personnage de la réalité peut produire un effet comique. Il en est ainsi de la gifle que Félicie assène à Ulrique, comme dans un rêve, et qui renverse subitement un certain ordre hiérarchique, d'autant plus que cette dernière n'y réagit point, mais au contraire, pétrifiée, poursuit son chemin avec un automatisme de statue et ne tarde pas à sortir du roman après cet épisode : « [...] un événement dont personne ne dit mot, car il ne paraissait pas croyable et les acteurs mêmes de ce petit drame doutèrent longtemps s'ils ne l'avaient pas rêvé. Avec un peu de réflexion, ils eussent compris l'un et l'autre que la chose devait se produire, mais ils n'étaient pas capables d'établir un lien entre plusieurs idées et de percevoir la nécessité de certains actes » (III, 265).

Le même automatisme et la même impression onirique revêtent les actions et les atmosphères d'autres romans comme pour en atténuer le poids du tragique ou au contraire pour le traduire, car s'il agit comme dans un rêve,

¹⁰³ M. Raclot, « Glissements insolites de la sensation... », p. 27.



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

le personnage semble ne plus être maître de ses actions, mais gouverné fatalement par une force qui le conduit à sa perte.

Ainsi, dès le début de *Moira*, vers la fin de sa bataille avec Praileau, Joseph a l'impression d'avoir sombré dans une sorte de rêve : « Cette phrase parvint aux oreilles de Joseph comme à travers un brouillard et il lui sembla que, lentement, il s'éveillait d'un mauvais rêve. Rassemblant ses forces, il se mit à genoux, puis se dressa sur ses pieds » (III, 25). Les différentes séquences qui le conduisent à l'épisode avec Praileau et qui constituent ce dernier épisode s'enchaînent un peu malgré la volonté de Joseph, comme s'il était endormi sous le poids de la colère ou encore d'un désir inconscient (il fut mentionné plus haut que cette bataille à laquelle se livrent les deux jeunes hommes dissimule un désir qui ne sera jamais avoué). À la fin du roman, après le crime, le même Praileau invite Joseph à se mettre en colère en lui reprochant d'être comme un « somnambule ». En effet, le meurtre de Moïra est encadré par le sommeil, comme s'il était lui-même un épisode onirique parmi d'autres. C'est en se réveillant subitement et sous le coup d'une impulsion soudaine que Joseph tue Moïra endormie, pour se rendormir lui-même tout de suite après : « Lorsqu'il eut fini, il se laissa tomber sur le dos près de la morte et sombra dans un lourd sommeil » (III, 174). Et à la fin du roman, juste avant de quitter la chambre de David pour aller se dénoncer, Joseph succombe au sommeil.

Jusqu'à sa « sortie du roman » (III, 987), Karin vivra dans une sorte de confusion entre le rêve et la réalité : « Il me sembla que dans un état intermédiaire entre la veille et le sommeil, un rêve se prolongeait en moi, et je fermai les yeux, toute prête à m'endormir de nouveau, mais je ne voulais pas dormir » (III, 978). Sa noyade finale, présagée par le rêve où elle voit le visage de son père sorti des profondeurs de l'eau (III, 877) se fait elle-même « avec lenteur, comme dans un rêve » (III, 990). Et c'est le contact avec l'eau glaciale et l'imminence de sa mort qui font surgir en elle, comme Wilfred



Ironie des voix intérieures : voix de la conscience morale et voix de l'inconscient

avant que Max tire sur lui, un immense désir de vivre et de retrouver le contact avec la réalité.

En conclusion, la disharmonie du personnage avec la réalité est traduite ironiquement par la relation qu'il entretient avec la dimension onirique de son existence. Ne pouvant avoir de prise sur sa réalité, il se réfugie dans l'imaginaire, la rêverie, le songe, et confirme de cette façon son incapacité de surmonter un jour sa condition réelle. Quelquefois, ce rêve même dans lequel le personnage se réfugie contre une réalité sombre et non harmonieuse s'avère tout aussi ténébreux et ennuyeux.

Par ailleurs, le fait que le rêve recèle des messages sur le destin du personnage que ce dernier n'est pas apte à déchiffrer renforce ironiquement la condition tragique du personnage, incapable d'avoir une prise quelconque sur son destin. De même, le fait qu'il agisse et vive comme dans une illusion, qu'il n'éprouve pas de *contact* avec lui-même et avec le monde montre le personnage comme une victime de ses actes les plus lourds de conséquences qu'il exécute avec automatisme comme un somnambule et non pas comme un être libre, responsable et maître de ses facultés, capable d'influencer le cours de sa vie.



3) L'ironie dans l'espace : lieux et objets

Le troisième procédé d'ironie de situation, traduisant la solitude du personnage, son enlèvement dans son angoisse existentielle, que nous étudierons est les descriptions de l'espace. L'ironie, écrit Hamon, a une fonction « quasi proxémique ou éthologique, tactique et stratégique, et ne fonctionne que sur une topographie à maintenir, à contester, ou à redistribuer, topographie qui recouvre toujours une axiologie, c'est-à-dire des systèmes de valeurs, c'est-à-dire des idéologies.¹⁰⁴ » L'ironie peut se développer dans des descriptions de lieux qui reflètent des systèmes de valeurs particuliers, ceux des personnages qui les occupent, mis en opposition avec ceux des personnages qui arrivent de l'extérieur. Hamon explique :

Tout espace socialisé a [...] vocation à se transformer en scène théâtrale, puisque toute scène est un espace et que tout ironiste (qui est un sociologue) a tendance à concevoir la société comme un théâtre [...]

[...] On peut prévoir que toute frontière et tout seuil mentionné dans une fiction ne sera que la métaphore d'une différence de systèmes de valeurs. [...] La séparation entre la ville et la campagne, entre la province et Paris, entre le dehors et le dedans, entre la cour et le jardin sur la scène du théâtre classique, le centre et la périphérie, entre la rive gauche et la rive droite. Les étages nobles et les mansardes, le nord et le sud, l'en deçà et l'au-delà des Pyrénées, l'ici et l'ailleurs, etc. toutes ces séparations informent d'innombrables textes à dominante ironique ou comique.¹⁰⁵

Nous étudierons, dans un premier temps, l'ironie dans les relations que les personnages entretiennent avec les lieux qu'ils occupent, ensuite avec les objets qu'ils possèdent.

¹⁰⁴ Hamon, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁵ Hamon, *op. cit.*, p. 114-116.



A) Les lieux

L'étrangeté du personnage au monde, son effroi existentiel sont traduits ironiquement par la relation qu'il entretient avec les lieux qu'il occupe. Pour l'étude de ce procédé, nous distinguerons deux types de lieux : les espaces individuels et les espaces collectifs. Nous verrons par la suite que le personnage, ne trouvant sa place dans aucun de ces espaces clos, rôde dans l'espace ouvert.

Il y a en effet une ironie de situation dans le fait que ce que le personnage affiche et proclame comme identité et aspirations contredise la manière même dont son espace individuel est disposé.

Dans *Mont-Cinère*, Emily, pourtant avide de se sentir propriétaire, se sent mal à l'aise dans sa propre chambre. Sa quête de propriété commence par la difficulté même de réchauffer son espace individuel : « [...] elle y aurait passé les journées entières si elle avait pu y faire du feu, mais naturellement il n'en était pas question » (I, 108). D'autre part, si Emily s'attarde dans sa chambre à toucher chaque meuble « en répétant avec un geste autoritaire : ``Ceci, ceci``, comme si elle eût craint qu'une personne invisible ne le contestât » (I, 108-109), elle ne tarde pas, dès qu'elle tombe malade, à la désertir pour se réfugier dans la chambre de Mrs. Elliot où le feu est autorisé. Plus loin, se livrant à une inspection de la chambre de sa mère, elle aperçoit, à partir de l'embrasure de la fenêtre, sa chambre à elle (I, 149) et ce point de vue distancié et extérieur traduit ironiquement la séparation progressive de la jeune fille de son espace même auquel elle est pourtant vivement attachée. Plus tard, Emily s'attachera avec la même passion et pour une double raison à la chambre de Mrs. Elliot : c'est la pièce où elle entre pour la première fois à l'occasion de la mort de son père (II, 86-87) et c'est également la pièce où elle obtient, en compagnie de sa grand-mère, le droit de

se réchauffer et surtout la possibilité de parler et de se confier. Cependant, même cet espace lui sera enlevé. Mrs. Fletcher le louera à Miss Gay et, après le départ de cette dernière, c'est Franck qui l'occupera. Ainsi, Emily se trouve condamnée à ne point jouir du confort d'un espace pour une période dont la longueur serait à la hauteur de ses ambitions de propriétaire.

Si Emily est condamnée à ne pas prolonger un séjour dans l'espace qu'elle chérit le plus, Adrienne, elle, au contraire, est condamnée à vivre dans une chambre qui ne lui plaît point et qui ne semble pas lui appartenir, se conformer à ses goûts : « Elle haïssait sa chambre [...], ce papier à fleurs que son père avait choisi et dont il était si fier, cette armoire de grand magasin [...] ce lit de métal, que de souvenirs tout cela représentait, que d'insupportables années, que de nuits inquiètes semblables à celle-ci ! » (II, 298) Après le départ de sa sœur Germaine, Adrienne essaie de changer de chambre et aspire à celle de sa sœur parce qu'elle est plus favorable à l'inspection de la rue et des allées et venues de Maurecourt : « D'un long regard chargé d'envie et de tristesse subite, elle embrassa cette pièce où elle se trouvait, mais qui ne lui appartenait pas. À partir de ce jour, elle ne rêva plus que de la chambre de Germaine » (I, 203). L'ironie réside, d'une part, dans le fait que le lieu qui lui permettra désormais de satisfaire son désir de guetter Maurecourt est celui-là même de la personne qui l'opprime et elle ne pourra s'en emparer qu'au prix du meurtre de son père, d'autre part, dans l'association du verbe « rêver » à la chambre de Germaine qui incarne la maladie et la peur de la mort et qu'Adrienne devra purifier au soufre avant d'y mettre les pieds.

La disposition de la chambre de Guéret « basse de plafond, avec une fenêtre étroite » (I, 617) n'est pas plus conforme à ses aspirations que celle d'Adrienne. Au contraire, elle constitue un des « quatre points cardinaux » (I, 617) de sa « prison » (I, 618), par opposition aux routes nocturnes où il promène l'espoir de conquérir Angèle.



Denis, dans *l'Autre Sommeil*, éprouve le même sentiment d'emprisonnement dans un lieu peu conforme aux perceptions oniriques qu'il a de la vie. Ainsi, par opposition à sa chambre au coin de la rue Ferou qu'il compare à une « geôle » (I, 855) et qu'il associe à « l'ennui » (I, 855), il cultive un attachement pour un lieu « étrange », « ni tout à fait dans le rêve, ni tout à fait dans la réalité », qui, ne pouvant servir à personne parce qu'il est inachevé, prenait un air mystérieux aux yeux du jeune homme. Il le compare ainsi aux arbres d'une forêt, aux palais crétois et dit qu'il « mettait toute logique au défi » (I, 856). Ainsi, l'espace qu'il est condamné à occuper dans sa vie réelle, n'étant point à la hauteur du mystère qu'il voudrait vivre, traduit ironiquement ^{le} caractère irrémédiable de son statut d'étranger. Et s'il y a un espace « réel » que Denis aurait valorisé, c'est celui de Chanteloup dont il garde des souvenirs de son enfance avec Claude. Cependant, à son retour dans cette maison, Denis s'en trouve vite désillusionné. Non seulement la maison est à louer, mais aussi elle lui paraît hantée. De même, le fait que Claude ne partage nullement la nostalgie de Denis agrandit la solitude de ce dernier et fait retomber la magie qu'il espérait faire durer.

Dans *Épaves*, Éliane, qui voudrait tant se sentir chez elle en étant chez les Cléry, se trouve agressée dans son espace intime, non pas par Philippe ou Henriette qui ne se défendent pas contre son intrusion, mais par la lumière de la rue qui vient « la frapper avec la violence d'un coup de poignard » (II, 15). Cette métaphore nominale exprime de façon hyperbolique l'atteinte au repos d'Éliane, mais signifie surtout que cette dernière est condamnée à ne point jouir de l'intimité qu'elle espère retrouver par la conquête de Philippe :

De grosses lettres jaunes qui s'éteignaient et se rallumaient toutes les minutes exaltaient de la sorte les mérites d'une marque de chaussures. Aussi, même à l'heure tardive où les bruits de la rue s'apaisent, des pinceaux de lumière se glissaient à travers les fentes des volets, jusqu'à la descente de lit, forçant Éliane à rouvrir les yeux. Elle se disait : « Je vais essayer de m'endormir pendant les dix secondes d'obscurité. » Et juste au moment où elle se sentait tomber dans le sommeil, cette clarté vive et criarde la ramenait à elle, comme une fanfare. (II, 13)



[...] on eût dit un gros œil jaune qui surveillait Éliane, feignait de dormir, puis se rouvrait tout à coup pour la surprendre. (II, 15)

Les protagonistes du *Visionnaire* ne semblent pas occuper non plus les chambres qu'ils auraient voulues. La présence de Mme Plasse est trop dominante en effet pour que Marie-Thérèse ou Manuel puissent se sentir libres et maîtres de leur espace. Ce dernier en particulier, alors qu'il se désolidarise de tous les rituels catholiques, se trouve affligé d'une énorme croix au-dessus de son lit de malade de même que la permanence de sa tante qui se complaît dans la maladie de son neveu pour prolonger le plaisir de le servir.

Dans *Minuit*, Éliane éprouve le même malaise dans chacune des chambres qu'elle occupe et qui ne font que l'effrayer. D'abord, le débarras que sa tante Rose lui assigne. L'ironie est sans doute dans le contraste entre la frayeur de l'enfant devant « l'aspect fantastique de murailles et de tours » (II, 427), l'amoncellement des meubles « juchés les uns sur les autres au défi des lois de l'équilibre » (II, 428) et le fait que sa tante lui dise qu'elle y aura chaud « comme dans un nid » (II, 427). Éliane ne tarde pas à sauter par la fenêtre et à préférer à ce nid chaud le froid du marché où elle se cachera, à nouveau, dans un débarras. L'ironie se prolonge quand, en arrivant à Fontfroide, M. Agnel la prévient de ne pas s'attendre au « confort qu'[elle a] connu chez M. Lerat, ni la même... même ambiance » (II, 492), comme si elle avait joui du moindre confort entre les deux filles jalouses de M. Lerat. Mais, en effet, à Fontfroide, la chambre d'Éliane sera non seulement peu conforme à ses goûts, mais même inabordable :

Un coup d'œil lui suffit pour comprendre qu'elle n'aurait jamais le courage de gagner ce lit qu'elle entrevoyait dans l'ombre, ni même de franchir le seuil de cette pièce afin d'y chercher une lampe, des allumettes. (II, 513)

Ce court voyage à travers les ténèbres lui semblait au-dessus de ses forces. (II, 531)

L'harmonie avec son lieu, la maîtrise de son espace lui seront toujours impossibles. Élizabeth s'y jette « comme on se jette dans un gouffre » (II, 515) et, en s'aventurant pour regarder par la fenêtre, elle se rend compte qu'elle est observée par celui qui s'avèrera être M. Edme.

Dans *Si j'étais vous*, même si l'espace de Fabien reflète la psychologie du personnage et que tout y parle de vie intérieure et trahit le goût d'un idéal difficile (II, 844), le jeune homme ne s'y sent guère à l'aise. Attaché aux limites de son territoire, le protagoniste éprouve certes un sentiment de grande sécurité une fois qu'il s'approche de sa maison : « Ce fut alors seulement qu'il se sentit en sécurité » (II, 844) ; « une rue plus large et plus sombre où il se jeta comme sous un grand manteau : sa rue » (II, 847). Le possessif de même que l'image du manteau suggèrent avec force le sentiment de protection et d'isolement qu'éprouve le personnage une fois qu'il est dans son espace. Mais ironiquement, cet espace, tout étanche qu'il puisse paraître, n'est point à l'abri des invasions les plus redoutables. Persécuté par Brittomart, Fabien perd tous ses repères dans cet espace même qui est le sien. Lorsque Brittomart l'aborde dans la rue, Fabien, tout à coup déboussolé, est incapable de lui indiquer le nom de la rue alors qu'il s'agit de sa rue. De même, l'homme noir arrive chez lui sans que le jeune homme puisse le prévenir et lorsque Fabien laisse échapper sa clé, Brittomart la ramasse hâtivement et la touche comme pour en retenir les formes. La sécurité qu'éprouve donc le jeune homme dans sa chambre est d'une certaine façon illusoire. Malgré tout le décor ascétique dont cet espace se caractérise et toutes les barrières que le jeune homme y pose, il reste perméable à l'invasion du diable. Possédé à son tour, Fabien n'aura aucune peine à envahir lui aussi les espaces d'autrui.

Cette même perméabilité est caractéristique de l'espace de Joseph dans *Moïra*. Il y a une constante opposition entre l'espace de Joseph, sa cellule individuelle, et l'espace commun de la maison qu'il occupe, tant chez



Mrs. Dare que chez Mrs. Ferguson. Sa chambre incarne à ses yeux l'ordre et la pureté alors que l'espace extérieur à cette chambre incarne la débauche.

Chez Mrs. Dare, Joseph trouve sa chambre magnifique. Son aspect particulièrement dépouillé (« claire et nue », « cheminée plate », « fenêtres sans rideaux », « chaise en paille » « planche [...] qui pouvait servir de pupitre », « Pas le moindre bout de tapis », « la peinture noire s'écaillait », « [décor] pauvre ») (III, 5) correspond à son austérité et à son idéal ascétique. Dans son dépouillement, cette chambre lui semble en contact avec une réalité supérieure. Elle est complètement réceptive à la lumière du ciel : « s'enrichissait de toute la lumière qui passait à travers les arbres » (III, 5).

