

049

[2005LEMA3001]

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 2**

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



[2005LEMA3001]

843  
GHE  
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 2

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



### III) Les enjeux de l'ironie chez Green



## 1) Effet d'ambivalence

L'ironie n'est pas qu'informatrice. Elle est aussi évaluative. Elle introduit un jugement de valeur. « Sur foi d'exemples canoniques, écrit Schoentjes, la tentation peut exister d'oublier l'élément axiologique propre à l'ironie : le ``Beau temps, n'est-ce pas !`` lancé alors qu'il pleut à torrents peut alors apparaître comme un simple renversement dans les mots de la réalité observée. Il n'en est évidemment rien ; il s'agit ici comme toujours d'un jugement de valeur à travers lequel celui qui parle signifie qu'il n'aime guère le mauvais temps, tout en se donnant le plaisir d'évoquer le monde idéal où le soleil brille.<sup>134</sup> » L'ironiste donc, suivant cette réflexion de Schoentjes, disqualifie une certaine réalité au nom d'un monde idéal qu'il cherche à faire valoir en l'évoquant indirectement, établit une hiérarchie de valeurs. Essayant de décrire la « scénographie » de l'ironie, Hamon remarque, quant à lui, qu'on est ironique pour prendre parti ; l'ironiste, on l'a dit, incarnant une certaine loi, attaque une cible, qui incarne une autre loi, et essaie de mettre de son côté un complice : « Il s'agit donc, à la fois, écrit Hamon, d'inclure et d'exclure, d'intégrer et d'éliminer, de vérifier un système de caractéristiques en même temps que de différences, de définir ``phatiquement`` une communauté et de marquer ses distances avec une autre, de partager des valeurs et la croyance en la valeur de certaines règles tout en dénigrant d'autres règles et d'autres valeurs, de réaffirmer un consensus en contredisant d'autres systèmes.<sup>135</sup> »

Il semble abusif cependant, lorsqu'il s'agit du roman de Green, d'employer des termes comme « règles », « systèmes », « consensus », « idéologie ». Cet auteur ne conçoit guère la création romanesque comme la poursuite d'un projet idéologique quelconque et presque innombrables sont

---

<sup>134</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 143.

<sup>135</sup> Hamon, *op. cit.*, p. 125



les passages de son *Journal* où il s'en prend justement au roman à thèse et à toute forme de discours apologétique<sup>136</sup>. Il affirme, dans son *Journal*, le 12 avril 1948 : « L'idée d'écrire des romans apologétiques a quelque chose d'horifiant à mes yeux. J'aimerais mieux ne plus jamais écrire que de fabriquer une œuvre d'imagination qui tende à prouver quoi que ce soit » (IV, 1009). Green ne veut pas que ses personnages soient les porte-voix de grands concepts philosophiques. Il ne se classe pas parmi les intellectuels et ne crée pas de personnages intellectuels. Dans une entrevue avec Michèle Raclot réalisée le 31 août 1989, il dit : « Je suis un romancier, je ne suis pas du tout philosophe, ni tout ce que vous voulez qui fait profession d'*intellectuel*.<sup>137</sup> »

D'ailleurs, la manière même selon laquelle ses personnages viennent au monde de la fiction, ne l'autorise pas à les ranger dans une ligne idéologique particulière et à faire d'eux les défenseurs d'une cause, car les personnages de Green naissent à partir d'images et non pas d'idées. Le personnage surgit d'une vision initiale, un peu contre la volonté de l'auteur, et guide par la suite son propre parcours<sup>138</sup>. C'est ainsi que le romancier a

---

<sup>136</sup> Selon le *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne* (La Brosse ed., Paris, Cerf, 1992), l'apologétique est une « démonstration de la crédibilité du dogme catholique en général, en vue d'introduire les esprits à la foi ou de les fortifier contre le doute. [...] usant d'arguments de raison, elle est située cependant sous la lumière de la foi et doit être considérée comme une partie ou une fonction de la théologie, laquelle, science et objet, défend elle-même la crédibilité de son objet. » Le discours apologétique est donc celui qui cherche à démontrer l'existence de Dieu ou à défendre la crédibilité d'une vie de foi.