Cependant, l'espace cellulaire de Joseph, son refuge contre la débauche d'autrui, est envahi de façon régulière. Chez Mrs. Dare, le jeune homme est constamment importuné par ses camarades. La chaise en paille et le fauteuil à bascule qui « semblent s'entretenir » (personnification) sont le présage des confrontations que Joseph aura avec ses visiteurs indésirables. Lui-même, crispé dans une position studieuse sur sa chaise droite, sera confronté à des personnes plus nonchalantes qui viendront le narguer en se balançant sur sa chaise à bascule ou alors en s'allongeant sur son lit comme Mac Allister. Si ce n'est pas par la présence de Simon et de Mac Allister qu'il est dérangé, Joseph ne peut pas repousser les voix qui lui parviennent des chambres voisines et qui laissent entendre des récits qu'il trouve abjects. Même sous l'alvéole de la bibliothèque où Joseph se réfugie quand tous les autres sont partis dans les maisons en ville, il est envahi par le regard de Praileau. À la cafétéria où il travaille en public, Joseph a peur qu'on le voie et reçoit la visite qu'il redoutait le plus, celle de Praileau. Même chez Mrs. Ferguson, où il se réfugie dans le voisinage du futur pasteur, Joseph n'est pas à l'abri : il se retrouve assiégé dans son propre refuge par celle qu'il redoute le plus. Les intrusions prennent d'autres formes aussi que les présences humaines. Chez Mrs. Dare, le lit, « bizarrement placé de biais », suggère le

futur drame de Joseph, sa bataille contre sa sensualité. Il s'agit bien sûr du lit de Moïra. Et quand Joseph saura, plus tard dans le récit, qu'il occupe la chambre de Moïra, il s'allongera sur le lit en pensant à elle. Ce lit est aussi superposé à celui de Mrs. Dare qui occupe la chambre d'en bas. Et c'est sur ce même lit que Mac Allister provoquera la pudeur de Joseph en s'y allongeant pour simuler le plaisir sexuel.

En somme, l'espace de Joseph est constamment violé par les intrusions d'autrui qui prennent diverses formes : présence physique, voix, regard, objets. Le système de valeurs, avec lequel il arrive à l'université et dans lequel il voudrait s'emmurer comme il s'enferme dans sa chambre, est constamment remis en question et ridiculisé par les autres, jusqu'à ce que cette opposition des deux systèmes de valeurs s'efface, jusqu'à ce que les frontières qui séparent la cellule de Joseph et le monde de dehors s'estompent et que les deux arrivent à une parfaite harmonie. Notons à ce propos qu'après son crime, Joseph erre longuement dans les rues et regarde tout ce qui l'entoure, par les vitres du tramway, avec un sentiment d'être réconcilié avec le monde. De retour à la maison, ce n'est pas dans sa chambre à lui qu'il va se reposer, mais dans celle de David dont il ressort aussitôt. Il ne s'enferme plus dans aucune chambre, comme si le crime avait fait tout à coup éclater ses barrières intérieures.

Aussi jaloux soit-il de sa tranquillité et de sa solitude, Wilfred ne parvient guère, lui non plus, à trouver dans sa chambre, pourtant bien condamnée, un véritable refuge contre les diverses sources de ses tourments¹⁰⁶. À Wormsloe, dans sa simplicité monacale, sa chambre lui sert

¹⁰⁶ Analysant l'espace dans *Chaque homme dans sa nuit*, Monique Gosselin répertorie les différents facteurs perturbateurs dans cet espace : « Un rien transforme ce refuge peu sûr en lieu de folie [...] voire en lieu de perdition [...] On voit aussi Wilfred réaménager imaginativement sa chambre qu'il ne supporte plus [...] Dès lors on comprend que l'intrusion dans sa chambre de Max, Angus, monsieur Schoenhals, ou même celle d'une simple lettre perturbe son espace et le complique de surimpositions diverses [...] Une invisible et caressante présence hante la chambre et bien que les rideaux bougent comme jadis les vêtements de la penderie durant l'enfance de Julien Green, on peut douter d'une

de refuge. Elle est de loin plus austère que la chambre qu'occupe Angus ou que celle qu'occupe l'oncle Horace¹⁰⁷. Elle l'est encore plus que le salon où il se confronte à Mrs. Howard et à la sortie duquel il se heurte à la statue de bronze. En somme, dès qu'il sort de sa chambre, Wilfred est confronté à des formes sensuelles qui ravivent son conflit intérieur entre la religion et la sensualité : la statue, Angus, Mrs. Howard et l'oncle dont la maison de Wormsloe était le principal théâtre de sa débauche passée.

De retour chez lui, Wilfred éprouve le soulagement de la fin d'une longue épreuve. En effet, il n'a plus à lutter contre aucune influence extérieure venant le perturber : « Sa chambre, sa vraie chambre, celle qu'il fuyait d'ordinaire pour courir les rues, il la retrouvait avec un sentiment qui ressemblait à du bonheur. La corvée était faite. Oncle Horace était mort, et bien mort, cette fois » (III, 479). L'est-il vraiment ? Ne transmet-il pas à Wilfred son héritage de sensualité qui continuera longtemps à hanter la chambre et le cœur de son neveu ? Wilfred retourne chez lui avec l'enveloppe contenant les photographies et les lettres des anciennes amantes d'Horace. Désormais, il cohabite avec elles. La sensualité du maître de Wormsloe outrepassa les frontières de la chambre monacale du jeune homme. Son espace s'en trouve envahi, complètement ébranlé, et Wilfred tentera en vain d'en modifier le décor pour mettre fin à son nouveau conflit, en enlevant la croix sur le mur.

C'est donc en vain que le héros essaie de se réfugier dans son espace étroit. M. Gosselin note ce paradoxe non seulement à propos de la chambre du protagoniste, mais de tous les espaces sacrés qu'il fréquente pour prendre congé de ses tourments : « Paradoxe qui installe une présence du sacré dans

émergence satanique » (« Topologie romanesque de *Chaque homme dans sa nuit*. Lieux, corps et sens » in *Roman 20/50*, No 10, décembre 1990, pp. 45, 46).

¹⁰⁷ M. Gosselin note à propos de Wormsloe qu'il s'agit en effet du lieu le plus composite du roman : « [elle] semble, comme dans le théâtre médiéval, un lieu à multiples "mansions" : l'entrée et la statue de bronze, le salon, la salle à manger, l'escalier et les chambres qui constituent dans le récit une véritable "déclinaison" » (*Ibid.*, p. 39).



les bars et rend difficile l'accès à Dieu dans les églises. Paradoxe encore que l'inquiétant sacré qui règne dans les banques ou le bureau du notaire où on lit le testament de l'oncle Horace : il semble être le lieu d'une liturgie en dépit de son apparence froide et banale [...] ¹⁰⁸ ». De même qu'il n'arrive pas à fermer la porte complètement sur Wormsloe et sur toute la sensualité que cette maison incarne, en emportant avec lui et l'enveloppe et le souvenir de Phoebé, Wilfred n'arrive pas non plus à la fermer sur Max qui, après lui avoir rapporté son missel égaré à l'église et l'avoir alimenté en littérature spirituelle, lui conseille de « bazarder la religion pendant quelque temps » (III, 566). Max, que Wilfred ne réussit jamais à mettre à distance de son intimité. Il perturbe Wilfred, notamment avec son regard lucide qu'il promène sur les murs de la chambre, devinant les changements les plus récents que Wilfred vient d'opérer et surtout les motifs qui sont à l'origine de ces changements.

Dans *L'Autre*, les deux protagonistes éprouvent de façon analogue les mêmes difficultés à défendre leur espace personnel contre tout élément indésirable, notamment l'élément religieux. Dans la chambre où Karin se réfugie en 1949 contre l'hostilité de ses concitoyens et espère la résurrection de son aventure amoureuse avec Roger, elle ne parvient guère à repousser l'irruption d'un tout autre amant d'une nature beaucoup moins charnelle que celle qu'elle espérait. Ainsi, cet espace qu'elle essaie d'aménager du mieux qu'elle peut en fonction de la reconquête sensuelle de son ex-amant devient tragiquement le théâtre de sa plus grande expérience spirituelle avant qu'elle ne le quitte définitivement pour subir un sort analogue à ceux d'Adrienne et d'Angèle.

L'espace de Karin n'est pas le seul, dans *L'Autre*, où le religieux voisinant ironiquement avec le sensuel semble non conforme aux conceptions que le personnage a de lui-même. De sa chambre, où il entretient de longues

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.



rêveries sensuelles, le Roger de 1939 voit lui aussi la cloche de l'église voisine. Et c'est un dimanche, au lendemain de sa visite chez une prostituée, dans une chambre délabrée, ornée pourtant d'une vaste « gravure édifiante » (III, 800), que Roger, dégoûté, décide de voir l'intérieur de cette église. Cette scène, qui prend place dans le récit de Roger en 1939, est une préfiguration de sa future conversion, de la totale transformation qu'il connaîtra en 1949 au grand malheur de Karin. Comme s'il s'agissait d'un passage initiatique, Roger, avant de sortir pour aller à l'église, rêve dans son bain qu'il glissait « tout nu dans un caveau de marbre » (III, 801). Cet épisode évoque doublement la mort : d'une part, la sensation onirique de l'enterrement et, d'autre part, l'eau du bain qui correspond à une sorte de rite purificateur transitoire. L'expérience de cette mort symbolique qu'éprouve Roger dans son bain est donc intermédiaire au passage de l'espace de la chambre, théâtre de ses fantasmes sexuels, à celui de l'église voisine, présageant sa conversion future.¹⁰⁹

Adjacente à la chambre de sa tante qui la surplombe de trois marches, la pièce de Louise est d'une innocence qui ne touche que sa tante et reflète les mièvreries de cette dernière¹¹⁰ : « Sentimentale à l'extrême, elle [Gertrude] se sentit émue de tendresse devant les fauteuils de couleur de pâte dentifrice et le petit lit couvert d'un édredon qui ressemblait à un nuage bleu [...] » (VIII, 293). La personnalité de Louise n'imprègne nullement l'atmosphère de la chambre qu'elle occupe et sur laquelle sa tante a un total contrôle. Notons, dans la phrase qui suit, la dévalorisation des adultes dans le complément de manière et les deux oxymores : « [...] les murs et les meubles essayaient de parler le langage de l'enfance, avec la maladresse propre aux adultes [...]. Un

¹⁰⁹ Notons que ces rites de purification et de mort symbolique au lendemain d'une expérience sexuelle sont récurrents dans l'œuvre romanesque de Green.

¹¹⁰ Notons que cette même mièvrerie se reflète dans la description de la chambre occupée par Félicie dans le *Malfaiteur* où « Un berceau et, dans un coin, des jouets hors d'usage indiquaient qu'un enfant avait dû vivre là [...] des gribouillages au crayon noir » (III, 204).



coucou annonçait les heures, mettant une note de gaieté conventionnelle dans ce décor d'une futilité douceâtre » (VIII, 322). N'ayant pas le droit de sortir de sa chambre le jeudi et réprimandée pour ses longues contemplations à travers la vitre, Louise vit comme une prisonnière dans la maison de sa tante : « La porte donnant sur le couloir était fermée à clef. Il n'en allait pas de même pour la porte qui s'ouvrait sur la chambre de Gertrude, pièce interdite avec des roulements d'yeux et des élévations de sourcils destinés à prendre la place d'une serrure absente » (VIII, 303). Il en résulte que la jeune fille trouve refuge dans le grenier d'où elle regarde la rue. Incapable de trouver sa place dans l'espace, Louise s'en évade, soit de façon immobile, par le regard, soit par la disparition physique.

En somme, il y a constamment une disharmonie entre la disposition des espaces cellulaires et les attentes que les personnages se font d'eux. Ce renversement dans la chaîne des attentes et des résultats produit une ironie de situation. Ce que l'espace de la chambre affiche, ce en quoi il consiste, contredit ce que le personnage cherche à obtenir. L'espace de la chambre contient cela même dont le personnage voudrait se libérer et perpétue ainsi sa condition de prisonnier. Expliquant qu'« habiter, c'est trouver sa propre situation dans le monde, c'est ordonner le monde autour de soi et réaliser son propre être »¹¹¹, Tamuly affirme que l'espace du personnage greenien ne peut se renouveler qu'au prix d'une transformation intérieure par laquelle le moi consent à affronter courageusement ses zones d'ombre et à s'ouvrir à la transcendance.¹¹²

De la même façon que le personnage est voué à ne point profiter de son espace individuel, il ne vit pas plus d'harmonie dans l'espace qu'il partage avec autrui. Ce qui est ironique dans les descriptions des espaces

¹¹¹ A. Tamuly, *Green à la recherche du réel*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1976, p. 239.

¹¹² *Op. cit.*, p. 241.



collectifs, comme le salon, la salle à manger ou tout espace commun, c'est que ces lieux de *réunion* par excellence sont ceux-là même où les *exclusions* et les *désunions* des personnages se trouvent le plus fortement marquées.

Dans la pièce « haute et sombre » (I, 73) qui sert à la fois de salon et de salle à manger à Mont-Cinère, les « fauteuils semblaient préparés pour une réunion » (I, 73). Le verbe modal corrige l'idée de communauté et il est rare en effet que des réunions se tiennent dans ce lieu où les personnages viennent le plus souvent un à la fois sinon ils s'y trouvent ensemble sans se parler, voire sans se rencontrer. Au début du roman, Emily « avait le dos tourné à sa mère et regardait par la fenêtre » (I, 70). Plus loin, après le mariage avec Franck, on apprend que peu de choses changent dans l'atmosphère de Mont-Cinère et si Emily fréquente plus souvent le salon, c'est, une fois de plus, pour tourner son dos aux autres et observer le feu :

Emily passait ses journées au coin de la cheminée, dans la salle à manger où elle avait allumé le feu le matin même de son mariage [...] les bûches y flambaient sans arrêt et sa grande préoccupation était d'en modifier l'arrangement [...] Penchée au-dessus des flammes, son visage dur et sévère tout empourpré de chaleur, elle rappelait d'une façon saisissante la sorcière traditionnelle perpétuellement soucieuse du sort de ses tisons. De temps en temps, elle prenait un livre, lisait quelques pages jusqu'au moment où le craquement d'une bûche qui se rompait lui faisait jeter son roman de côté et saisir sa pelle et ses pincettes. (I, 251)

Dans la villa des Charmes où Adrienne en entrant a l'impression d'un « bain » (I, 364), le salon n'est pas plus un lieu de réunion et d'échange communautaire. Au contraire, le cercle de portraits des ancêtres accrochés dans la salle à manger et qu'on appelle le « cimetière » (I, 285) est, dès la première phrase du roman, le présage d'une communication morte, d'une solitude éternelle dans cette famille pourtant physiquement rassemblée. Si la maison elle-même est mal faite à cause du nombre de fenêtres qui en couvrent démesurément les façades, cela probablement symbolise le peu d'intimité que ressentent le père et ses deux filles ou encore le fait que les préoccupations de ces deux dernières soient tournées vers l'extérieur; l'une

pense à sa fuite et l'autre à l'inconnu qui passe dans la rue. Et si, réunis dans le salon, le père et les filles ne se tournent pas le dos, il n'en demeure pas moins que la séparation entre elles et lui existe par la barrière du journal dont les larges feuilles cachent constamment le visage du père.

Nous retrouvons une désunion analogue dans le salon des Grosgeorge. Démesurément décorée, cette pièce semble compenser, par son excès d'ornements et de meubles, le vide affectif qui existe entre le mari et la femme qui, des deux côtés du feu, achèvent leur soirée de façon routinière :

[...] la richesse avait porté secours à des prétentions déplorables [...] depuis le tapis orange jusqu'aux tentures bleu de paon semées de fleurs de lis blanches, tout sentait son grand magasin et la commande que l'on passe à un décorateur un peu pressé. Des consoles à cannelures, de petites tables inutiles disputaient un espace restreint à des chaises trop frêles d'apparence pour qu'on osât s'y asseoir, mais deux profondes et confortables bergères occupaient la droite et la gauche de la cheminée où flambaient quatre ou cinq bûches ; dans une de ces bergères, Mme Grosgeorge lisait un journal, dans l'autre rêvait son mari. (I, 771)

D'une façon analogue, le luxe qui caractérise le salon bourgeois de l'appartement de Philippe, dans *Épaves*, au lieu d'unir les personnages entre eux, semble leur permettre au contraire de mieux se dissimuler les uns devant les autres de même que de se séparer du monde extérieur. Décoré par une Éliane possessive qui veut garantir la présence continuelle de Philippe auprès d'elle et le protéger contre ce qui pourrait l'éloigner d'elle, ce salon, cloisonné et confortable, combien dit-il sur la lâcheté et la passivité morales des personnages eux-mêmes ! Seul Philippe, qui au fil du récit se révolte peu à peu contre son manque de courage, éprouve sans le comprendre un malaise au sein de ce salon et cherche à s'en libérer. Fuyant l'atmosphère fermée de ce salon où il étouffe, Philippe ouvre donc les fenêtres pour respirer l'air de la rue. Dans le passage qui suit, remarquons hyperboles, énumérations et répétitions qui traduisent l'impossible confort de Philippe. Notons par ailleurs, à travers tout le passage, le vocabulaire de la violence qui traduit les tiraillements du personnage cloisonné :

Il porta d'un point à l'autre un regard fatigué, presque hostile. Rien ici qui ne parlât de goût, de réflexion et de sécurité, de sécurité surtout, d'une sécurité morale dont ces rideaux bien tirés présentaient une image matérielle. De la copie de Poussin au coupe-papier d'ivoire mince et fragile, tout offrait aux yeux l'exemple d'une perfection irritante. Il le sentait confusément sans trouver les mots pour le dire. Depuis son mariage, il n'était question que de ces jolies choses autour de lui, de tissus fanés par les siècles, de porcelaines rares, de meubles signés. C'était Éliane qui avait fait tout cela. Et tout d'un coup, les nuances délicates des velours et des soies se muaient en couleurs éclatantes qui lui crevaient les yeux. Il tira les rideaux d'un geste violent et ouvrit la fenêtre. Comme d'habitude, on avait mis trop de bûches sur le feu, et il étouffait dans ce petit salon où Éliane tâchait de lui faire passer toutes ses soirées. (II, 12-13)

Loin de susciter l'intimité vainement recherchée par Éliane, le décor de ce salon correspond à celui d'une prison morale où tant Philippe qu'Henriette sont l'objet du regard persécuteur d'Éliane.