<sup>137</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>138</sup> Dans son introduction aux actes du colloque « Julien Green et l'insolite », Pierre-Yves Bourdil évoque ce phénomène en tant qu'illustration de l'insolite : « Dans un roman, nous ne voyons pas pourquoi certains personnages prennent certaines initiatives. Or, ils les prennent. Voilà qui est insolite. Et cela nous apparaît dès la lecture : un ensemble de phrases, pourtant juxtaposées, ne produit pas un effet attendu [...] Confrontés à une telle situation, les philosophes dénoncent l'artifice de la figure, tandis que les écrivains fondent leur inspiration en son sein. » (P-Y. Bourdil « Qu'est-ce que l'insolite ? » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du Colloque international Julien Green, 22 et 23 décembre 1995, Université de Paris-IV Sorbonne, Études réunies par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Société internationale d'études greeniennes, p. 8) ; « Le romancier serait plutôt la victime permissive des importuns : il laisse les personnages imposer leurs impératifs, parfois insupportables. Le philosophe résout les paradoxes en privilégiant la ligne droite de la bonne méthode, tandis que l'écrivain suit les méandres des *caractères*. Au lieu de réclamer l'unité de la nature humaine, il met en évidence la variété des attitudes. A cela sert son écriture [...] Pour un



décrit à quelques reprises son processus de création romanesque et nous pouvons le croire sans peine à voir simplement que chaque roman s'ouvre sur la description d'un personnage qui semble préexistant à l'action. Dans son *Journal*, le 10 juillet 1992, Julien Green écrit :

Étant donné la manière dont j'ai écrit moi-même mes romans, je n'arrive pas à concevoir qu'on ait une intention précise en traçant les premières lignes du récit quel qu'il soit, qu'on ait quelque chose à démontrer, une vérité à prouver, une thèse. J'écris ce qui s'impose à moi et continue sans aucune idée de ce qui va suivre, mais j'en ai assez dit ailleurs sur ce sujet. J'ajoute seulement qu'écrire un roman selon cette méthode exige un effort d'attention considérable. Cela ne se fait pas tout seul. Le livre est donné, mais il faut le trouver là où il se trouve. Il est préexistant.

En somme, le personnage précède non seulement l'action, mais aussi les concepts que l'auteur est susceptible de se faire de l'action. Le personnage existe en dehors de tout système qui soit et ne s'enferme dans aucune idéologie. Alors qu'il est plongé dans la composition de *Moïra*, Green écrit :

Mon roman avance lentement, trop lentement peut-être, mais la netteté de la vision est à ce prix, me semble-t-il [...] Ce que je reproche à certains romanciers de nos jours n'est pas de faire exprimer des idées par leurs personnages. Non, ce que je leur reproche, c'est que les idées de leurs personnages ne font pas partie de ceux qui les expriment, mais de l'auteur. Quand un personnage dans un grand roman russe nous livre ses idées, c'est sa chair et son sang qui parlent et l'on y croit, mais comment ne pas voir que les personnages de tel écrivain moderne ne sont que ses porte-parole et que leurs discours sont interchangeables » (IV, 1113-1114).

Le fait que Green soit catholique et attaché à la figure du Christ, malgré une période de distanciation de l'Église, n'a jamais fait de lui un écrivain catholique. Dans la même entrevue avec Michèle Raclot, il dit : « Je tiens à préciser une chose : je suis catholique ; j'écris des romans. Mais il n'est pas un seul de mes romans qui se passe dans un milieu catholique. Par conséquent, dire que je suis un romancier catholique est abusif. Ce sont presque toujours des milieux d'incroyants comme *Adrienne Mesurat* ou

---

philosophe, les personnages littéraires sont littéralement *fous* : ils vivent de n'être pas accordés à ce qu'ils sont. Plus ils sont littéraires, plus ils sont insolites » (*Ibid.*, pp. 10-11).



*Leviathan*, ou alors, ce sont des milieux strictement protestants, ou mixtes.<sup>139</sup> » Ses romans ne cherchent nullement à convaincre d'une idéologie religieuse quelconque. La matière même du roman étant, selon Green, le péché, comment donc est-ce que cette forme d'art pourrait servir, du moins consciemment, à convertir ses lecteurs à une doctrine religieuse quelconque ? Green écrit dans son *Journal* le 27 octobre 1955 :

Un roman est fait de péché comme une table est faite de bois. Rien de pur ne sort d'entre nos mains, mais c'est un péché qui peut être utile. Je parle, bien entendu, du roman qui n'est pas écrit en vue d'édifier. Le roman édifiant est généralement écrit par le diable. L'affaire est alors beaucoup plus grave. On ne saura jamais le mal que ce genre de littérature a pu faire. (IV, 1447)<sup>140</sup>

Certes, les romans de Green ne sont pas dénués de réflexions sur la foi et celles-ci sont bien susceptibles d'avoir un énorme impact sur des lecteurs préoccupés et tourmentés par des questionnements religieux, mais Green n'a jamais écrit pour convertir. Il ne nie pas la dimension religieuse de ses romans, mais il refuse de les classer pour autant dans la catégorie des romans catholiques :

---

<sup>139</sup> « Interview de Julien Green réalisée le 31 août 1989 par Michèle Raclot », p. 109.

<sup>140</sup> Il existe de nombreux autres passages du *Journal* où Green revient sur cette idée. Le 24 décembre 1944, il écrit : « Le mot de Mauriac : « Purifier la source » a l'air de résoudre la question et ne fait que l'embrouiller, car la source même du roman est empoisonnée, et, privée des poisons qui la composent, elle voit s'altérer sa nature. Je ne crois pas qu'il y ait de roman qui ne contienne pas de poison » (IV, 823). Le 29 mars 1948 : « [...] lutter contre soi-même paralyse l'imagination du romancier, pour la simple raison que le talent du romancier plonge ses racines dans le péché, je ne dis pas dans la vie pécheresse, mais dans l'idée du péché. La source du roman est impure. Je résume, et en résumant je simplifie ce qui est très long à dire et très complexe » (IV, 1008). Le 21 mai 1948 : « [le romancier] se nourrit de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il lit et de tout ce qu'il entend. La difficulté, s'il est croyant, commence dès qu'il s'assoit à sa table pour écrire, car il est nécessaire qu'il devienne tous ses personnages et se plonge avec eux dans leurs péchés [...] C'est pour cela, je pense, qu'on n'a jamais vu de saint écrire un roman. Quand je lis les romans dont la source a été « purifiée », je suis émerveillé de la richesse des poisons qui se trouvent dans chaque personnage ! Ôtez le poison, vous tuez le roman [...] Que resterait-il de la littérature si on l'expurgeait ? » (IV, 1013). Le 3 mai 1954 : « Tirez l'écrivain de son péché et il n'écrit plus. C'est là, j'en conviens, quelque chose d'horrible à formuler. Le péché est-il nécessaire à l'œuvre ? Qui osera dire cela ? Mais ôtez le péché et vous ôtez l'œuvre » (IV, 1334).



[...] il y a, dans tous mes livres, une inquiétude profonde qu'un homme irréligieux n'eût jamais éprouvé. Je n'essaie pas de faire de mes livres des romans catholiques. Cela me fait horreur. Mais je crois que tous mes livres, si loin qu'ils puissent paraître de la religiosité ordinaire et reçue, n'en sont pas moins religieux dans leur essence. L'angoisse et la solitude des personnages se réduisent presque toujours à ce que je crois avoir appelé l'effroi d'être au monde sous toutes ses formes ... (IV, 1114)

Non seulement Green refuse la formule de « romancier catholique » pour qualifier son travail d'écrivain et se garde de véhiculer consciemment ses idées dans ses romans et de les construire en fonction de ses croyances, mais il exprime aussi, dans son *Journal*, le peu d'intérêt qu'il éprouve, en tant que lecteur, à lire des ouvrages qui exhortent à la piété, qu'ils soient artistiques ou pas :

Décidé de jeter ou de vendre tous mes livres pieux : j'entends, les pires, les édifiants, les bouquins à exclamations. (IV, 1109)

La littérature édifiante a volé à Dieu plus d'âmes que ne firent jamais Voltaire et ses petits. (IV, 1239)

J'ai dit bien des fois ma haine du pieux langage, des expressions tirées de ce qu'on nomme de bons livres et qu'on devrait jeter au feu ; tout ce qui relève du psittacisme religieux me fait horreur et je comprends très bien l'irritation que causaient jadis certaines personnes férues de jansénisme. (IV, 1375)

Même s'il clame son admiration pour des créateurs comme Bach et Rembrandt et dit qu'ils sont de vrais convertisseurs<sup>141</sup>, Green ne considère pas leurs œuvres pour autant comme des œuvres édifiantes. Si ces œuvres captivent l'esprit et l'élèvent vers le Divin, c'est grâce à leur puissance esthétique qui, elle, est transcendante et sublime, mais elles n'ont pour Green rien d'apologétique et de doctrinaire.