Les espaces communs de la maison de Mme Plasse ne sont pas plus favorables aux échanges entre les personnages. Dans ses deux récits, Marie-Thérèse évoque l'ennui et la solitude qu'elle éprouvait au milieu de son cousin et de sa mère livrés chacun à des occupations différentes. S'ils ne sont pas occupés, les personnages se fuient en regardant à l'extérieur :

Assise près de la fenêtre, j'appuyais ma main sur ma joue et considérais avec ennui le mur blanc de la Préfecture, grande page vide devant laquelle, me semblait-il, j'ai bâillé pendant toute mon enfance. (II, 380)

[...]

L'après-midi, elle [Mme Plasse] s'installait dans son fauteuil de cuir de manière à surveiller la rue et faisait asseoir son neveu à côté d'elle. Tous deux s'abîmaient dans la contemplation du mur blanc comme des spectateurs devant une scène où quelque drame extraordinaire va les récompenser de leur longue attente. Il grandissait entre eux une intimité faite de silence et de regards. (II, 383)

Si le lieu communautaire de Fontfroide est ironiquement peu favorable aux échanges entre personnages, ce n'est pas parce que les espaces collectifs sont inexistantes, mais plutôt parce qu'ils sont plongés dans une obscurité inquiétante et quasi permanente. Tout y paraît hostile à Éliane : ombres, portes fermées, pas lointains, convives. Éliane, tout en étant sûre d'être seule sur les lieux, ressent une présence invisible : « [...] tout semblait

avoir été touché et déplacé une seconde plus tôt. [...] On eût dit que la maison entière retenait son souffle » (II, 499). Tout en aspirant à la rencontre d'autres personnes pour déchiffrer les mystères de cette maison où elle ne distingue que le « contour des choses » (II, 500), Élizabeth se trouve toute seule. Cependant, dans sa solitude, elle se sent emprisonnée et surveillée par une présence imperceptible :

Au petit salon où elle s'était réfugiée avec un livre, elle ne trouva pas le repos qu'elle espérait. Il lui semblait qu'elle n'abaissait jamais les yeux sur les pages de son roman qu'on ne l'épiât aussitôt par la fenêtre. Ce n'était qu'une illusion, mais désagréable et obsédante. Elle croyait aussi qu'on se tenait à la porte, et lorsqu'elle allait ouvrir, il n'y avait personne » (II, 533-534).

C'est par hasard qu'elle se heurte à Serge endormi, à un chat d'une « immobilité hostile » (II, 499) et à M. Bernard qui lui parle dans le noir. Et c'est en cachette que, plus tard, elle entendra le discours de M. Edme alors que toute la maison de Fontfroide sera réunie pour la première fois et quelques pages seulement avant la fin tragique.

Les espaces communs ne sont pas non plus des lieux qui rapprochent les personnages entre eux dans *Varouna* : « Est-il jamais venu à l'esprit de quelqu'un que l'enfer tout entier puisse se tenir dans un salon de province ? » (II, 810) se demande Jeanne. Se rappelant les événements traumatisants de l'histoire de sa famille, Jeanne souligne avec amertume et ironie le contraste entre les apparences accueillantes d'un salon et les drames dont il fut le théâtre :

La pièce en elle-même n'est pas laide. Ceux qui ne *savent* pas la trouveraient plutôt attirante [...] c'est pourtant dans cette même pièce que maman a tenté de s'ouvrir les veines avec un éclat de verre quand papa l'a menacée d'un divorce [...] c'est ici que Bernard a persuadé Laurence de refuser le parti le plus avantageux qui s'offrit à elle, parce qu'il ne souffrait pas que sa sœur pût le laisser seul avec la maison sur les bras et des repas à commander lui-même jusqu'au jour de sa mort. (II, 811)

De même, dans le *Malfaiteur*, si chacun des personnages a son espace cellulaire, les habitants de l'hôtel des Vasseur ne se sentent point en harmonie avec les espaces collectifs de la maison. Le vide et le froid auxquels la maison semble condamnée reflètent bien les liens des membres de la famille eux-mêmes, isolés par leurs secrets et leurs obsessions, de même qu'ils reflètent l'effroi et le désespoir auxquels chacun de ces membres est réduit :

[...] les Vasseur s'habituait difficilement à leur hôtel qui les intimidait encore, après dix ans : trop hautes, les voûtes ; trop majestueux, l'escalier, et les salons, trop vastes. Il ne paraissait pas possible de réchauffer ces murs, ni de ranimer ce qui voulait mourir dans cette maison aux grandes croisées méprisantes [...] partout restait cet élément qui déjouait toutes les ruses des décorateurs : le vide. (II, 216)

Pour se connaître, les personnages de ce roman ne discutent pas ensemble dans l'espace commun, mais s'inspectent mutuellement et secrètement leurs espaces individuels.

Certes, une atmosphère funèbre pèse déjà sur Wormsloe quand Wilfred y arrive au début du roman et Wilfred se retrouve le plus souvent seul dans les salons vastes et vides, mais il n'en demeure pas moins qu'il aurait pu avoir les Howard comme convives aux heures de repas. Au salon, les échanges, très brefs, ne se font jamais à plus de deux personnes malgré la vastitude de l'espace.

Dans le *Mauvais Lieu*, le salon de Gertrude, tout en étant ouvert au public tous les jeudis, n'est pas plus un lieu de véritables réunions. Très théâtrales, ces assemblées du jeudi ne réunissent en effet que des personnes « masquées » et hypocrites qui n'ont guère le souci de se rapprocher de leur hôtesse en lui rendant visite, mais uniquement de remplir une obligation bourgeoise pour en tirer un profit très égoïste.

L'espace de Gertrude a une dimension théâtrale qui est cohérente avec la personnalité du personnage, attaché aux artifices et aux mises en scène de la vie mondaine. Gertrude se sent également étrangère dans son espace et a

un lien aussi peu intime et organique avec lui qu'un acteur sur une scène en dehors des heures du jeu :

Gertrude allait et venait avec lenteur dans ce salon que ses amis trouvaient « sublime ». Par cet après-midi automnal, on n'y voyait guère entre ces murs à cause de ces amples rideaux de mousseline qui drapaient de leur double épaisseur la fenêtre aux embrasures si profondes qu'elle formaient à elles seules une pièce minuscule dans la grande. Gertrude aimait que son salon fût sombre avec ce je ne sais quoi de mystérieux qui le faisait ressembler à une grotte, mais une grotte où brillaient les dorures des lambris et des cadres massifs entourant des toiles noires. (VIII, 305)

Les guillemets autour de l'adjectif « sublime » traduisent la distance du narrateur vis-à-vis du point de vue des amis de Gertrude et la mise en doute de leur sincérité. La dimension théâtrale est introduite par ailleurs par le rideau, qui crée un espace double. Cette même dimension théâtrale existe dans le restaurant de Mme Londe. Quelques heures avant l'arrivée des premiers clients, la patronne s'enferme dans une petite chambre adjacente à la salle à manger pour soigner son apparence, puis elle fait son entrée comme un artiste qui cherche les effets les plus spectaculaires sur scène.

En conclusion, les descriptions des lieux sont un procédé d'ironie de situation par lequel l'étrangeté et la solitude du personnage se trouvent mises en évidence. Le personnage est en effet condamné à ne pas trouver de refuge et d'harmonie ni dans sa chambre dont la disposition et le décor s'opposent ironiquement aux concepts que le personnage se fait de lui-même et qu'il proclame devant les autres, ni dans les espaces collectifs qui sont des lieux où pour les personnages, aussi réunis soient-ils physiquement, la condition d'exclu se trouve fortement renforcée et la solitude morale garantie.

Signalons par ailleurs que les personnages ne trouvent pas plus de refuge dans les lieux spirituels. Les visites dans les églises, récurrentes en effet dans les romans, provoquent autant de bien-être que d'inquiétude. L'inquiétude est alors provoquée par le regard d'autrui, comme dans les cas

d'Emily ou de Wilfred, ou bien par des visions qui ajoutent ou tourmentent du personnage, comme dans les cas d'Hélène Lombard et de Karin, ou enfin par les examens de conscience auxquels les personnages se livrent, généralement dans une église déserte, comme dans les cas d'Angèle à Saint-Jude, de Jeanne ou encore de Wilfred à l'église italienne : « Il lui semblait qu'il priait mieux dehors qu'à l'église » (III, 595).

Étant donné que l'espace clos, profane ou sacré, pèse donc lourdement sur les âmes des personnages comme une « impérieuse contrainte » (II, 792), ces derniers sont de grands rôdeurs nocturnes qui préfèrent le danger extérieur de la rue aux tourments intérieurs de l'âme. Presque tous les personnages fuient l'intimité non trouvée dans un lieu clos pour errer dans les rues nocturnes et désertes. Si le roman ne finit pas sur la destruction de l'espace clos comme Mont-Cinère ressemblant « à ces maisons que les enfants découpent dans du carton et qu'ils s'amuse à illuminer par derrière » (II, 270), il finit sur l'évasion du personnage dans l'espace ouvert – évasion qui peut, dans certains cas, le mener très loin, jusqu'aux confins de l'autre monde.



B) Les objets

Les objets ne sont pas de simples éléments inertes composant passivement le décor du personnage ; ils incarnent une présence¹¹³. La frayeur et la solitude du personnage sont traduites ironiquement par le rôle dramatique que jouent les objets. En effet, les rôles sont inversés entre possessions et possesseurs. Ces derniers ne jouissent point du contrôle voulu sur les objets qui les entourent, car les objets semblent avoir leur propre autonomie et jouir de plus d'espoir en ce monde que les individus eux-mêmes. Pour l'étude de ce procédé d'ironie de situation, nous distinguerons trois catégories d'objets : 1) la glace ; 2) autres objets que la glace qui jouent un rôle de miroir ; 3) les objets hérités.

Élément récurrent du décor greenien, la glace remplit ironiquement une fonction opposée à celle qui en est attendue : au lieu de refléter une image dans laquelle le personnage se reconnaît, retrouve son identité, la glace renforce un sentiment d'altérité, augmentant ainsi l'effroi d'un personnage déjà désespéré. À ce propos, Schoentjes écrit :

Depuis le romantisme, le miroir est certainement une des métaphores les plus récurrentes pour aborder l'ironie. Sa popularité s'explique par le fait que le miroir renvoie par réflexion l'image de celui qui s'y regarde et que le

¹¹³ Plusieurs critiques ont déjà souligné ce procédé dans leurs analyses du roman de Green. Michèle Raclot écrit : « Dans les romans de Green, les plus modestes choses de la vie quotidienne prennent un relief inquiétant. Mais l'animisme constant qui caractérise cet univers romanesque se manifeste à des "niveaux" différents. On observe de nombreuses comparaisons visant à donner aux choses une apparence humaine, des défauts d'ordre physique et moral. Ces comparaisons, souvent humoristiques, contribuent à donner de l'être humain une vision caricaturale à travers ces reflets de lui-même que sont les objets qui l'entourent. Elle produisent un effet de miroir déformant » (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, p. 28). Annie Brudo, soulignant que l'espace est toujours une projection de l'espace interne du protagoniste, remarque qu'il « se charge d'éléments anthropomorphiques : il est hostile, indifférent ; il peut tour à tour susciter la peur ou offrir un refuge » (A. Brudo, *op. cit.*, p. 230). Par ailleurs, Michael O'Dwyer souligne à propos d'*Épaves* que les objets y prennent un aspect presque non reconnaissable et apeurant, reflétant ainsi les peurs des personnages. (M. O'Dwyer, *Julien Green. A critical Study*, p. 52)

dédoublément qu'il réalise suggère l'idée du retour de la pensée sur elle-même. Or, ce mouvement de mise à distance et d'observation critique est fondamental dans l'ironie.

[...] Alors que le masque superpose les visages, le miroir les met face à face et fait naître ainsi un double qui est à la fois identique et opposé. Le double ironique est parfois un double identique ; Pascal estimait dans ses *Pensées* (1670) que la répétition d'un visage pouvait conduire à rire : ``Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance.`` Il est plus fréquent cependant que le double ironique naisse d'un miroir déformant. L'écart ironique s'installe alors entre le personnage et son reflet¹¹⁴.

Le 12 juillet 1950, Julien Green écrit dans son *Journal* : « Un des meilleurs sermons que j'aie entendus est celui que me fait ma glace, chaque matin. Il ne varie pas et il n'est pas agréable à entendre, mais il est d'une force de persuasion extrême » (IV, 1165). Dans cette phrase, ce qui frappe d'abord, c'est la personnification de la glace, mais aussi le fait que cette glace détienne un savoir moral supérieur à celui de l'individu qui regarde. L'individu constate en somme que l'image reflétée dans la glace est distincte de celle qu'il se faisait mentalement de lui-même, plus vraie, plus authentique et moralement plus sévère. Cette dualité conflictuelle entre deux images de soi-même traduit une ironie de l'individu à l'égard de lui-même.

D'une façon très récurrente, les personnages romanesques s'arrêtent eux aussi devant le miroir pour s'examiner, pour voir en quelque sorte où ils en sont. Il leur arrive même de sourire de leur propre réflexe, se rendant compte après un certain temps que leurs traits physiques ne sont pas des indices très révélateurs. Se regardant dans le miroir, le personnage se distancie de lui-même pour s'évaluer, non seulement physiquement, mais idéologiquement aussi. Par ailleurs, une des constantes des descriptions où le miroir occupe une place centrale est, comme dans la phrase du *Journal* citée plus haut, le procédé de personnification : le miroir peut être évoqué par des verbes d'action et des qualificatifs qui le représentent comme s'il avait une

¹¹⁴ Schoentjes, *op. cit.*, pp. 207-208.



conscience propre, un regard indépendant de celui du personnage, plus lucide et donc suffisamment compétent pour assumer la fonction d'évaluateur. Ainsi, le motif du miroir se trouve inextricablement lié à celui du double : se dédoublant, le personnage se trouve vis-à-vis d'une autre version de lui-même, lui révélant avec acuité et force une vérité qu'il ignorait. Le miroir ne fait pas que réfléchir une image réaliste du personnage. Il le met en présence d'une réalité qui lui était jusqu'ici invisible. Non sans ironie, il le met en contact avec une autre dimension de lui-même¹¹⁵.

En se regardant dans le miroir, Adrienne éprouve un sentiment de dédoublement, se heurte à une « autre » image d'elle-même, distingue dans son visage « un air morne qu'elle ne se connaissait pas [...] sa figure et ses épaules parurent se dédoubler et une seconde image d'elle hésita un instant et monta lentement au-dessus de la première » (I, 324).

Dans *Léviathan*, Mme Londe se tient devant le miroir « dans l'attitude de quelqu'un qui observe un spectacle » (I, 590), ce qui donne une impression de dualité ; elle se regarde comme une étrangère. Ses longues méditations devant le miroir avant d'entrer dans la salle à manger ajoutent à la métaphore théâtrale ; Mme Londe examine son apparence comme une actrice qui se prépare à entrer sur scène : « C'était une sorte de cérémonie qui n'allait pas sans certains apprêts [...] jamais elle n'eût consenti à paraître devant ses clients avant d'avoir prodigué à sa beauté défaillante les

¹¹⁵ À ce propos, Flavia Vernescu écrit : « Le thème du miroir est l'un des plus constants de l'œuvre greenienne. Il est peu de personnages qui, à un moment ou à un autre, ne se livrent à cette contemplation. Mais cet aspect narcissique est très vite dépassé, soit que le jeu tourne à la peur, soit que le miroir devienne l'objet d'une interrogation précise, soit que par cette contemplation l'être cherche à se rassurer. Ces deux derniers mouvements sont les plus fréquents. Peu sont en effet les héros à qui le miroir donne une réponse précise et rassurante. Le plus souvent, l'inquiétude demeure. Parfois, loin de les rassurer, la contemplation les frappe d'une terreur affreuse. Cela se passe surtout dans le cas du dédoublement ayant à la base le phénomène d'autoscopie » (*Clivage et intégration du moi chez Julien Green*, p. 104). Et comme l'écrit Hélène Dottin : « [...] pour tous les personnages greeniens, le miroir n'est jamais un instrument d'identification, mais bien plutôt de différenciation [...] » (« *L'Autre : L'Autre en son miroir* », p. 126).



encouragements de la poudre et du rouge » (I, 590). Hélène Dottin écrit à propos de ce personnage :

Si l'on peut dire que son rapport aux autres provient de la peur qu'elle éprouve face à leur opacité, on peut dire aussi qu'elle a extrêmement peur de se connaître elle-même. L'art du spécieux qu'elle manie avec virtuosité en est une excellente preuve. Surtout ne pas se remettre en question, ne pas voir ce qui la dérange [...] Le premier portrait que l'on a d'elle est un portrait au miroir [...] cette fuite de Madame Londe devant elle-même est concrétisée stylistiquement par des comparaisons et des métaphores qui sont autant d'assimilations à quelqu'un d'autre et, plus précisément, à des personnages masculins.¹¹⁶

Quand, après un jour et une nuit de fuite, Guéret, voulant « savoir » (I, 695), cherche à se voir sur la surface de l'eau, il éprouve un sentiment d'étrangeté devant l'image qui lui est reflétée. Même s'il s'attend à voir le désordre de sa tenue et de sa mine, il a l'impression d'un dédoublement, de faire la connaissance d'un autre homme dont la présence est à la fois menaçante et fascinante :

[...] c'était lui, cet homme immobile. [...] Jamais il ne parviendrait à détacher les yeux du reflet magique [...] ce n'était plus de la lune qu'il avait peur, mais du regard qui rencontrait le sien et le retenait comme par enchantement. [...] ce regard venait à lui et le cherchait [...] Cette face au fond de l'eau avait l'air de monter, de s'élever doucement hors du baquet. Un moment il l'avait reconnue, mais aussitôt la terreur avait opéré en elle un changement extraordinaire et elle n'était plus la même. Elle allait sortir de l'eau, flotter en l'air devant lui et crier. (I, 696)

Dans *Épaves*, Philippe, soucieux que sa lâcheté ait des traits physiques, s'examine dans le miroir comme s'il s'agissait d'une activité d'introspection : « ``Est-ce que ça se voit ?`` se demanda-t-il subitement. Cette pensée le surprit et il n'en comprit pas le sens » (II, 67).