Ce refus de l'idéologique se traduit par ailleurs chez Green par le dénouement ambivalent de la totalité de ses romans. Et l'ironie, au lieu de

---

<sup>141</sup> Entretien avec F. Malettra sur France-Culture le 24 octobre 1987.





mettre en place une « vision du monde » unitaire et stable serait susceptible davantage de créer une ambiguïté d'interprétation.

Quel sens, en effet, le lecteur peut-il donner à *Mont-Cinère*, à *Adrienne Mesurat*, à *Léviathan* ou à *Épaves* ? Y a-t-il dans ces romans, également ténébreux, une lumière quelconque à suivre ? Une vision du monde à partager ou à condamner ? Les intrigues d'Emily suscitées par sa révolte contre la tyrannie de sa mère et qui la conduisent ironiquement à un régime tout aussi tyrannique, puis au suicide, l'inexplicable infatuation d'Adrienne pour un inconnu, son parricide et sa folie que provoque initialement sa condition de prisonnière, y a-t-il dans tout cela des positions idéologiques et morales à accepter ou à rejeter<sup>142</sup> ? Le fait même que le roman ne progresse pas de façon linéaire, mais que les personnages retombent cycliquement dans des situations plus tortueuses que celles qu'ils fuyaient initialement ne suggère-t-il pas que les personnages ne sont pas maîtres de leur destin et qu'ils n'apportent pas sciemment une réponse définitive à leurs problèmes, qu'ils n'endossent pas une doctrine particulière, privilégiée ou attaquée par le texte ?

Faut-il mourir comme Angèle pour échapper à la tyrannie d'autrui, ou tyranniser autrui, comme Mme Londe et Mme Grosgeorge, pour échapper à sa solitude, à son angoisse et à ses frustrations, ou s'enrager et tuer comme le fait Guéret pour échapper, une fois de plus, à ses frustrations, à ses tourments

---

<sup>142</sup> W. Matz évoque, à propos d'*Adrienne Mesurat*, la divergence de points de vue entre Green et Mauriac : « Mauriac, avec qui Green entretient par la suite des liens d'étroite amitié, écrivait déjà à l'occasion d'*Adrienne Mesurat* : "Parvenu à une telle maîtrise, il faut que Julien Green, peintre de l'enfer humain, fraye des avenues, établisse des perspectives sur l'horizon du monde racheté." Bien sûr, Mauriac soumet ici l'œuvre de Green à sa propre conception du roman édifiant, instrument didactique de purification ; et si la notion d'enfer humain est encore acceptable, la naïveté avec laquelle Mauriac parle du monde racheté est totalement impensable chez Green. Jacques Maritain, le grand thomiste, qui fut lui aussi un ami de Green tout au long de sa vie, résuma cette vision sous une forme canonique en disant que son œuvre était "l'image du monde sans la grâce". Lorsque l'interprétation théologique positive est inconcevable, elle s'inverse en une peinture effroyable d'un monde sans dieu et sans transcendance. Pourtant, aux yeux du lecteur qui n'est pas obnubilé par la catéchèse, les signes de la transcendance dans les romans de Green ne peuvent passer inaperçus » (*Op. cit.*, pp. 42-43).



et à son ennui, ou bien se réfugier confortablement dans le luxe et la fornication comme essaie de le faire M. Grosgeorge pour fuir sa solitude ? Peut-on dire que le roman propose une solution, à partir de ces options, à l'effroi d'être au monde ou peut-on dire qu'il se pose moralement contre l'une d'elles ? Peut-on dire que les personnages font un choix moral du côté de mal pour que le lecteur les juge et en tire une leçon définitive, une idéologie implacable, ou sont-ils eux-mêmes les victimes d'une fatalité qui pèse sur eux, de leurs actions qui s'enchaînent de façon nécessaire comme pour les enfoncer ironiquement dans la tragédie de leur sort dont ils essayaient de se délivrer ? Le problème de la morale se pose-t-il dans *Épaves* ? Si oui, qui de ces personnages serait du côté du bien et qui de celui du mal ? Le lecteur s'arrête-t-il vraiment à l'adultère d'Henriette ou bien d'autres enjeux prennent-ils le dessus comme l'aspiration de ce même personnage « fautif » à l'innocence de l'enfance ? N'y a-t-il pas une ambiguïté fondamentale dans le fait qu'un personnage commette une faute dans l'intention de retrouver le stade originel de la pureté même ? Quelle morale par ailleurs pourrait-on tirer du parcours de Philippe ou de celui d'Éliane sans risquer d'être réducteur ? Qu'il ne faut point convoiter le mari de sa sœur, qu'il ne faut point cohabiter sans communiquer ouvertement avec ses proches, qu'il ne faut point manquer de courage en marchant dans les rues nocturnes, qu'il ne faut point se servir du luxe matériel comme palliatif à sa lâcheté morale, qu'il ne faut point avoir honte de son fils et l'aimer même s'il est le fruit d'une union ratée ou enfin qu'il ne faut pas avoir peur de se noyer pour sauver un être humain ? Y a-t-il une direction claire que prenne ce roman qui n'a pas de véritable héros ? Le titre même du roman, *Épaves*, évoquant à son tour la noyade de tous ses personnages, ne situe-t-il pas ailleurs le problème, en dehors de toute construction de système stable<sup>143</sup> ?