Dans *Minuit*, et d'une façon théâtrale, Marie Ladouet, soucieuse de son apparence, est, elle aussi, déçue par l'image que lui renvoie le miroir et qui ne correspond pas à l'idéal de beauté auquel elle aspire : « Tout en parlant à ses sœurs, Marie ne cessait de s'observer dans [une glace ternie et maculée

¹¹⁶ H. Dottin, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », p. 231.

par l'âge] [...] elle voyait ainsi un visage anguleux qu'elle s'efforçait de rendre distingué en levant les sourcils et en creusant les joues. ``Maigreur aristocratique``, pensait-elle » (II, 405). Par ailleurs, Élizabeth éprouve le même sentiment d'étrangeté en s'apercevant furtivement dans une glace à Fontfroide et croit « pendant une seconde qu'elle [voit] une apparition » (II, 532).

L'image dans le miroir désarçonne le personnage également dans *Varouna* quand Bertrand Lombard se voit « coupé en deux » (II, 732) dans une grande glace vénitienne fendue sous l'effet d'un chandelier. Apeuré, Bertrand Lombard décide d'en parler à son cousin Eustache Croche pour lui demander conseil. Par ailleurs, Jeanne, en se regardant dans le miroir, est conduite à une interrogation existentielle au lieu d'éprouver la certitude qu'elle est la personne qu'elle voit :

Je me regardais hier dans la glace du salon, celle qui est entre les deux fenêtres. Mon visage est pareil à des milliers de visages humains, avec des traits que la vie, l'hérédité, les passions ont façonnés à leur guise ; cela, c'est l'accidentel, mais ce qui demeure éternellement, ce qui ne variera jamais, c'est le regard avec son interrogation muette, ancienne comme le monde : qui sommes-nous ? (II, 824)

Dans *Si j'étais vous*, en se regardant dans le miroir, Fabien éprouve un sentiment de victoire à l'idée qu'il puisse un jour cesser de s'identifier avec l'image de lui qui se reflète et qu'il déteste : « brusquement il fut secoué d'un rire énorme à l'idée qu'un autre que lui allait habiter cette chair sans grâce, alors que lui-même s'évadant sans cesse de toutes les têtes et de toutes les poitrines, allait traverser l'humanité comme on roule à travers des pays inconnus » (II, 887). Plus tard, cette impression d'étrangeté s'amplifiera. Alors qu'il est logé pour la première fois dans un beau corps, le personnage, infatué de sa propre image, se touche le corps, comme pour s'approprier sa beauté. Remarquons, dans le passage qui suit, le lexique du surréel. La description hyperbolique de la réaction de Fabien assimile l'image dans le

miroir à une vision surnaturelle qu'efface, si on veut, le brouillard causé par l'écoulement des larmes du personnage :

Quand il vit l'armoire à glace, il tressaillit et se dirigea rapidement vers ce meuble ; là, avec une avidité qui eût paru effrayante à un observateur, il plongea les yeux dans le miroir. Plusieurs minutes passèrent pendant lesquelles il ne fit pas le moindre geste. Fasciné par l'image qui se présentait à lui, il semblait en proie à une stupéfaction profonde et l'on eût dit qu'il craignait, en bougeant, de mettre fin à un prodige. Tout à coup sa vue se brouilla et il s'aperçut que deux larmes coulaient avec lenteur sur ses joues brunes. Il pleurait de joie. « C'est donc cela, murmura-t-il, être beau ! » Ses mains dénouèrent sa cravate et ouvrirent son col, et avec une sorte d'émerveillement qui amena un sourire sur ses lèvres, il toucha son cou, au-dessous de l'oreille, en tournant la tête un peu de côté. (II, 995)

Le lendemain de sa bataille avec Praileau, Joseph, se regardant dans le miroir, se reconnaît avec peine (III, 35). La confrontation avec Praileau avait révélé en lui de nombreuses émotions qu'il se cachait, comme le désir et la violence. Joseph a le réflexe de « couvrir sa blessure de la veille » (III, 35) et essaie de sourire, comme pour dissimuler tout l'aspect de sa personnalité, toutes les émotions, dont cette blessure est l'image.

Devant le visage sensuel que lui renvoie le miroir au lendemain de cette bataille, Joseph est déçu qu'il ne paraisse pas plus spirituel. Ce qui est ironique, c'est que chez ce personnage fanatique et sévère moralement, la spiritualité se confonde avec le « paraître ». Il désire ressembler physiquement au pasteur de sa petite ville natale (III, 41) pour mieux jouer son rôle de sauveur. Son austérité se veut manifeste aux yeux d'autrui et de lui-même et le miroir le déçoit en lui montrant qu'il est loin encore de revêtir ce rôle ; il lui montre au contraire la partie de lui-même qu'il essaie tant de nier, sa sensualité qu'il ne veut pas assumer.

Les miroirs se multiplient sur le chemin de Joseph et relèvent du même processus d'introspection qu'annonce Mrs. Dare dans le premier chapitre du roman : « Jeune homme [...] vous avez beaucoup à apprendre ici » (III, 6). Joseph en effet se voit sous un visage nouveau, découvre

l'existence de facettes dont il ne soupçonnait point l'existence et apprend essentiellement qu'il est très loin lui-même de l'idéal de pureté auquel il veut soumettre les autres. Essayant son costume chez le couturier, Joseph, devant le miroir, éprouve à nouveau la frustration de ne pas paraître suffisamment saint, par comparaison avec David. Dans le passage qui suit, remarquons l'antithèse entre la fiction et la réalité :

Soudain, il demeura immobile : pour la première fois, il se voyait de profil et bien qu'il eût toujours le sentiment qu'un miroir était un objet suspect, il ne se défendit pas de regarder ce nouveau visage, mais une grande tristesse le saisit presque aussitôt : le profil, en effet parlait le même langage que la face entière, ce nez tant soit peu relevé du bout, cette bouche trop rouge et trop pleine, ce n'étaient pas là les traits que Joseph eût souhaités. Pourtant c'était lui, lui-même. Il poussa un soupir, puis s'étant rassuré que ses cheveux cachaient bien sa cicatrice, rejoignit son compagnon. « Lui au moins, pensa-t-il, n'a pas l'air d'un homme charnel » (III, 57).

Comme si la sainteté était une image visible aux sens, il pense aux visages des gens de son quotidien (Mrs. Dare, Mrs. Ferguson et David), les compare les uns aux autres et se demande si les signes du salut y apparaissent. En se mortifiant sur le sol, alors qu'il vient d'occuper la chambre voisine à celle de David, il pense ainsi au visage du futur pasteur : « Le signe qui distingue les élus dans l'Apocalypse était presque visible sur son front » (III, 116), tandis que lui, à ce moment du récit (III, 57), son front laisse paraître les marques de sa violence. Dans la chambre de David, Joseph se regardant dans la panse de la lampe au lieu de se concentrer sur la leçon de grec, se sent « tout petit » (III, 47). Cette image de petitesse en comparaison avec la grandeur du futur pasteur est une constante dans le roman, jusqu'à ce qu'elle soit complètement renversée dans les dernières pages, quand David dit à Joseph qu'il a toujours cru qu'il valait mieux que lui. De plus, Joseph compare ses mains à celles de David et elles lui paraissent terribles (III, 47) Comme le note Jacques Petit : « Depuis la réflexion de Praileau, Joseph regarde avec effroi ses mains, des mains d'assassin » (III, 1578).

Contrairement aux attentes du personnage, le miroir ne contribue point à entretenir les illusions. Hedwige regarde le miroir devant lequel elle avait discuté avec Dolange « avec l'espoir déraisonnable qu'il aurait conservé le reflet d'une tête adorée, mais il y avait trop d'ombre de ce côté-là » (III, 374). Hedwige réagit fortement au « masque prophétique » que lui renvoie le miroir en allant se plonger le visage dans l'eau : « [...] pour la première fois de sa vie, le pressentiment lui vint de ce qu'elle serait quand le temps aurait fait son travail » (III, 364). Le miroir semble comme une ouverture sur une dimension supérieure qui informe les personnages sur leur destin.

L'examen dans le miroir correspond pour Wilfred également à un travail d'introspection. Dans sa chambre à Wormsloe, fermant son livre, n'y ayant pas trouvé son histoire, Wilfred se regarde dans une glace pour évaluer sa beauté : « Oncle Horace avait raison. Il n'était pas aussi beau que son père, il n'était pas même ce qu'on appelle ``très bien`` » (III, 448). Mais tout en cherchant ses qualités physiques dans le miroir, Wilfred cherche « secrètement autre chose dans son visage : donnait-il ou non l'impression d'un garçon impur ? Mais non, cela ne se voyait pas. Pas encore. De là sans doute, tous ces malentendus... » (III, 448). Le style indirect libre révèle les pensées qui traversent le personnage au moment où il se regarde dans le miroir. L'examen dans la glace correspond à tout un examen de conscience : les malentendus auxquels pense Wilfred sont le décalage entre l'image d'homme pieux que les autres se font de lui, notamment Horace, et sa sensualité qui lui paraît évidente dans la glace. Vernescu écrit :

Le sentiment de culpabilité que ressentent [Joseph et Wilfred] à cause de leur duplicité ne s'apaise pas devant le miroir. Au contraire, il est plus accentué du fait que l'acte même de se regarder, surtout quand il procure un plaisir inavoué, est vu comme péché. Le miroir devient un « objet suspect ». Longtemps, ainsi qu'il l'avoue dans son *Autobiographie*, malgré la fascination avide qu'exerçait sur lui la contemplation de son propre visage, Green n'osa regarder son corps¹¹⁷.

¹¹⁷ F. Vernescu, *op. cit.*, p. 105.



Inquiet que le miroir reflète une facette de lui-même qu'il veut se dissimuler, Wilfred se regarde quand même pour s'assurer qu'il n'est pas malade, que ses excès sont sans conséquences visibles : « Sa vie était ce qu'elle était, mais il gardait ses joues roses » (III, 507). Plus loin, on lit : « Toute occasion lui était bonne pour aller s'examiner avec une curiosité mêlée d'horreur » (III, 541). D'autres fois, Wilfred s'examine en espérant découvrir des signes évidents de sa pureté, mais ne voit rien et son acte même se trouve disqualifié dans les commentaires du narrateur : « Un être humain dans la solitude agit parfois d'une façon si singulière qu'on le prendrait pour un fou si l'on pouvait le voir et lire ses pensées » (III, 548). Venant de conseiller pieusement à Max de parler avec un prêtre, Wilfred devant la glace s'observe d'un air hostile et se sent hypocrite : « Le mot d'hypocrite revint plusieurs fois à son esprit et il finit par le dire tout haut, dans le silence de la petite pièce » (III, 520).

Dans *L'Autre*, Karin, voyant dans le miroir ses cheveux en désordre et son œil égaré, repense à sa mère et éprouve l'inquiétude de devenir folle comme elle. Comme s'il s'agissait d'une ouverture sur une nouvelle dimension, le miroir la met en contact avec le sort dont elle est menacée (III, 875). Karin, aux prises avec son illusion amoureuse, dit qu'elle sourit au miroir comme s'il s'agissait d'une personne. Puis, quelques pages plus loin, elle se regarde à nouveau dans le miroir en pleurant et en se répétant les mots que l'homme slave lui avait dits en mentant : « ``Ma beauté``, dis-je tout haut. Ces mots dans le silence avaient un son étrange. Je les redis en observant la façon dont s'ouvrait ma bouche » (III, 970). Se regardant dans le miroir la deuxième fois, Karin se moque d'elle-même, se moque de la Karin qui a été précédemment victime du mensonge.

Dans le *Mauvais Lieu*, Louise se regarde longuement dans le miroir comme si elle était en présence de quelqu'un d'autre. Elle est fascinée par la



découverte de sa propre image, un peu comme Gertrude est fascinée par sa détresse :

Cette nuit, elle s'était fixé un rendez-vous secret avec elle-même et elle eut le sentiment bizarre de n'être plus seule. Son reflet dans la glace se montrait à elle avec une immodestie totale dans le solennel silence de la chambre nocturne [...] le visage de Louise était celui d'une visionnaire en proie à ses hallucinations. Le monde s'abolissait. (VIII, 327-328)

Complice avec personne, Gertrude, réveillée au milieu de la nuit, se regarde dans la glace avec une « complicité affectueuse » (VIII, 365). Le personnage, obsédé sexuellement et porteur de désirs frustrés et inassouvis n'a plus que le miroir pour se satisfaire. Le miroir, servant de subalterne à l'intimité dont le personnage est privé, traduit ironiquement le sentiment de solitude tragique de ce dernier : « toute à la joie d'admirer ses trésors qu'elle s'efforçait de voir d'un regard neuf quand on frappa à la porte. Elle n'eut que le temps de couvrir sa nudité » (VIII, 366).

Par ailleurs, devant le miroir, Gertrude a une forte impression d'altérité et se sent jugée par l'image que le miroir lui renvoie. Le regard dans la glace correspond à une mise en contact du personnage avec sa réalité, à la cessation de ses illusions : elle voit des rides alors qu'elle était venue obtenir une confirmation de sa beauté :

[...] de son pas un peu lourd franchit l'espace qui la séparait de la glace, et devant la femme au visage inconnu qui s'avavançait vers elle des profondeurs de la chambre, elle s'arrêta, toutes deux s'arrêtèrent anxieuses [...] Dans la glace, la bouche muette articula silencieusement ces mots. ``Belle``, dit Gertrude. Elle regarda encore et encore, fascinée par sa détresse, et elle aperçut des larmes roulant le long de rides nouvelles sur le visage de la femme dans la glace. (VIII, 292)

Le décalage entre la croyance imaginaire du personnage et l'image réelle que lui renvoie le miroir augmente ainsi son désarroi.

En conclusion, dans le miroir, le personnage découvre de lui-même soit une image qu'il voulait nier, soit une autre qu'il ne soupçonnait pas. Quoi qu'il en soit, l'image de lui qui se reflète dans le miroir s'écarte de celle qu'il

se fait de lui-même. Ainsi, l'acte de se regarder dans le miroir est une sorte de prise de conscience d'une facette étrangère de son être.

Le décalage entre l'image reflétée dans le miroir et celle que le personnage souhaite voir est une forme d'ironie de situation. L'une est plus réelle que l'autre et la surpasse en vérité. Annette Tamuly parle du renversement de la conscience spéculaire : « [...] le sujet regardant se découvre brusquement regardé¹¹⁸ ». Dans cette confrontation avec la vérité, les concepts du personnage se trouvent donc objets d'ironie. Le fait qu'il ne parvienne pas à se voir dans le miroir tel qu'il se croit, mais qu'il soit surpris par une image nouvelle, traduit une fois de plus sa condamnation à ne pas déchiffrer le mystère de son être qui lui reste voilé à jamais.

D'autres objets que la glace jouent un rôle de miroir. L'objet ne se trouve pas gratuitement sur le chemin du personnage. Il remplit une fonction dramatique. Il augmente l'effroi et les tourments du personnage en lui renvoyant l'image de sa solitude et de sa désolation.

Tant dans le débarras que lui assigne sa tante Rose qu'à Fontfroide, Élisabeth rencontre des objets qui, personnifiés ou semblant investis d'une présence invisible, augmentent l'effroi de la jeune fille et approfondissent son sentiment d'être seule dans un monde hostile. À Fontfroide, l'image de sa captivité lui est renvoyée par la vue des « oiseaux immobiles qui semblaient sur le point de se lancer dans le vide » (II, 514). De même, en découvrant les détails de sa chambre au grand jour, elle fit la découverte de nombreux objets mutilés qui évoquent son impuissance d'agir désormais librement, voire qui présagent sa mort : « pendule dorée sans aiguilles », « tabatières ébréchées », « tasses démunies de leurs anses », « bergères en porcelaine à qui manquaient la tête ou les bras » (II, 517). Les objets entourant alors Élisabeth qui essaie en vain de trouver sa place dans ce lieu mystérieux, semblent, avec leur

¹¹⁸ A. Tamuly, *op. cit.*, p. 104.



« malice incompréhensible » (II, 532), la surveiller et lui résister au même titre que les habitants de la maison qu'elle ne voit pas mais qui sont bien conscients de sa présence.

Dans l'univers de Fabien, de nombreux éléments de son décor, ses possessions les plus quotidiennes, lui reflèteront, non sans ironie, sa condition tragique : « Plus pénibles à voir que le reste, ses vêtements jetés sur une chaise et qui, d'une manière indéfinissable, lui ressemblaient, mais c'était lui assassiné, ou tordu par la foudre ; les manches vides, surtout, pendaient avec quelque chose de tragique, comme des bras sans vie » (II, 885).

Mrs. Dare établit toute une relation silencieuse de personne à personne avec le petit ventilateur qui se trouve dans sa chambre et qui assume un rôle de miroir. C'est de l'ennui et de la solitude de Mrs. Dare qu'il s'agit dans la description des pivotements du ventilateur :

[...] à force de le considérer, Mrs. Dare finissait par lui prêter des sentiments humains ; on eût dit, en effet, un gros œil noir qui cherchait quelqu'un de côté et de l'autre, en vain : personne à droite, personne à gauche. Et ce bourdonnement semblait trahir tantôt de l'irritation, tantôt de la tristesse. (III, 50)

Dans ce même roman, les objets renvoient à Joseph l'image de sa solitude morale. Dans sa chambre, qui est celle de Moïra, il constate la présence d'un porte-cigarettes. Perpétuant la présence de la jeune femme, cet objet, investi deux pages plus tôt d'une valeur sensuelle négative aux yeux de Joseph (il réagit agressivement au fait que Mrs. Dare fume), nargue le code moral du jeune homme. Faisant directement écho à l'échange qui vient d'avoir lieu entre Joseph et Mrs. Dare qui lui dit qu'il aura beaucoup de choses à apprendre, cette « coïncidence » confirme en quelque sorte que ce sera à travers sa relation avec Moïra que Joseph fera son « apprentissage » prédit par Mrs. Dare.