---

<sup>143</sup> W. Matz se distancie, à propos de ce roman, de certains critiques intellectuels d'orientation marxiste, comme Kracauer ou Benjamin qui auraient voulu voir dans *Épaves*



Quelle leçon et quelle idéologie est-il par ailleurs possible de déduire des romans imprégnés d'onirisme ? Faut-il ériger en système l'énoncé de Marie-Thérèse à la fin de son deuxième récit, à savoir que le visionnaire jette « sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre » et que nos réalités elles-mêmes sont illusoires ? Comment se fait-il donc que le visionnaire ne parvienne pas à un véritable salut dans ses visions et qu'il ne se délivre pas de sa claustration en retrouvant un monde onirique moins ténébreux que sa réalité ? Si toute la troisième partie de *Minuit* est de nature onirique, peut-on dire pour autant qu'elle est plus lumineuse et salutaire que les deux premières ? La chute fatale d'Élizabeth à la fin du roman ne fait-elle pas partie de toute une chaîne de fuites et d'escapades commencée au début du roman ? Si M. Edme, avec son discours mystique d'inspiration orientale sur le détachement psychologique est suspect d'être le porte-voix d'une idéologie spirituelle, peut-on vraiment conclure que son enseignement s'incarne et s'actualise dans l'anéantissement physique d'Élizabeth ? Y a-t-il dans ce roman plus que dans d'autres une progression linéaire des ténèbres vers la lumière ? N'y a-t-il pas plutôt une ironie dans le fait que le seul lieu qui promette l'expérience de la lumière ait un horaire exclusivement nocturne ? N'y a-t-il pas par ailleurs une ironie à l'égard de M. Edme lui-même

---

une dimension sociale et politique plus importante : « Les objections de Kracauer montrent qu'une critique de l'idéologie, si elle est politiquement marquée, devient à son tour idéologique. Il confond la mélancolie de Philippe, un peu comme Green lui-même, avec la crainte qu'a le bourgeois du déclin de sa classe. ``La peinture d'une angoisse de cette nature implique par elle-même la question de savoir s'il y a un moyen de se *sauver* de cette angoisse. [...] Avec une obstination qui ne ressortit pas seulement au mythe, mais qu'il faut carrément qualifier de réactionnaire, Green part d'une irréalité à fondement social, mais se refuse à évoquer une réalité socialement fondée.`` Ce reproche ressemble à s'y tromper à la critique catholique de Mauriac sur *Adrienne Mesurat* ; les deux réclament de l'auteur, pour des raisons idéologiques, ce à quoi celui-ci se refuse rigoureusement : la perspective édifiante et purificatrice d'un salut. Avec le recul historique, naturellement, la conviction que la compréhension de la lutte des classes pourrait contenir cette promesse de salut n'est évidemment plus qu'un rite invocatoire, rassurant et illusoire ; mais l'espoir que la chute de la bourgeoisie était imminente et établirait un règne de liberté était dès cette époque un rêve complètement indéfendable. Rien ne pouvait être plus éloigné de la pensée de Green que l'assurance de trouver dans des changements politiques une clef permettant de rompre la fatalité mythique » (*Ibid.*, pp. 67-68).



## Effet d'ambivalence

polarisée par ses convives qui ne saisissent point la profondeur mystique de ses propos, excepté M. Agnel dont « l'innocence » n'est pas très flatteuse pour M. Edme ?

De même, y a-t-il une leçon possible à tirer de *Varouna* ? Faut-il conclure que le Pater, récité par Hoël, qui sent alors que le Père lui ouvre les bras, et que la croix qu'Hélène vient poser à la chaîne de Jeanne dans son rêve sont les solutions à la fatalité et à la malédiction incarnée par la chaîne ? Comment se fait-il donc que le christianisme coexiste avec l'idéologie de la réincarnation représentée par la chaîne et qui lui est totalement étrangère voire blasphématoire ? Ce genre de conciliation de deux concepts idéologiquement si éloignés au sein du roman peut-il vraiment faire office de doctrine ou de système quelconque ?

Y a-t-il par ailleurs une interprétation possible de *Si j'étais vous* ? Le lecteur n'est-il pas dérouter à la fin du roman de découvrir que l'ensemble des pérégrinations de Fabien font partie d'un long rêve dont il se réveille enfin ? Cet enchevêtrement final du rêve et de la réalité n'ajoute-t-il pas au trouble d'un lecteur qui ne savait pas encore quoi conclure de ce périple identitaire, si c'est la simple angoisse d'être soi et qu'il faudrait accepter sa vie avec contentement ? L'élément final du rêve ne vient-il pas émousser cette thèse édifiante ? W. Matz explique à ce sujet qu'en renversant un roman déjà en lui-même fantastique par l'affirmation réelle du rêve, Green laisse le roman dans un état de flottement : « Pendant ce bref intervalle nocturne entre son réveil et sa nouvelle plongée dans le sommeil, on frappe encore une fois à sa porte, et ainsi se répète, en un instant que le romancier définit comme un état de veille, une situation qui fait partie de la réalité rêvée du récit. Green ne résout pas cette contradiction. Le roman conserve des éléments qui ne



peuvent s'expliquer dans un sens ni dans l'autre, et sa réussite artistique réside précisément dans cet étrange que rien ne conclut<sup>144</sup>. »

Même dans les romans où le problème de la foi se pose plus directement comme *Moïra*, *Le Malfaiteur*, *Chaque homme dans sa nuit* et *l'Autre* il n'y a pas de progression linéaire du mal au bien, des ténèbres à la lumière, qui permette de croire à un système dualiste, à une idéologie édifiante. Dans sa définition des critères du roman à thèse, Susan Rubin Suleiman affirme que, pour qu'il soit à thèse, le roman doit se prêter le moins possible à une « lecture plurielle »<sup>145</sup>, doit établir un « système de valeur dualiste auquel tous les personnages principaux appartiennent de façon non ambiguë »<sup>146</sup> et doit fournir des règles d'action applicables à la vie réelle du lecteur<sup>147</sup>. Or, les romans de Green se terminent sur beaucoup de points d'interrogation. En effet, pour évoquer le seul exemple de *Moïra*, aucun des deux personnages de Joseph et David n'est vraiment un modèle à suivre ou à éviter par le lecteur ; ils incarnent, comme le dit Suleiman, « des solutions partielles, et partiales, à des problèmes complexes, non pas des réponses définitives à des questions relativement simples<sup>148</sup> ». On ne peut, en tant que lecteur, s'identifier aisément ni avec la prudence de David, ni avec la fureur d'un Joseph qui tue pour se concilier avec son humanité<sup>149</sup>. Même si on nous rappelle, à la fin de notre lecture, l'enseignement christique sur le jugement et, un peu plus tôt dans le roman, la phrase de saint Jean sur la condamnation,

---

<sup>144</sup> Matz, *op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>145</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse*, Paris, PUF, 1983, p. 70.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>149</sup> À ce propos, Michèle Raclot écrit : « Comme le double suicide qui clôt *Le Malfaiteur* peut nous ramener aux plus sombres périodes de l'œuvre, le meurtre commis par Joseph est une catastrophe morale qui brise le personnage aussi sûrement que Guéret pouvait l'être par ses crimes. L'épigraphe "Et pourtant Dieu n'a pas dit un mot". L'obscurité de l'épilogue nous laissent désemparés » (« Vision panoramique de l'œuvre romanesque », p. 57).



aucun des personnages des romans n'a un parcours assez exempt d'ambiguïté pour qu'il soit exemplaire.