Plus tard, Joseph apprend par Jémima que le lit lui-même sur lequel le porte-cigarettes était placé est celui de Moïra et s'en sent profondément

ébranlé, comme si Moïra y était présente en personne : « Ce porte-cigarettes qu'il y avait vu, le jour de son arrivée, était à elle. Elle fumait. Et dans ce lit où il dormait, elle avait dormi. Quel silence extraordinaire autour de lui, tout à coup, autour de lui et en lui... » (III, 97). Plus intensément encore que si Moïra avait été présente en personne, ce lit tourmente Joseph. Chaque fois qu'il s'allonge sur le lit, le jeune homme a le sentiment de coucher près de Moïra en personne au point que s'agenouiller pour prier sur le bord de son lit lui paraît sacrilège. Présageant la scène du meurtre, ce lit attirera à la fois la violence et les caresses de Joseph : « [...] il n'agissait plus comme à l'ordinaire. Ayant fait le tour du lit, il passa doucement le bout des doigts sur l'oreiller et sur le drap par un geste à la fois timide et caressant. Tout à coup, il se jeta sur cette couche étroite dont les ressorts grincèrent sous le poids de son corps et s'étendit de tout son long » (III, 106). Devenant aussitôt un incontournable objet de fantasmes, ce sera davantage ce lit de Moïra que le voisinage de Joseph qui le décidera à accepter la proposition de David de changer de chambre.

Par ailleurs, les statues qui font partie du décor de l'université et qui représentent des divinités grecques augmentent le désarroi du personnage et défient ses concepts de pudeur. Ironiquement, Simon dit à Joseph que ces statues lui ressemblent et le fait qu'il lui précise qu'il s'agit d'Hermès portant Dionysos (Divinité associée à l'ivresse, au désir, au déchaînement et à la violence) présage en quelque sorte la violence de Joseph lui-même.

Ainsi, le caractère immuable des objets rend plus évidentes les agitations intérieures et les tourments des personnages. À l'église où Wilfred entre pour prier, l'immobilité des personnes et des objets qui en constituent le décor contraste de façon antithétique avec le tumulte intérieur du jeune homme comme pour l'accentuer : « Les piliers, les images saintes, l'autel, la lampe couleur de rubis, rien ne bougeait, tout demeurait immobile dans la foi, tout croyait. En lui seulement il y avait ce tumulte » (III, 684). À la fin du

roman, alors qu'il est agité par la peur que suscite en lui le comportement de Max et qu'il implore intérieurement un secours, « [il] eut l'impression que [les] fenêtres l'observaient avec une inexprimable indifférence » (III, 701). À Wormsloe, les meubles, recelant l'histoire de la maison, semblent avoir leur propre langage et suggèrent, dans leur lourdeur, la bourgeoisie et la sensualité qui ont régné entre ces murs et que Wilfred soupçonne en contemplant cet espace où il a le loisir de rôder seul :

Deux larges fauteuils, tapis, dans la pénombre, faisaient songer à de lourdes personnes assises l'une en face de l'autre, et plus on les regardait, plus ils semblaient vivants, quoique immobiles. (III, 421)

Un énorme lustre de cristal descendait du plafond et ses mille pendeloques brillaient comme si on l'eût plongé dans un lac et remonté tout dégouttant d'eau. En le regardant d'une autre façon, on songeait à une grosse dame relevant le bord de ses jupes pour danser. (III, 421)

La femme de bronze poli représente, elle, un idéal de beauté qui rappelle au personnage de façon lancinante, comme un « défi muet » (III, 1472), ce vers quoi il tend, le désir qu'il voudrait assouvir et nier à la fois ; son sourire et son flambeau ont sur le jeune homme une telle force magnétique que, la valise encore à la main, il perd déjà contact avec tout ce qui l'entoure : « Peut-être ses pensées le menaient-elles plus loin qu'il n'aurait voulu, car il n'entendit pas qu'on s'approchait de lui » (III, 419). C'est aux pieds de cette femme de bronze que Wilfred fait connaissance avec Phoebé et que s'éveille donc en lui le désir adultère (III, 477).

Au magasin où il lui déplait de travailler, Wilfred prête aux douze globes qui y sont suspendus des sentiments hostiles qui ne font que refléter en réalité l'incertitude, l'angoisse et le doute moral qui rongent le personnage lui-même. Comme des témoins impassibles et permanents, détachés des tourments du héros, ces objets semblent approfondir son malaise :

[...] pour la première fois, sa vie lui apparut sous un jour de désastre. Les grands globes de verre dépoli qui éclairaient le magasin se montrèrent subitement à lui comme des objets hostiles. Il y avait douze de ces sphères lumineuses que Wilfred aurait voulu casser. Même quand le soleil brillait

dans le ciel, comme à présent, elles ne s'éteignaient jamais, elles regardaient vendeurs et clients avec une indifférence qui détruisaient le bonheur de vivre. (III, 537)¹¹⁹

Dès le début du *Mauvais Lieu*, Gertrude en veut aux ballons qui lui envoient l'image de sa désolation, comme s'ils étaient des personnes animées d'un esprit critique et capables d'émettre des jugements négatifs à son égard : « Aujourd'hui, Gertrude les trouvait stupides, presque indécents, et elle les considérait d'un œil chargé de reproches, parce qu'ils semblaient se moquer d'elles en remuant sottement sous les tilleuls » (VIII, 287).

Comme des témoins conscients et silencieux, les objets constituant le décor de Gertrude semblent également émettre des jugements à l'endroit de leur propriétaire dont la conduite leur paraît insatisfaisante : « Elle [Gertrude] recula vers la porte, suivie par le regard impitoyable de la fillette. De nouveau, les marches gémirent sous sa lourde personne comme pour lui reprocher sa conduite » (VIII, 329). Brochard ressent, lui aussi, des messages de la part des meubles qui l'entourent. Personnifiés, ils sont sévères à son endroit et lui reprochent sa lâcheté : « Il lui sembla en effet qu'il venait d'un autre monde et que ces misérables fauteuils le considéraient avec sévérité. De

¹¹⁹ À l'inverse, dans *l'Autre*, Karin trouve un certain réconfort dans le fait que les objets qui constituent son décor soient permanents et identiques à eux-mêmes. La jeune femme, qui se sent isolée et prisonnière, trouve en eux une sorte de compagnons fidèles et des témoins compatissants de sa misère morale : « Tel qu'il [le buffet de bois clair] est, je l'aime stupidement, comme une vraie personne. Il a une simplicité villageoise et une sorte de distinction qui le mettent à part. Et puis, il y a cette longue table placée de biais de manière à couper un angle de la pièce, près de la porte. C'est là que je travaille, et quand je suis derrière cette table, j'ai l'impression que rien ne peut jamais m'atteindre. [...] elle [ma chambre] me fascine comme les chambres de ces vieux châteaux royaux qu'on visite parfois. On n'y voit rien, mais on regarde des murs et des meubles qui ont vu quelque chose » (III, 818). Les meubles, compagnons fidèles donc d'un personnage rejeté socialement, sont investis d'une charge de vie. Mais en même temps, leur personnification souligne la solitude et la désolation du personnage. Éternellement silencieux, ces uniques compagnons ne répondent tout de même pas au réel besoin de chaleur qu'éprouve le personnage et affirment à leur manière le degré de misère auquel ce dernier est réduit : « Attendre ! criai-je en regardant la buffet de bois clair. Je ne fais pas autre chose depuis quatre ans. Je ne veux plus. J'en ai assez. Pourquoi ne fais-tu pas quelque chose ? Est-ce que tu dors ? Ce n'était pas à ce meuble que je m'adressais. À vrai dire, je ne savais pas à qui je parlais : aux choses, à Dieu, à la mort, à tout ? » (III, 893)



même, la chaise de bal se moquait durement de sa lâcheté en lui faisant voir M. Gustave assis à califourchon dans une sorte de cavalcade immobile et triomphant » (VIII, 343-344). C'est l'objet et non le personnage qui est doué de la faculté de voir et d'évaluer le personnage : « [...] pour n'être plus vu des grilles éclairées par un réverbère qui en montrait la ferronnerie ouvragée comme de la dentelle. Elles intimidaient Brochard, pareilles à de grandes personnes fastueuses et méprisantes » (VIII, 355).

Voyeur, Gustave, pour sa part, regarde des filles qui jouent autour d'une statue sans jamais la toucher, ce qui reflète l'immobilité du voyeur lui-même et son désir « désespéré », condamné à ne jamais être assouvi : « M. Gustave les observait avec une application désespérée. Autour d'une statue de pierre blanche, elles se pourchassaient malgré les sommations des bonnes et des parents qui voyaient s'assombrir la pelouse » (VIII, 473).

Par ailleurs, le personnage s'entoure d'objets hérités qui affectent et expliquent à son insu la trajectoire de sa destinée. Le fait qu'il en ignore la signification traduit ironiquement son aveuglement et sa condition tragique.

Les objets hérités portent d'un monde invisible un certain message, une « dernière parole » (II, 364), pense Manuel en voyant sa valise de moleskine noire qui lui paraît laide et funèbre. L'ironie surgit quand le personnage, sans se douter de la signification de l'objet hérité, s'en trouve fortement ébranlé. L'exemple le plus frappant à ce propos, dans l'ensemble de l'œuvre romanesque, est la chaîne dans *Varouna*. Sans qu'ils puissent en déchiffrer, voire en soupçonner les mystères, les vies des personnages qui la reçoivent à travers les siècles en sont conditionnées. Cette chaîne, personnifiée ou animée dans le langage de tous les personnages qui la posséderont, incarne véritablement une présence mystérieuse qui agit infailliblement sur leur destinée. Hoël sent la chaîne « frétiller » (II, 621) et elle « paraissait n'avoir ni commencement ni fin » (II, 623). Elle lui paraît

comme une « créature vivante », voire une « fée » (II, 623) et, plus loin, « un serpent » (II, 680). Il est significatif par ailleurs que tuant Morgane inconsciemment à cause de cette même chaîne, Hoël sente le couteau lui-même comme une « fée » (II, 682) parce qu'il guide sa main automatiquement vers le crime plutôt que l'inverse. Ainsi, l'identité du comparant (fée) pour les deux objets suggère que le premier (la chaîne) portait déjà inexorablement en lui le destin qui sera accompli par le deuxième (le couteau). Pour Hélène aussi, les maillons de la chaîne semblaient « vivre » (II, 738) et Jeanne la comparera à un « reptile » (II, 813). Notons par ailleurs une certaine progression dans les relations que les personnages ont avec la chaîne suivant les trois récits. Hoël la cache spontanément au fond de sa poche sans prendre le temps de la considérer ou de la désirer vraiment. Hélène refuse d'abord le cadeau que le marin lui tend et quand, finalement, elle l'accepte, elle sent que la chaîne est froide d'une façon dérangeante. Enfin, Jeanne est la seule à éprouver le « violent désir » (II, 839) de s'approprier l'objet sans le pouvoir. Et il est significatif en effet que le seul personnage qui ne possèdera pas cet objet ne connaisse pas un destin aussi tragique que ceux des premiers récits, comme s'il y avait un déterminisme entre la possession de cet objet et l'influence tragique sur la vie de ses possesseurs.

Il en est autrement de la forte influence qu'exerce sur Fabien la montre héritée de son père : « d'une manière indéfinissable, cette montre le rassurait » (II, 853) ou de Blanchonnet qui, aux yeux de Félicie, a un caractère extraordinaire ; le fait qu'il ait été témoin de la mort de la baronne lui confère autorité et supériorité sur le reste des humains. Il occupe une position intermédiaire entre la vie et la mort. Félicie, misérable et brimée, s'identifie avec ce mannequin amputé, sans tête, ni bras, ni jambes :

Autrefois, elle le trouvait simplement utile et pareil à tous les mannequins du monde. Depuis qu'il avait assisté à une mort, cependant, une apoplexie foudroyante, on eût dit que, par une opération mystérieuse, il s'était mis à



vivre. Félicie commençait à le voir comme un voyageur qui s'est aventuré dans des régions interdites et qui ne doit pas raconter ce qu'il a vu. Parfois, il semblait réfléchir à quelque chose. C'était, du moins, l'impression qu'il faisait à la vieille demoiselle, et peu à peu, Félicie se prit pour lui d'une sorte de tendresse mêlée d'horreur. (III, 205)

La personnification du mannequin dans cette description focalisée par le personnage candide de Félicie sert à souligner bien sûr la naïveté de cette dernière, mais aussi à charger cet objet, témoin transhistorique, doté d'un « savoir » incommunicable, d'un énorme mystère.

Chaque homme dans sa nuit s'ouvre sur la description d'un Wilfred embarrassé par une malle qui prend beaucoup d'importance à ses yeux et avec laquelle il va même jusqu'à s'identifier : « Sans le moindre égard pour les belles étiquettes étrangères, le cocher avait planté ses deux talons sur la valise, et il semblait à Wilfred, malgré la honte qu'il éprouvait de cet objet un peu ridicule, que c'était lui-même qu'on foulait aux pieds » (III, 414). La valise de Wilfred, « tout ce qu'il avait hérité de son père » (III, 414), est parsemée de nombreuses étiquettes qui portent la mémoire des voyages de ce dernier. Ainsi, elle est dotée d'une importance transhistorique. Elle est messagère d'une autre époque, celle du tourisme sexuel du père et de l'oncle. Elle est, dans sa lourdeur, chargée aux yeux du jeune homme, tantôt d'un passé honteux, tantôt d'une vague affection et nostalgie pour un père que Wilfred a à peine connu. Plus loin, Mr. Knight fera allusion à la lourdeur de cette valise qui, à ses yeux, n'est pas que physique ; elle est représentative de la lourdeur des fautes du père de Wilfred :

Voilà une bien grande valise [...] Elle est d'un modèle comme on n'en voit plus guère, fit Mr. Knight sans quitter la valise des yeux. Et toutes ces étiquettes en disent long [...] Un grand voyageur votre père » (III, 482-483)

Je continue à la trouver grande, mais je ne la croyais pas si lourde [...] – Que voulez-vous insinuer, Mr Knight ? (III, 485)

Le fait que la valise soit, avec la croix (III, 488-489), le seul héritage du père fait écho à l'enveloppe d'Horace – le mince héritage qu'il lèguera à

son neveu. Ces deux objets (la valise et l'enveloppe) sont les reliquats d'un passé charnel qui exerce sur Wilfred à la fois une attirance et une peur. Wilfred fait donc son entrée dans le roman avec ce « bagage » qui représente un des termes du conflit entre la sexualité et la religion dont le roman sera la résolution. Héritée d'un homme mort qui avait dédié sa vie à la sensualité, la valise assimile en elle ces deux éléments: la mort et la sensualité. Elle annonce en quelque sorte, dès le début du roman, ce que sera le destin du héros. Ainsi, l'objet ne fait pas qu'appartenir, de façon inanimée, au personnage, mais recèle secrètement son histoire.

Dans la chambre de Wilfred, qui a un décor des plus communs, seule la croix se distingue d'une valeur singulière : « Le bureau de pitchpin, les deux chaises droites et sèches, le lit de cuivre avaient servi à tant de monde qu'ils en perdaient tout caractère distinctif. Seule cette croix était à Wilfred qui la tenait de son père. Le reste, à ses yeux, était du néant » (III, 488-489). Cet objet, à la fois transhistorique et transdimensionnel, a donc à la fois une valeur religieuse et une valeur affective aux yeux de Wilfred. Héritée du père, cette croix a surtout une valeur problématique ; elle est, avec la valise, on l'a noté, un des deux termes du conflit que le héros aura à résoudre : la bataille intérieure entre l'appétit charnel et l'aspiration spirituelle. Wilfred ne fait pas qu'hériter des objets neutres de son père et de son oncle ; il hérite de tout un conflit, des facteurs d'un tourment qui le suivra tout au long de sa vie. La croix a une présence ironique dans la chambre de Wilfred, car placée au-delà de tous les objets, elle supervise, comme l'œil de la conscience, toutes les scènes qui se déroulent entre les murs de cette chambre, notamment celle de l'ouverture de l'enveloppe d'Horace :

Avec une ferveur subite, il porta à ses lèvres le visage de cette femme, puis il lui vint à l'esprit que le mort, bien des fois sans doute, avait agi de même, et il s'essuya la bouche, mais glissa la photo dans sa poche. Était-il fou ? La scène lui parut horrible, en vérité, sur ce lit, sous cette croix dont il avait oublié la présence. (III, 490)

Le tourment de Wilfred est soulevé par la proximité d'objets investis de valeurs contradictoires au sein d'un espace très étroit, celui de sa chambre. Les objets qui constituent le décor de sa chambre parlent tous de l'intériorité du personnage, du tourment qui l'habite. La substitution métonymique de « visage » à « photo » accentue la force du fantasme de Wilfred et souligne, une fois de plus, que l'objet a plus de pouvoir que celui de la représentation ; il incarne en lui une réalité vivante et indépendante de toute autre. Notons par ailleurs que la communication avec les photos prend une valeur significative dans la vie de Wilfred qui est enfermé dans une sphère de fantasmes. Plus loin, quand il reçoit le portrait d'Horace, il le colle contre la photo d'Alicia pour ensuite appliquer lui-même ses lèvres sur la même photo, ce qui met encore plus en évidence le phénomène de transmission d'oncle en neveu : « ``Embrasse-la donc, ton amoureuse !`` s'écria-t-il. Après quoi, saisi de honte, il porta à ses lèvres la photographie d'Alicia. ``Si quelqu'un me voyait, pensa-t-il, il me prendrait pour un fou`` » (III, 624).

En résumé, l'objet, immuable, mais vivant et intelligent aux yeux du personnage, reflète, comme un miroir le désespoir et les tourments de ce dernier, souligne de façon ironique les limites auxquelles le personnage se heurte, les contradictions qu'il ne peut résoudre. L'objet n'est pas une possession neutre. Personnifié, il symbolise une valeur morale particulière; il communique des messages, agit comme un personnage à part entière dont la fonction est d'évaluer les actes et les paroles des personnages dont le système idéologique et les valeurs morales sont chancelantes. Les objets, ne passant pas pour de simples possessions inertes et passives, traduisent le peu de contrôle que le personnage exerce sur son propre sort. Le fait que le personnage croie avoir sur eux une certaine prise, alors qu'en réalité il n'en a aucune, traduit à quel point il a peu de prise sur sa propre vie. Une certaine malédiction pèse ainsi sur l'univers du personnage et ceci transparaît donc



L'ironie dans l'espace : lieux et objets

dans le rôle qu'assument les objets : « Tout semble insensible, écrit Robert de Saint-Jean, mais chaque pierre, chaque herbe a reçu la malédiction universellement répandue [...] Les choses prennent peur et les choses deviennent monstrueuses¹²⁰ ». Ainsi, l'espace et l'objet sont des moyens très concrets utilisés par l'auteur pour révéler ironiquement la condition de personnages condamnés à leur angoisse.

¹²⁰ Robert de Saint-Jean, *op. cit.*, pp. 156-157.



4) Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

Le quatrième procédé d'ironie de situation traduisant la condamnation des personnages à leur angoisse existentielle est celui des récits dans le récit. Nous en distinguons deux sortes : les récits intimes rétrospectifs et les récits fictifs. D'une part, les narrateurs homodiégétiques, rétrospectifs et autocritiques, se livrent à une autodérision sans pour autant que cette distance à l'égard d'eux-mêmes corresponde tout à fait à une transcendance définitive de leurs limitations. D'autre part, les personnages-romanciers, désireux de se délivrer de leur angoisse quotidienne, ne parviennent pas, dans les textes qu'ils créent, à aller au bout de leurs intentions créatrices. Dans ce décalage, il serait également possible de discerner une réflexion de Green lui-même sur le processus de création romanesque.

A) Les récits intimes rétrospectifs

Le décalage entre l'escompte et le résultat de l'écriture autocritique dans le récit homodiégétique relève de l'ironie de situation. Le narrateur, s'y distanciant de lui-même pour relater, d'un point de vue critique, les faits de sa propre existence, est censé alors jouir du « relief de l'échelonnement de la perspective », pour reprendre l'expression de Jankélévitch, ou encore de la « conscience synoptique de l'aviateur[qui] sourit de son vieux cauchemar¹²¹ ». Dans le récit homodiégétique rétrospectif, se manifeste une certaine expansion de conscience, un détachement salvateur par rapport à la douleur et à la naïveté d'un passé qui peut être aussi récent que l'instant qui précède la prise de la parole. Jankélévitch écrit :

¹²¹ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 22.



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

[...] l'adulte, comme étant conscience à la fois de soi-même et du jeune qu'il a été, a barre sur le relativement inconscient dont il a conscience; l'adulte est la conscience du jeune, et il sourit de ses enthousiasmes naïfs, de ses folles espérances, de ses incorrigibles illusions; il ironise sur sa propre juvénilité comme la conscience englobante ironise sur la conscience englobée. L'âge second de la comédie, succédant au sérieux sublime de la tragédie, représente dans l'histoire une libération du même ordre [...] La conscience est détachement. Ironiser, écrit le grand poète russe Alexandre Blok [...] c'est s'absenter : la conscience impliquée dans le second mouvement de l'ironie transforme la présence en absence ; elle est pouvoir de faire autre chose, d'être ailleurs, plus tard [...] ¹²²

De nombreux personnages de Green recourent au procédé du récit homodiégétique pour exprimer, depuis leur exil moral, ce qu'ils n'osaient pas dire au milieu d'autrui ou pour se moquer des conceptions limitées qu'ils se faisaient d'eux-mêmes au passé. Nous pouvons nous demander toutefois si la vertu libératrice attendue de cette écriture introspective n'est pas, dans leur cas, corrigée par une fin ambiguë qui ne permet pas au lecteur de concevoir ces héros comme des aviateurs survolant tout à fait le souvenir de leur cauchemar.

Certains romans de Green comportent plusieurs récits homodiégétiques écrits par des narrateurs différents, comme pour multiplier les points de vue et enrichir la réflexion introspective en mettant en évidence, non sans ironie, la divergence des opinions. Ainsi, Michèle Raclot décrit la période où Green écrit ses romans « fantastiques » comme « une période de recherches et d'innovations techniques. Le roman se fragmente souvent en deux ou trois parties, et le narrateur cesse d'être unique : récits alternés de Marie-Thérèse dans *Le Visionnaire*, juxtaposition de trois récits autonomes

¹²² *Ibid.*, p. 21-22. Julien Green lui-même évoque, dans son *Journal*, les bienfaits de ce recul. Le 4 août 1942, il écrit : « Si l'on pouvait se voir soi-même comme un personnage de roman, on obtiendrait de cette façon l'équivalent du *recul* qu'il faut pour bien saisir le pittoresque de notre vie quotidienne. On verrait par les yeux d'un romancier tout ce qui nous paraît tant soit peu monotone et incolore, et nous ferions peut-être quelque chose de passionnant de la banalité de tous les jours... » (IV, 675).



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

dans *Varouna*, et utilisation du journal intime, romans hybrides où réel et onirique coexistent avec *Minuit* et *Si j'étais vous*. Julien Green gardera la technique du double point de vue dans *Le Malfaiteur* et *L'Autre*, adoptant un procédé gidien.¹²³ » Les personnages des romans de Green ne sont toutefois pas tous capables de cette distance ironique à l'égard de soi-même qu'occasionne le récit homodiégétique. Green renonce assez vite à la première personne dans l'écriture de *Moïra*. Ce point de vue narratif lui semble incohérent avec le fanatisme d'un Joseph Day qui ne peut pas se distancier de ses propres dogmes pour en parler. Green écrit dans son *Journal*, le 9 septembre 1948 : « Impossible de supposer que [Joseph] puisse, par exemple, sortir de lui-même au point de décrire une chambre, d'observer les gestes d'un camarade. Je recommencerais donc demain à la troisième personne » (IV, 1030-1031). Joseph Day prend peut-être trop au sérieux les données de son existence pour qu'il puisse s'en détacher et les *neutraliser* dans un récit introspectif. Jusqu'à la fin du roman, le protagoniste de *Moïra* lutte pour défendre son parti, alors que l'examen introspectif a le potentiel d'annihiler, comme le pense Tamuly, « l'homme prenant son parti dans le monde ». Elle écrit :

Le spectacle de l'âme, comme l'examen des traits du visage est annonciateur de mort. La réduction, qui se veut purification, est aussi appauvrissement, dessèchement. [...] La réduction est un acte par lequel le philosophe réfléchit sur lui-même et neutralise pour ainsi dire en lui, l'homme vivant dans un monde, l'homme posant ce monde comme existant, l'homme prenant son parti dans le monde.¹²⁴

Si, au contraire de Joseph, d'autres personnages sont capables de se dédoubler et de s'examiner, ce dédoublement ne correspond pas toujours pour autant à une expérience libératrice. Les dénouements de ces récits homodiégétiques sont plus ou moins tous corrigés par un événement qui fait douter que leur narrateur ait tout à fait surmonté son angoisse existentielle en

¹²³ M. Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque », p. 61.

¹²⁴ A. Tamuly, *op. cit.*, pp. 98-99.



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

prenant la plume pour se livrer. Dans le manuscrit de Daniel O'Donovan, ce sont d'abord le capitaine, la tante et l'oncle qui se trouvent ciblés par l'ironie du narrateur homodiégétique. Ce n'est qu'à partir de son arrivée à l'université, c'est-à-dire de sa « rencontre » avec Paul, que Daniel, se dédoublant, commence à se regarder lui-même d'une façon critique. En effet, les dialogues avec Paul, qui n'est autre que lui-même, témoignent déjà, d'une façon maladroite, d'une sorte de distance vis-à-vis de soi-même. En compagnie de Paul, Daniel prend conscience de la faiblesse de son caractère, notamment de son manque de décision quand il s'agissait de la recherche d'une chambre. En rapportant dans son récit ses dialogues imaginaires avec Paul, Daniel est conduit à une plus grande distance d'observation. Il porte sur lui-même les jugements les plus lucides et prend conscience du désordre de ses pensées qui l'empêchent d'être comme les autres. Soucieux de paraître comme tout le monde, d'être comme les autres, il déplore par exemple son aspect bizarre et étrange :

[...] ai-je dit que je suis sujet à des accès de terreur dont je ne parviens à démêler ni l'origine ni la raison ? C'est là mon infirmité, c'est là ce qu'il y a de triste et de honteux dans ma vie et ce que je souffre de ne pouvoir m'expliquer. Pourquoi ne suis-je pas comme tout le monde ? J'ai quelquefois le sentiment qu'il y a derrière tout ce que je fais, derrière tout ce que je pense toutes sortes de choses que je ne comprendrai jamais. Ne viennent-elles pas de moi, de mon cerveau ? Et si elles viennent de moi, pourquoi me restent-elles étrangères ? Est-ce que je ne m'appartiens pas ? Est-ce qu'il y a une partie de moi-même qui est hors de ma portée ? (I, 45-46)

L'entreprise de l'écriture chez Daniel est par ailleurs justifiée par le désir de déchiffrer le mystère de sa vie après en avoir embrassé la totalité d'un coup d'œil : « Il me semblait en effet qu'il y avait dans ma vie quelque chose d'extraordinaire et que je comprendrais mieux de quoi il s'agissait quand j'aurais mis mes souvenirs par écrit » (I, 48). Cependant, le destin du récit de Daniel n'est point celui que son auteur lui réservait. Daniel n'a pas écrit pour être lu, étant, d'une part, trop conscient de la bizarrerie de ce qu'il



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

raconte, et d'autre part terrorisé par la vie indépendante dont s'anime son récit :

Ces pensées que j'écris au hasard et que je n'ose relire m'ont presque toujours occupé, tout au moins depuis que je me suis mis à réfléchir sur moi-même. Quelquefois elles prennent dans mon esprit un aspect terrifiant et, d'une manière que je ne peux décrire avec exactitude, elles semblent revêtir une apparence physique et devenir hostiles. Dans ces moments-là, à quels gestes d'enfants ma misère me pousse ! Je me bouche les oreilles. (Je n'écrirais pas tout cela si je pensais qu'on dût le lire.) (I, 46)

Si l'écriture pouvait se présenter à Daniel comme une issue possible à sa solitude morale et à sa pathologie, *Le Voyageur sur la terre*, comme la totalité des romans de Green, se termine de façon trop ambiguë pour que le lecteur croie au rôle salvateur de l'écrit de Daniel. En effet, Daniel meurt dans des conditions mystérieuses, laissant derrière lui son manuscrit dont le rôle soulève de nombreux points d'interrogations. Daniel a-t-il été poussé dans l'eau ou se serait-il suicidé après un examen de conscience trop terrifiant ? Les pensées que le narrateur développe sans « oser les relire » (I, 46), auraient-elles été fatales sur leur auteur, devenu trop conscient de son étrangeté et de sa naïveté ? Quoi qu'il en soit, le désir du narrateur de comprendre, en écrivant, ce qu'il y a « d'extraordinaire » dans sa vie n'est pas clairement assouvi.

Dans le *Visionnaire*, Marie-Thérèse revoit des séquences de son enfance en riant de sa naïveté d'antan. Parmi les épisodes qui prennent place dans son récit, Marie-Thérèse relate celui où les sœurs lui font croire à sa vocation religieuse. Naïve, elle est alors la victime [notons l'oxymore] « du pieux complot qui s'ourdissait autour d'[elle] » (II, 224). Avec un recul, Marie-Thérèse voit donc dans sa ferveur religieuse passée un trivial désir de se sentir bonne avec les autres et d'être aimée. De même, elle reconnaît les illusions qu'elle s'était faites sur sa relation avec sa mère en revoyant l'épisode qui suit immédiatement la rencontre avec la directrice de l'école. Dans la relation de ce souvenir, Marie-Thérèse fait preuve d'un nouveau



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

degré de compréhension et de conscience. Remarquons, par exemple, dans le passage qui suit, fondé sur l'antithèse entre le passé et le présent, les verbes modaux et le conditionnel passé qui traduisent la distance de la narratrice vis-à-vis de sa perspective d'autrefois :

Avec un peu plus de perspicacité, j'aurais compris que cette scène atroce qui me rendait si malheureuse procurait à ma mère des sentiments tout autres que les miens [...] L'esprit imbu de toutes les idées courantes sur l'amour maternel, je n'imaginai pas que maman pût ne pas me chérir ; je la croyais d'une sévérité excessive, mais mon audace n'allait pas plus loin, je ne comprenais pas qu'en semblant me reprocher de petits méfaits insignifiants, c'était à mon être, à mon existence même qu'elle en voulait. [...] Aujourd'hui, je la vois sous un jour différent et je la plains. (II, 232-233)

Le décalage entre deux niveaux de compréhension relatifs à deux époques distinctes et éloignées est explicite dans ce récit de Marie-Thérèse. La narratrice, devenue plus lucide avec le temps, s'interroge et énumère les épisodes où elle a fait preuve d'innocence ou d'ignorance. Marie-Thérèse note par exemple son innocence passée par rapport à la question du mal. Enfant, elle avait conscience de désobéir à toute figure d'autorité en s'examinant nue devant le miroir, mais n'ayant pas encore de grands scrupules religieux, elle s'interrogeait sur les raisons pour lesquelles cet acte était jugé si sévèrement par les adultes :

[...] Ma grande innocence m'empêchait alors de comprendre en quoi j'étais impure ni à quels périls j'exposai mon âme [...] et je me demandai pourquoi cela était mal. (II, 238)

[...] trop innocente encore pour lui supposer un dessein moins atroce. (II, 243)

[...] grâce à Dieu, je manquai trop d'imagination pour m'attarder longtemps à des rêveries de ce genre. (II, 246)

Tout en remarquant ironiquement son innocence d'autrefois qui provoquait un clivage entre elle et le monde, Marie-Thérèse est consciente que c'est cette même ignorance qui la sauvait d'un grand nombre de périls, notamment les intrigues des religieuses. Ce n'est pas uniquement le



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

personnage naïf qu'elle fut qui est la cible de l'ironie dans son récit rétrospectif, mais surtout les personnages manipulateurs dont, naïve, elle était la victime. Ironiquement, les religieuses en qui elle voyait des modèles de la vie parfaite lui ont conseillé d'avoir un comportement hypocrite. Dans le passage qui suit, remarquons l'antithèse entre l'idéal fictionnel de l'enfant, exprimé dans l'emploi du conditionnel, et la réalité décrite, elle, à l'imparfait. Notons également l'hyperbole « aveugle » et l'oxymore « céleste piège » par lesquels Marie-Thérèse dénonce tant sa naïveté passée que les discours peu transparents des religieuses :

Avec un peu plus de réflexion, j'aurais deviné que la bonne religieuse obéissait à sa Supérieure en acceptant de recevoir mes confidences [...] Mais je n'avais pas plus de quatorze ans et mon étourderie me rendait aveugle. Je tombais dans le céleste piège qu'on tend aux âmes innocentes et qui se refermait doucement sur la mienne. (II, 224)

Puis on me parla de l'obéissance due aux parents ; puis du vœu d'obéissance monastique qui lui fut comparé. Plusieurs analogies furent tirées de la vie d'une pieuse enfant chez sa mère et de celle d'une religieuse dans son couvent ; mais de ma vocation dans tout cela, pas un mot. Je n'étais pas assez fine pour apprécier l'adresse de ce petit discours dont chaque phrase aurait pu être redite à ma mère, mais qui ne me conseillait pas moins une espèce de rébellion intérieure sous les dehors d'une soumission parfaite. (II, 247)

Par ailleurs, et comme le note Brudo, la chronologie au cours des récits de Marie-Thérèse est lacunaire, étant donné que le but de la narratrice n'est pas de restituer le temps passé, mais de se représenter et de se retrouver soi-même¹²⁵. Cependant, et malgré son double statut de narratrice, Marie-Thérèse, on l'a noté, remet en doute, dans des commentaires métalinguistiques, la possibilité de pouvoir se restituer à travers son texte et de traduire par le langage la véracité de tout ce qu'elle ressent : « [...] c'est un peu comme si l'on voulait donner une idée du désert en étalant un peu de sable sur une feuille de papier » (II, 222). De plus, c'est la découverte des

¹²⁵ A. Brudo, *op. cit.*, p. 96.



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

carnets de Manuel (fait révélé dans le second récit de Marie-Thérèse) qui incite la jeune fille à revisiter la période de son enfance. Est-ce donc la découverte du point de vue ironique de Manuel à son égard qui la pousse à se regarder avec la même ironie, puis à rendre hommage, dans son deuxième récit, à Manuel dont elle découvre la richesse intérieure à la lecture de ses carnets ? Non seulement le premier récit de Marie-Thérèse se distancie ironiquement de l'enfant qu'elle a été, mais son deuxième récit corrige à son tour les impressions laissées par le premier. La plume de Marie-Thérèse, aussi sûre qu'elle ait pu être dans le premier récit, est donc à son tour remise en question dans le deuxième, de même que le pouvoir salvateur de son récit. Rappelons enfin que le récit de Manuel, apportant une perspective nouvelle par rapport aux jugements qui prennent place dans le premier récit de Marie-Thérèse, révèle les nombreuses méprises de cette dernière et dévalorise son jugement.