Enfin, et comme le constate Suleiman à propos du *Père Goriot* lorsqu'elle distingue le roman réaliste du roman à thèse, « même si on arrive à reconstruire une 'vision du monde' ou une idéologie qui sous-tend le roman dans son ensemble – et avec un peu d'effort on y arrive toujours avec n'importe quelle œuvre littéraire »<sup>150</sup>, on ne peut dire que Green dans *Moïra* nous inculque une doctrine particulière. Les marques d'ironie dans le discours du narrateur ou dans les répliques des personnages témoignent plutôt de la distance de l'auteur à l'égard de tout enseignement doctrinal et rigide. Si le désir fanatique de Joseph de sauver le monde est disqualifié et si le ton professoral et prophétique de David, de même que les « prêchi-prêcha catholiques » (III, 920) de Roger dans *L'Autre*, attirent sarcasme et raillerie, n'est-ce pas justement pour condamner le discours apologétique ?

Michael O'Dwyer affirme qu'il est possible de voir dans le cycle des romans spiritualistes (*Moïra*, *Chaque homme dans sa nuit* et *L'Autre*) un exorcisme des éléments puritains de la formation de Green<sup>151</sup>. Il écrit que la présentation que fait Green de la spiritualité chrétienne n'est ni abstraite ni théologique, mais plutôt concrète et imprégnée d'une intensité dramatique et d'un sens de la quête et de l'interrogation plutôt que celui de la réponse et de la solution<sup>152</sup>. Se méfiant des fins édifiantes, Karin « sort du roman ». La lumière rayonne certes, mais elle luit sur son cadavre relevé d'une noyade<sup>153</sup>, d'une façon analogue peut-être à la lumière électrique qui luit au-dessus de la tête d'Hedwige suicidée ou à celle que Mr. Knight remarque sur le lit de mort de Wilfred. Ces éclats de lumière sont corrigés toujours par une ombre qui coexiste avec eux, comme celle que dégage le visage désespéré d'Angus, et

---

<sup>150</sup> *Op. cit.*, p. 76.

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>153</sup> Pour de nombreux critiques, la persécution et la noyade de Karin mettent un point d'interrogation sur son salut et le dénouement même du roman.



qui n'autorise pas le lecteur à voir dans le roman de Green une « mécanique » (pour reprendre un mot employé par Karin) qui le mène lentement vers la conversion du personnage.

Ainsi, malgré toute la dimension axiologique et idéologique de l'ironie, qu'elle soit de type paradigmatique ou syntagmatique (pour reprendre la terminologie d'Hamon), l'ironie, présente dans l'œuvre de Green, ne contribue nullement à défendre une doctrine particulière, à mettre en place une loi quelconque ou à construire un système. Certes, il existe dans le roman de Green, on l'a noté à travers tous les exemples d'ironie de situation dans les chapitres qui précèdent, de nombreux cas de renversements hiérarchiques et de dysfonctionnements de la causalité, mais on ne peut en déduire aisément une doctrine qui serait chère à l'auteur et que ce dernier voudrait mettre en place.

Cette dernière affirmation appelle tout de suite une nuance. Green ne cherche sans doute pas à *convaincre* les lecteurs de ses romans d'une « idée » en particulier, mais il a quand même ses inclinations, ses croyances et préférences dont il témoigne explicitement dans des textes qui n'ont pas pour vocation d'être artistiques, comme le *Pamphlet*, le *Journal* ou encore l'autobiographie, notamment *Ce qu'il faut d'amour à l'homme* qui se termine au chapitre XIX avec une sorte de profession de foi : « Ce que je crois » (VI, 960-961). Et quelques-unes de ces préférences et de ces inclinations transparaissent malgré tout à travers l'usage de l'ironie dans l'œuvre romanesque.

Si les romans de Green ne relèvent pas ouvertement d'un projet idéologique, il ne faut tout de même point négliger le fait que la carrière littéraire de cet auteur a commencé avec un texte des plus idéologiques, à savoir le *Pamphlet contre les catholiques de France*. Certes, l'auteur se détache avec le temps du ton par trop fervent de cette œuvre de jeunesse, écrite dans la précipitation, mais il n'en demeure pas moins vrai que les idées





de ce premier texte, objet de nombreux projets de réédition et de préfaces, se réverbèrent dans l'univers romanesque. Nous ne nous attarderons pas à une analyse du *Pamphlet contre les catholiques de France*, mais il n'est peut-être pas abusif d'affirmer que certaines des idées qui dominent les 249 aphorismes de ce texte et qui *renversent* de nombreux lieux communs éclairent le sens de l'ironie dans le roman<sup>154</sup>. Parmi ces idées, évoquons, d'une part, la fustigation de l'hypocrisie et du confort dans la pratique religieuse, de l'indifférence au mystère, de la prédication tiède du clergé, du rationalisme, et d'autre part, l'éloge d'une prédication spontanée, d'une foi enivrée voisinant avec la folie et la débauche.