Le premier récit de Manuel révèle, quant à lui, un personnage lucide, bien conscient des difficultés de ses conditions de vie, contrairement à l'image du personnage bête et végétatif que le récit dévalorisant de Marie-Thérèse avait suggérée. Anne Brudo écrit :

Il paraît clairement que ce récit est beaucoup plus précis que celui de Marie-Thérèse. Il restitue dans les moindres détails les dialogues échangés, son état d'esprit, ses émotions et celles des personnages [...] Or, si d'un côté Manuel annote tout scrupuleusement pour laisser une trace de son passage et confère ainsi au temps la précision d'une chronologie diariste, il est en même temps conscient de la mesquinité de son existence, limitée et sans avenir [...] ¹²⁶

Dans son récit, Manuel montre qu'il n'est point dupe, notamment des intrigues de sa cousine qu'il juge avec ironie en évoquant très défavorablement ses bêtises d'enfant. Son récit rétrospectif n'est pas plus une autocritique de sa vie quotidienne et un moyen de s'en distancier qu'un moyen d'annihiler peu à peu toute l'importance que ce quotidien prend à ses yeux. Manuel ne peut pas vraiment développer une autocritique de sa naïveté

¹²⁶ *Ibid.*, p. 97.



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

d'autrefois, étant donné qu'il ne se considère point en être affranchi. Au contraire, il blâme sa cousine d'avoir grandi et méprisé avec le temps le jeu de Nègreterre. Manuel choisit de rester enfant et de s'enfoncer dans le récit imaginaire de la vie à Nègreterre qui prend la place du récit scrupuleux de sa vie quotidienne chez Mme Plasse. Il se distancie de lui-même par l'écriture autocritique pour un temps relativement limité puisqu'il décide de couper court à cet examen de sa réalité au profit d'un récit imaginaire. Le spectacle de son âme ne le conduit pas à pouvoir se détacher de sa vie de prisonnier chez sa tante, mais, beaucoup moins positivement, à la négation de cette vie pour une évasion moins raisonnable et lucide dans le monde imaginaire qu'il crée :

[...] je [Manuel] la [Marie-Thérèse] vois avec effroi devenir raisonnable tandis que je reste enfant et que je cherche à tromper l'odieuse lenteur de la vie en rêvant à ce qui aurait pu être. [...] Dans les petits carnets où je notais les moindres aspects de mon existence, ces rêveries occupèrent dès l'origine une place importante, car je me faisais scrupule de rien omettre et les aventures de l'esprit quand il bat la campagne me paraissaient aussi dignes de mon attention que l'ennuyeux détail d'une maladie dégoûtante et d'une passion infructueuse. [...] Cependant mon journal s'emplissait d'un récit extraordinaire auprès duquel les petits faits quotidiens ne semblaient pas mériter la peine que je prenais encore de les signaler. [...] De toutes mes forces, je niais ma vie quotidienne [...] Tout, pour moi, se passait ailleurs. J'étais libre. (II, 307-308)

S'il nie sa vie quotidienne et sa personne réelle en s'évadant dans le récit imaginaire de Nègreterre, Manuel, devenu Jean entre les murs du château, ne peut cependant s'affranchir des souffrances et de la morosité qu'il connaît sous le toit de sa tante. Sa liberté est donc illusoire. La nouvelle vie dans laquelle il choisit de fuir les humiliations de son quotidien est curieusement aussi humiliante que la première et il ne pourra jamais se détacher de son sort de jeune homme soumis. Quand il se regarde rétrospectivement, au sein même de ce récit imaginaire, c'est pour constater simplement la force de son attachement à ce sort : « De tout mon cœur, je haïssais Nègreterre, mais plus encore la faiblesse qui m'y retenait. [...] Je ne



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

voulais pas partir. Les humiliations que je subissais chaque jour n'y faisaient rien, un lien m'attachait à cette maison et l'on m'aurait chassé que je serais sans doute revenu » (II, 366). L'attachement ironique de Manuel à sa souffrance (il fuit la souffrance réelle pour la retrouver dans un récit imaginaire), l'identité de ses deux expériences, chez sa tante et à Nègreterre, se traduit entre autres dans l'identité de structure des deux phrases suivantes et que nous avons citées ci-dessus : « De toutes mes forces, je niais ma vie quotidienne [Chez Mme Plasse] » ; « De tout mon cœur, je haïssais Nègreterre ». Le récit de Manuel, aussi homodiégétique et rétrospectif soit-il, laissant tomber la relation de « ce qui est » et de « ce qui a été » pour « ce qui aurait pu être », ne porte pas les fruits attendus d'une ironie à l'égard de soi-même : plus de lucidité et de détachement. Au contraire, son récit double (intime/fictif) traduit l'échec de l'écriture introspective et l'enlisement du personnage dans sa condition tragique.

Des trois parties de *Varouna*, la dernière est la seule à avoir un narrateur homodiégétique. Jeanne, écrivain, tient un journal intime où elle consigne ses crises d'angoisse que lui provoque son projet d'écriture : la vie d'Hélène Lombard, personnage auquel Jeanne se sent étrangement liée. Progressivement, l'écriture introspective de son journal empiète sur celle de son roman et devient en elle-même *son* roman :

Voilà six mois que je n'ai pas écrit une ligne de mon roman. Ne pas écrire quand on n'a rien à dire me paraît assez naturel, mais il n'y a guère d'écrivain qui soit retenu par un scrupule de ce genre. Ce que j'ai à dire, je le dirai dans ce journal qui prend peu à peu la place de mon roman et qui est *mon* roman. « Il faut s'habituer à ne voir dans les gens qui nous entourent que des livres », disait Flaubert. Quel livre nous ferions de nous-mêmes si nous nous examinions avec toute l'honnêteté requise ! (II, 84-815)

Son écriture de diariste consiste en une autocritique renouvelée de ses bavures d'écrivain ainsi que de sa naïveté qu'elle voit se manifester dans ses relations interpersonnelles. Elle s'étonne par exemple de l'importance que les critiques donnent à ses livres : « des critiques pour discuter sérieusement ce



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

qu'ils appellent mes idées » (II, 788). Bien sûr, cette phrase de Jeanne correspond à toute une conception de l'écriture chez Green, où l'auteur, se sentant traversé par une voix qui n'est pas la sienne, ne s'identifie pas totalement avec ses idées. Toutefois, cette remarque indique aussi à quel point Jeanne doute de son autorité d'auteur ainsi que de la qualité et de l'impact de son œuvre. Les commentaires métalinguistiques qui abondent dans le journal de Jeanne mettent en doute également sa sincérité d'écrivain. Nous remarquerons, dans le passage qui suit, les adjectifs axiologiques ainsi que les verbes subjectifs qui montrent la distance ironique de Jeanne vis-à-vis de son propre travail d'écrivain :

Écrire un roman, quelle aventure ! On ne peut jamais savoir où cela peut nous mener et j'ai l'impression que le fait d'écrire un roman est en soi un roman dont le héros est l'auteur. Il raconte sa propre histoire et, s'il se joue à lui-même la farce de l'objectivité, c'est qu'il est bien novice ou bien sot, car nous ne parvenons jamais à sortir de nous-mêmes. Parfois, il est vrai, nous nous déguisons et, à la faveur de ce subterfuge puéril, nous quittons sans bruit notre maison et prétendons être *quelqu'un d'autre*, plaisir bien connu du romancier qui se transforme en qui bon lui semble et s'imagine fort naïvement que le lecteur est sa dupe. Or nous savons bien qui vous êtes, mystificateur ingénu, votre masque tient à peine » (II, 827).

Écrit passablement ces temps-ci (II, 828)

L'ironie dans la situation de Jeanne est qu'elle tient un journal pour remédier à sa solitude morale dans les intervalles de temps où son mari est absent et pour y consigner ses angoisses d'écrivain. Cependant, ce récit homodiégétique, au lieu de jouer son rôle équilibrant et l'aider à mener sa tâche de romancière à terme, prend la place de son roman qu'un autre écrira à sa place dans une forme moins romanesque.

De la même façon que Marie-Thérèse évoque son passé avec la conscience d'avoir risqué l'abus d'adultes vicieux, Jean Rollet, dans le *Malfaiteur*, conscient de sa naïveté d'autrefois, confesse à Hedwige ses erreurs de jeunesse sur un ton critique. Il se rappelle entre autres l'épisode au bord de la Saône lorsque son père demande sur un ton inquisiteur à M. Pâris



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

de dévoiler le but de ses promenades dans cette partie de la ville. Par le style indirect libre, Jean laisse à la fois entendre la voix intérieure du garçon démuni qu'il fut alors, implorant silencieusement Pâris de répondre adéquatement au père, et sa frustration de narrateur adulte vis-à-vis du silence de Pâris :

Oh, oui, dites quelque chose, M. Pâris ! Vous vous perdez en vous taisant. Puisque mon père vous demande ce que vous faites là, répondez sans bredouiller que vous prenez le frais, comme tout le monde, comme lui, car enfin, est-il défendu de se promener à cette heure sur la rive droite de la Saône, et n'y sommes-nous pas, mon père et moi ? Mais vous n'ouvrez même pas la bouche pour vous expliquer, pour vous défendre. Vous demeurez immobile comme un condamné à mort contre un mur. Vingt fois par la suite, j'ai revécu cette scène pénible et du fond de mon cœur, je vous ai supplié de dire quelque chose, M. Pâris. Mais non, vous n'avez rien dit, vous ne direz jamais rien à mon père. (III, 287)

Conscient avec un recul des émotions dont il était submergé et qu'il n'arrivait pas à intégrer complètement, comme la sensualité qui s'est éveillée en lui, grâce à son contact avec M. Pâris, Jean relate également de nombreux épisodes de jeunesse où il a fait preuve de maladresse : « Les mots que je venais de prononcer me parurent aussi bizarres qu'à ma mère, car je parlais souvent sans réfléchir et il m'arrivait de dire des choses dénuées de sens. En vérité, je ne savais ce que je racontais lorsque je comparais mon professeur à une statue » (III, 283). En mettant bout à bout différents épisodes qui lui semblaient alors incompréhensibles, comme sa visite au musée avec M. Pâris, aussitôt suivie de la promenade avec son père le long de la Saône, et enfin de la scène avec son père dans son bureau, Jean voit où il a fait preuve d'ignorance en étant tantôt trop aveuglé par un idéal fanatique qui l'a poussé à mépriser le culte grec, tantôt trop impressionné par un père encore plus fanatique et plus sourd que lui (« Tout était triste et sourd entre ces murs [bureau de docteur Rollet] », III, 288). Son récit progresse dans la relation fortement dévalorisante de ses premières expériences de travail : « [...] pour tirer profit de mon état présent, il eût fallu du courage et du bon sens, et je



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

n'étais que vanité » (III, 298-299). Aussi, dans l'évocation de sa maladresse lors de ses premières expériences homosexuelles. L'antithèse dans la phrase qui précède et la proposition de concession dans celle qui suit mettent en évidence la naïveté du personnage :

Plusieurs semaines passèrent. Je me rendais parfois à l'endroit où j'avais lié conversation avec l'inconnu, mais ce dernier ne reparut jamais. Pourtant, si naïf et si peu observateur que je fusse, je ne manquai pas de remarquer un va-et-vient suspect dans le square où aboutissait la petite rue que j'avais pris l'habitude de hanter. (III, 300)

Aussi riche soit-elle en aveux et malgré tous les efforts qu'elle lui a coûtés, cette confession ne le libèrera point puisqu'elle n'arrivera pas à son destinataire. Une interrogation subsiste : est-ce que Jean se suicide à défaut de n'avoir pas été entendu ?

De même, dans *l'Autre*, Roger consigne suivant un fil chronologique le développement de ses aventures, voire surtout de ses frustrations, depuis le jour de son arrivée à Copenhague, muni alors d'une lettre de référence pour bénéficier des services d'entremetteuse d'une Mlle Ott trop fière pour vouloir se réduire à ce rôle trivial, jusqu'à sa séparation déchirante avec Karin. Qu'il s'agisse de la relation de ses rencontres et confrontations avec Mlle Ott ou de l'évocation de ses sentiments amoureux pour Karin, Roger adopte généralement un ton autocritique par lequel il disqualifie presque toujours et ses aptitudes et les résultats de sa quête. Roger se sent vulnérable à cause de son statut d'étranger et de son désir et se sent rongé par l'obsession de paraître gauche et par la peur d'être réduit à une solitude amère dans une ville promettant pourtant beaucoup de plaisirs à ses visiteurs. Dans les phrases suivantes, l'auto-dépréciation du narrateur se manifeste entre autres dans la récurrence des superlatifs :

J'avais agi comme un imbécile. J'aurais dû la [Karin] rattraper tout à l'heure. J'aurais dû la prendre de force dans le parc de la maison à vendre [...]. On ne pouvait être plus gauche que moi avec les filles qui me passionnaient. (III, 798)

Tout en moi désignait l'amateur, malgré ma jeunesse. (III, 799)



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

Comme il m'arrivait si souvent, ces inspirations, bonnes ou douteuses, me venaient trop tard. (III, 803)

On peut se demander toutefois si le récit de ces mésaventures, au lieu de procurer à son narrateur le salut du détachement, ne contribue pas davantage à l'enfoncer tragiquement dans le souvenir de ses défaites.

Dès les premiers paragraphes du récit de Karin, l'écriture s'annonce comme un acte par lequel la jeune femme se dédouble. En écrivant, une Karin voit mourir l'autre ; une Karin en enterre une autre, triste à mourir : « Raconter ma vie ? Ce serait mourir de nouveau » (III, 817). Certes, dans son récit, Karin s'en prend surtout à ceux qu'elle considère comme la cause de sa souffrance, ses voisins qui la condamnent, puis le nouveau Roger que tout son être refuse, mais Karin est elle aussi quelquefois la cible de sa propre plume. Elle note par exemple sur un ton dépréciateur les échecs de ses tentatives de reconquérir Roger. Notons les substantifs axiologiques :

Roger était malade [...] et l'idiote sentimentale qui sommeillait en moi se réveillait tout à coup, le cœur gonflé de pitié. (III, 845)

Comme une sotte, je me rendis à la cuisine et ouvris le placard, puis mis le verre sous le robinet. À ce moment, trop tard, je compris. (III, 907)

Si le souvenir de ses vaines tentatives pour reconquérir Roger la fait rougir de honte, celui de s'approcher de Dieu est à l'origine de commentaires aussi négatifs. Karin avance vers Dieu à reculons. Son agnosticisme récent et son passé protestant sont à l'origine de ses fortes résistances à s'abandonner au catholicisme. Le retour d'un Roger transformé et désireux d'effacer le passé en lui demandant pardon occasionne chez la jeune femme un examen des dix dernières années de sa jeunesse et Karin revoit sa piété d'avant la relation avec Roger d'un œil réducteur et défavorable : « Peut-être, si je ne l'avais pas rencontré, serais-je restée la demoiselle un peu naïve, malgré son effronterie, pieuse à ses heures [...] » (III, 849). Le récit par la suite des épisodes où Karin tente de s'approcher de Dieu est infesté de commentaires

Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

tout aussi auto-dévalorisants. Évoquant sa prière au retour de la sacristie où elle venait de rencontrer le prêtre catholique, Karin préfère ne pas songer aux mots qu'elle put alors dire. Malgré l'expérience tangible qu'elle eut de la présence du Christ au sein de sa propre chambre, Karin, convertie, rit de sa propre foi et se désolidarise du langage des croyants. Notons les modalisateurs et l'adjectif axiologique qui traduisent sa distance critique: « Ma mémoire était formelle. Toutefois il semblait bien naïf de croire que de me mettre à genoux à cet endroit devait immanquablement attirer la présence invisible. Ce que les croyants appellent une grâce ne s'obtenait pas ainsi » (III, 949). Le prêtre catholique lui-même l'intimide de sa douceur et, tout en désirant fortement se réfugier en lui, Karin craint de se ridiculiser à ses yeux. Dans les phrases qui suivent, notons les commentaires métalinguistiques émis par Karin qui la montrent consciente de sa tendance à l'exagération :

J'allai m'asseoir près du téléphone. Ce fut là que commença ce que je n'hésite pas à appeler mon martyre. On peut sourire de ces choses, de mon vocabulaire excessif, mais je souffrais. (III, 921)

Je formais le numéro que m'avait donné l'homme noir et raccrochai aussitôt. Ce que je faisais était stupide. Déranger un prêtre à cette heure... De quoi aurais-je l'air à ses yeux? D'une femme qui veut se convertir? Ou d'une neurasthénique? (III, 921)

Quelle demande absurde ! (III, 922)

Le récit de Karin ne se termine point sur la même note ironique avec laquelle il commence. La jeune femme, cessant de se distancier de la croyante qui vit en elle, adoucit sa plume avant de la ranger définitivement, car le roman se termine sur les pages du narrateur extradiégétique qui, à la troisième personne, avant de décrire la noyade de Karin, décrit la dissolution de son individualité dans une vision intérieure du divin. Et cette dissolution du « moi » dans l'expérience spirituelle est traduite symboliquement dans le passage de la première à la troisième personne puis dans la noyade. Avant qu'elle accède à ce stade ultime de sa conversion, Karin vit toutefois une



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

dernière illusion amoureuse avec l'inconnu slave. Et c'est dans la relation de cette mésaventure qu'elle ironise pour la dernière fois sur sa propre candeur. Nous remarquerons, dans les phrases qui suivent, les figures de style par lesquelles Karin insiste sur sa naïveté d'avoir vécu cet épisode comme une scène romanesque, notamment la prétérition, l'hyperbole et la gradation :

Ici, je pense, la plume du romancier serait plus utile que la mienne pour décrire le personnage, mais ce n'est pas une fiction qui m'occupe. Qu'il suffise de savoir que l'inconnu me parut d'un aspect agréable et plus qu'agréable : séduisant. Surtout – on sourirait de cette remarque – il marchait à ravir. (III, 956)

Je parlais comme une fille qu'on lève, je parlais trop, je ne pouvais pas me retenir [...] On devrait se tenir en garde contre la magie particulière à certains regards. (III, 956)

[...] je trouvai cela un peu stupide, mais charmant aussi. (III, 960)

Ce fut alors que la sotte pensée m'était venue que je dansais dans les bras d'un prince. Quelle aventure si par hasard il m'épousait... Et tout en m'abandonnant, j'avais souri à mon tour de mon sourire le plus ensorcelant [...] (III, 970)

Ce fut le souvenir de ces yeux qui me causa mon revirement subit : je voulais tout à coup fausser les pistes, j'étais incorrigible, d'autres diraient incurable. Amoureuse en somme. (III, 971)

À nouveau, nous pouvons nous demander, si, d'une façon analogue au cas de Daniel, la noyade de Karin à la fin du roman ou son hallucination qui précède cette noyade, de même que le passage à la troisième personne dans les dernières pages du roman repris tout à coup en charge par le narrateur hétérodiégétique ne corrigent pas ironiquement le stade de lucidité auquel parvient la protagoniste.

En conclusion, dans son récit homodiégétique, le personnage, s'examinant avec le recul du temps, exprime de l'ironie à l'égard d'un comportement et d'un état de conscience qu'il évalue désormais négativement. Son récit peut s'étendre sur tout un roman ou sur une partie de roman. D'autres fois, dans le cas des romans où le narrateur est



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

hétérodiégétique, les personnages peuvent, à l'occasion de dialogues ou de lettres, exprimer, à l'échelle d'une phrase, la conscience qu'ils ont de leur évolution intérieure. Il en est ainsi par exemple de Joseph qui, dans un échange avec David, admet qu'il est moins naïf que le jour de son arrivée chez Mrs. Dare.

Dans le récit rétrospectif, ce que le personnage éprouve donc, c'est une sorte de dédoublement. La maturité qu'il acquiert avec le travail du temps lui fait voir les événements qu'il a vécus et dont il fait le récit comme s'ils avaient été vécus par un autre. Le narrateur évalue ironiquement cet autre qu'il fut autrefois, d'où la récurrence du lexique axiologique et du conditionnel passé qui, apparaissant le plus souvent sous la forme négative, souligne l'opposition entre ce que le personnage comprend et perçoit en écrivant et ce qu'il n'aurait pas pu imaginer au moment de l'événement dont il est question dans son récit. L'ironie de situation réside cependant dans le fait que la vertu libératrice attendue normalement de la distance ironique qu'implique l'écriture rétrospective fait défaut au narrateur greenien. Son récit, aussi lucide ou élucidant qu'il voudrait être, enfonce tragiquement son auteur dans le sentiment de sa défaite au lieu de le sauver.



B) Les récits fictifs : renversement ironique de la fonction d'auteur

Ce n'est pas seulement l'ironie de situation du narrateur homodiégétique qui est mise en évidence, mais aussi celle des personnages-romanciers qui essaient par le biais de l'écriture de surmonter leur angoisse existentielle, voire du romancier lui-même dont le rôle d'auteur se trouve ironiquement renversé au cours du processus créateur. Chez Green, tant dans son expérience personnelle d'écrivain que dans celles des personnages écrivains qui se trouvent dans l'univers romanesque, le créateur est ironiquement dépassé par ses créatures et n'est point maître du cours que suit sa création. Le processus créateur, indépendant de la volonté de l'artiste, le guide à travers des régions inconnues de son être pour enfin le ramener à une connaissance plus approfondie de lui-même.

Manuel se sert au départ de son œuvre comme échappatoire, mais il s'en trouve aussitôt prisonnier. Écrire est son refuge contre la maladie et l'atmosphère emprisonnée de la maison de Mme Plasse qui pèsent sur lui. Dans sa préface tardive au *Visionnaire*, Green écrit : « [Manuel] ressent comme tant d'entre nous l'angoisse de vivre dans un monde qu'il ne comprend pas, et, pour échapper à cette angoisse, il écrit.¹²⁷ » Dans son écrit, Manuel poursuit donc son rêve de liberté, mais ce processus d'écriture, correspondant à un rêve de liberté, le conduit ironiquement dans un univers imaginaire carcéral où Manuel ne se serait peut-être pas volontairement dirigé.

Dans *Varouna*, Jeanne, romancière, n'arrive pas à loger Hélène Lombard de façon qui lui est aisée et satisfaisante. Par son expérience

¹²⁷ « Comment j'ai écrit *Le Visionnaire* » (II, 1389-1392).



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

d'écriture de ce récit que d'ailleurs elle ne terminera pas, Jeanne est guidée vers la découverte de vérités dont elle n'aurait pu soupçonner l'existence. Le roman qu'elle écrit et sur lequel elle ne parvient pas à avoir l'emprise voulue correspond, à l'insu de la romancière, à une mise en contact avec son identité cachée, à une exploration surnaturelle des couches révolues de son être. De plus, son personnage fictif, Hélène, lui apparaissant dans un rêve, suspend une croix à la chaîne migratoire que Jeanne porte alors autour de son cou et qui symbolise son destin. Ainsi, dans l'espace du rêve, le personnage imaginaire d'Hélène influence le cours du destin de la romancière. Les rôles s'inversent ironiquement entre créateur et créatures. Ce sont ces dernières qui agissent fortement sur la vie des premiers et qui leur révèlent le sens secret de leur existence et non l'inverse. Créatrice, Jeanne se sent « envoûtée par son personnage » (II, 833) qui se « nourrit » de sa « substance » (II, 833) et la « dévore » (II, 833). Hélène apparaît dans le rêve de Jeanne et exalte les bienfaits du Pater, mais elle en disparaît avant que Jeanne puisse soutirer d'elle des éléments significatifs qu'elle pourrait exploiter dans son roman : « Je voudrais lui demander de s'expliquer sur ce point, mais elle sourit et disparaît. Tout cela ne fait pas un roman... » (II, 833). C'est à partir de ces incursions oniriques d'Hélène que Jeanne entre en contact avec des impressions de la vie religieuse qui lui sont étrangement familières et « délicieuses » (II, 833). Jeanne reconnaît surtout que c'est grâce au roman qu'elle écrit et à « l'existence » (II, 833) indubitable d'Hélène Lombard qu'elle parvient à goûter à ces impressions de vie religieuse. L'ironie réside dans le fait que la création du personnage « fictif », qui s'avère « parfaitement vrai », réussisse, avec une « gentille sournoiserie », à remettre l'écrivain en contact avec les réminiscences d'une vie antérieure ou encore à lui donner le sentiment de sa « destinée véritable » (II, 834), sans qu'elle réussisse, elle, à trouver le sens de la destinée de son personnage ou à donner une forme définitive à son écrit qui ne voit jamais le jour : « J'ai fait un



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

paquet du manuscrit de mon livre, j'y ai attaché une de ces grosses pierres qu'on emploie sur les routes et j'ai envoyé le tout au fond de notre puits » (II, 836).

Le même processus d'enlèvement dans son récit est vécu par Fabien dans *Si j'étais vous*. Toute la série de transformations qu'il subit et qui est déclenchée par la formule diabolique de Brittomart, qu'elle soit rêvée ou pas, découle de son récit, « Un rendez-vous avec le diable », qui met en scène le Voleur de Vent. Ce moment d'écriture que Fabien se donne aux premières pages du roman est à l'origine de tous les événements, réels ou oniriques, dont sa vie sera marquée. Ainsi, cette courte expérience de création romanesque a une influence démesurée sur la vie du personnage romancier et elle est annonciatrice de son sort. Fabien, est pour Green, la métaphore même du romancier, non seulement parce qu'il veut constamment incarner la vie d'un autre, mais peut-être aussi parce que son long périple le ramène à lui-même (à la fin, il redevient Fabien), de même que le romancier retrouve son vrai *moi* et son propre destin dans les limbes de son œuvre. Alors qu'il est plongé dans l'écriture de *Si j'étais vous*, Green écrit dans son *Journal* le 16 octobre 1944 :

Cette histoire d'un homme qui veut devenir quelqu'un d'autre, qui en a assez d'être lui-même, qui veut s'emparer de l'âme d'une ou de cent personnes différentes, s'y loger, y vivre, n'est-ce pas l'histoire du romancier lui-même ? L'idée m'en paraît si belle (je l'ai portée en moi plus de vingt ans sans en avoir compris comme aujourd'hui pleinement, tout le sens), que je crains de demeurer au-dessous du sujet. Je veux m'efforcer de le traiter sérieusement, de ne pas céder à la veine ironique qui a toujours été si forte en moi, parce que l'ironie est un aspect du doute et qu'il faut croire à une histoire de ce genre pour la faire accepter. (IV, 812-813)

L'acte de créer prend ainsi une ampleur qui dépasse les forces et le libre arbitre du créateur qui ne peut plus prétendre à la maîtrise de ses déplacements dans l'univers imaginaire où il choisit de s'aventurer. En écrivant, le personnage romancier fait un pas dans le vide ; le geste créateur



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

lui fait ironiquement perdre son pouvoir de créer à sa guise, de contrôler et de gérer ses créatures.

Les réflexions de Green sur la création qui prennent place dans le *Journal* révèlent, quant à elles, une correspondance entre sa conception du processus de création romanesque et le phénomène qui se produit chez ses personnages romanciers. Green évoque le même renversement ironique entre le rôle du créateur et l'autonomie de ses créatures. Le 24 août 1944, il cite lui-même ce passage du journal d'Hawthorne qu'il trouve d'une « pénétration extraordinaire » (IV, 800) et qui reflète la conception que Green a lui aussi de l'écriture de fiction et de tout le mystère qu'elle recèle : « Une personne écrivant un récit constate qu'il prend forme à l'encontre de ce qu'elle avait en tête ; que les personnages sont autres qu'elle ne pensait ; que des événements imprévus ont lieu ; qu'une catastrophe se produit qu'elle essaie en vain d'empêcher. Ce récit pourrait figurer le propre destin de l'auteur, qui se serait transformé en un de ses personnages¹²⁸ » (IV, 1666). Ironiquement donc, la fonction d'auteur n'octroie pas le pouvoir de contrôler le cours de son œuvre.

« Écrire, c'est l'aventure »¹²⁹ pour Julien Green. Il compare sa mission de romancier à celle de « l'éclaireur chargé d'aller voir ce qui se passe tout au fond de l'âme. Il en revient et raconte ce qu'il a vu. Jamais il ne reste à la surface et il n'habite que les régions les plus obscures » (IV, 1009). Cette image de descente dans les régions obscures revient, plus loin dans le *Journal*, lorsqu'il affirme que le roman s'élabore « dans les profondeurs », « à son insu » (IV, 1038) et qu'il échappe aux capacités d'analyse de l'auteur, ou encore lorsqu'il conclut un commentaire rétrospectif sur le sens de *Minuit* et sur la symbolique de chacun de ses personnages en disant qu'il « travaille

¹²⁸ Citation d'Hawthorne dans la traduction de Julien Green telle qu'elle apparaît dans les notes de l'édition de la Pléiade.

¹²⁹ Tel est le titre de l'entretien qu'il accorde à Philippe Vannini (*Magazine littéraire*, n°366, Juin 1998).



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

dans la nuit » (IV, 1061) et que le sens même de son œuvre lui est révélé tardivement.

Décrivant sa méthode de travail, Green évoque la présence de l'Autre qui écrit à travers lui, qui fait bouger sa plume et sans lequel il n'y aurait pas de roman. Certes, cela ne signifie point que l'écrivain ne *travaille* pas ; les *affres* du style connues par Flaubert le sont tout aussi bien par Green. Toutefois, Green insiste, pour ainsi dire, sur la dimension instinctive de son processus créateur : « Il est certain qu'en écrivant mes livres, j'ai toujours été guidé et que de ce côté-là ma liberté n'a jamais été absolue, mais je donne libre cours à l'instinct quand je fais un roman ou une pièce. Le livre se fait tout seul, mais à quel prix... Parfois mon cerveau est comme un canal dans lequel passe un torrent d'eau noire » (IV, 1436).

Écrire pour Green est donc essentiellement un travail d'abandon. L'écrivain s'abandonne avec humilité à un processus indépendant de sa volonté et mené par les personnages, ce qui exige, selon lui, une grande capacité de croire naïvement à l'existence réelle des personnages¹³⁰. Le vrai romancier, selon Green, n'est pas celui qui *invente* des personnages, mais celui qui, les *voyant* d'abord, se laisse conduire par eux au fil de l'action qu'ils mènent eux-mêmes : « Le vrai romancier [...] est un peu comme quelqu'un qui écouterait aux portes et qui regarderait par le trou de la serrure, mais il ne tente jamais d'intervenir. Intervenir, changer le cours d'une action déterminée par les personnages, c'est fabriquer un roman. Tout le monde peut faire cela. Pour ma part, cela ne m'intéresserait pas du tout » (IV, 1400-1401). À l'écoute donc des exigences des personnages¹³¹, du cours naturel que l'action doit prendre, pour Green « écrire, c'est choisir » (IV, 1097). L'auteur choisit donc non pas les scènes que les personnages doivent vivre, car cela relève plutôt d'images qui éclosent naturellement en lui, mais les

¹³⁰ Voir *Journal*, le 16 octobre 1949 (IV, 1105-1106).

¹³¹ Voir *Journal*, le 27 octobre 1949 (IV, 1111, 1112).



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

phrases qui conviennent le mieux à la matérialisation littéraire de ces images ou plutôt de ces visions. Si l'auteur participe donc à l'éclosion de son œuvre, il ne cherche pas pour autant à en contrôler le développement. Il se soumet en quelque sorte à la volonté de l'œuvre et son travail de créateur consiste à seconder les personnages au lieu de lutter contre leurs penchants, aussi éloignés soient-ils des aspirations de l'homme Julien Green lui-même, et c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il est inenvisageable pour Green de se servir de ses romans pour prouver une idée préconçue ou défendre une cause quelconque. Il ne peut simplement pas assujettir ses personnages à sa volonté et ne cherche nullement à le faire. Au contraire, ce sont les personnages qui le mènent où bon leur semble et, à la fin d'un long périple guidé par ces créatures qui sortent de l'ombre de son imaginaire, à la fin d'une sorte de longue plongée dans les méandres inconnues de son propre être, il en revient plus éclairé.

En conclusion, le processus de création romanesque de Green relève d'une certaine ironie de situation, dans la mesure où il y a un renversement des rôles entre créateur et créatures. L'écrivain écrit non pas pour révéler aux autres ce dont il est déjà conscient, mais pour explorer au fil de sa plume, au fur et à mesure que son récit progresse, des régions de lui-même qui lui sont jusqu'ici inconnues. Le romancier crée des personnages non pas pour les guider à son gré, mais au contraire pour se laisser guider par eux et généralement c'est à lui-même qu'ils le ramènent. Le romancier doit, selon Green, *voir* et non pas *inventer* ses personnages et à travers la prolongation de cette vision, c'est une facette inconnue de lui-même qu'il finit par découvrir.

Pour qu'il veuille s'aventurer dans ces régions inconnues de son être, le romancier-voyant doit, jusqu'à un certain degré être aveugle, aussi



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

paradoxal que cela puisse paraître¹³². Selon Green, en effet, trop de lucidité condamnerait l'imagination et la capacité de rêver du romancier et c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il s'est lui-même toujours méfié de la psychanalyse. Autrement dit, il faut, selon Green, que le romancier soit d'abord aveugle pour être incité à écrire, mais en même temps capable de voir ses personnages pour écrire son roman et, en l'écrivant, ce roman lui révèle une facette qui lui était jusqu'ici inconnue : « La vérité est que je ne vois pas bien dans mon œuvre. C'est un miroir où m'affronte le visage d'un homme qui m'est totalement inconnu » (V, 305-306). Ajoutons en guise de nuance, et comme le fait remarquer O'Dwyer, que malgré la parenté du processus créateur de Green avec le surréalisme, ses romans demeurent traditionnels¹³³. On pourrait par ailleurs oser un rapprochement entre les témoignages de Green sur son processus créateur et l'ironie allemande où, selon Schoentjes, l'artiste sourit de son propre travail sans pour autant renoncer au travail poétique.

Nous l'avons remarqué, les différentes modalités de l'ironie que nous avons essayé d'exposer relèvent de l'ironie de situation, d'un renversement narratif : renversement du rôle créateur de l'auteur, renversement de l'attente libératrice du récit homodiégétique, renversement de la hiérarchie de « réalisme » et de vérité de l'expérience onirique par rapport à l'expérience d'éveil et de quotidienneté, renversement du rapport de forces et de la conformité entre le propriétaire et ses possessions physiques et non conformité des actes, des paroles et des pensées du personnage aux concepts qu'ils se fait de son existence.

Ces multiples illustrations d'ironie de situation traduisent une condition de perpétuelle désolation ; le personnage greenien est constamment guetté par quelque chose, qu'il s'agisse d'un autre, d'un objet ou d'une

¹³² Voir *Journal*, *Sans date*, 1948 (IV, 1057).

¹³³ M. O'Dwyer, *op. cit.*, p. 100.



Récits dans le récit : décalage ironique entre l'intention du narrateur et la destinée de son texte

facette de lui-même qu'il essaie de dissimuler, un désir, une peur ou encore par quelque chose d'encore moins perceptible et compréhensible, mais qui existe et agit infailliblement sur son sort. On pourrait certes conclure déjà sans trop de risque que l'ironie de Green, essentiellement de situation, malgré les exemples d'ironie verbale, de blâme par la louange, qui surgissent dans les dialogues ou sous la plume du narrateur, est une ironie de sort. Elle traduit l'enlèvement du personnage, sa condamnation à expérimenter l'effroi d'être au monde en dépit des masques derrière lesquels il cherche à se dissimuler, en dépit des remèdes auxquels il recourt pour atténuer son angoisse. Mais l'ironie étant agressive, elle ne pourrait se contenter d'illustrer ce désarroi existentiel ; elle doit également s'attaquer, condamner les masques, les vains artifices créés par l'homme pour atténuer ce désarroi. C'est justement sur ces enjeux de l'ironie chez Green que nous nous pencherons dans la troisième partie.