Ainsi, dans les chapitres qui suivent, nous essaierons de voir que l'ironie dans le roman de Green condamne le rationalisme, le matérialisme de la vie bourgeoise qui éclipse la présence du divin, de même que différentes formes de pharisaïsme et de fanatisme.

---

<sup>154</sup> Parlant du rôle annonciateur du *Pamphlet contre les catholiques de France*, Wolfgang Matz écrit : « Si le paragraphe 113 proclame en majuscules et sur le mode apodictique "LA MORT SUR LA CROIX N'A PAS ABOLI L'ENFER", on peut considérer que c'est la devise qui préside à l'ensemble de l'œuvre : l'enfer existe, partout, tandis que le salut n'est jamais qu'un espoir » (*Op. cit.*, p. 27).





## 2) Condamnation du rationalisme

Dans son analyse de la culture et de la psychologie anglaises, Louis Cazamian, connu également pour son analyse de l'humour anglais<sup>155</sup>, évoque, en la comparant à l'esprit rationnel des Français, la sensibilité concrète des Anglais, leur méfiance de l'abstraction et du rationalisme. Il écrit :

La logique est, pour le peuple anglais, l'ennemie la plus dangereuse de la sagesse pratique [...] Nul contraste n'est plus accusé, dans la conscience de l'Angleterre, que celui qu'elle fait sur ce point avec la France. Notre foi en l'idée, notre rationalisme, notre ivresse de théories, notre histoire semée d'actes déduits et lucidement délibérés, font à la fois sa surprise, son amusement, et son scandale. Même alors que notre logique, assouplie, puise aujourd'hui en des siècles d'épreuves un sens douloureux de la complexité des choses, et même alors que l'Anglais a dû lui aussi, en quelque mesure, apprendre à raisonner et combiner, il nous tient toujours, vis-à-vis de lui, pour un peuple de raisonneurs abstraits. C'est qu'il reste, en moyenne, incapable de système, de construction mentale, d'ordre intellectuel ; sa pensée est concrète, son imagination réaliste ; et l'entreprise qui veut devancer, à la lumière d'un seul esprit, les volontés sourdes et multiples de la vie, le heurte toujours comme la plus inutile ou la plus funeste des aventures.<sup>156</sup>

Cette critique très généralisatrice de la psychologie anglo-saxonne et datant du début du siècle n'est certes pas applicable en tout point à l'œuvre et à la personnalité de Julien Green, car si la pensée de Julien Green est « concrète » (il est rare en effet, en dehors des quelques aphorismes que l'auteur a écrits au début de sa carrière d'écrivain, que nous trouvons des énoncés théoriques et des développements abstraits de sa pensée), elle n'est pas toujours réaliste. Il est vrai par ailleurs que nous retrouvons chez Green la méfiance à l'égard du rationalisme qu'évoque Cazamian. Décrivant la place que Julien Green occupe dans le paysage littéraire français, Robert de Saint-Jean écrit ceci qui abonde dans le sens de Cazamian :

---

<sup>155</sup> Louis, Cazamian, *L'Humour anglais*, Paris, Didier, 1942.

<sup>156</sup> Louis Cazamian, *Ce qu'il faut connaître de l'âme anglaise*, Paris, Boivin & C, 1927, pp. 37, 38.



L'homme qui raisonne, l'homme « qui sait », autrement dit un certain type de Français fou de logique se figure que l'analyse est le seul moyen possible d'investigation. Certes, l'instrument est bon, mais il en faut d'autres pour explorer d'autres domaines plus mystérieux. Dans un monde qui refuse l'invisible, un romancier visionnaire et un catholique comme Julien Green ne se sentent pas à l'aise. Raison humaine et mystique se comprennent difficilement ; elles ne voient pas la scène du monde du même œil, car l'une regarde de la salle et l'autre des coulisses [...] Nous serions bien pauvres si nous pensions qu'il n'y a en nous que ce que nous pouvons exprimer et démontrer<sup>157</sup>.

En effet, la raison n'est pas, dans l'univers greenien, un outil grandement privilégié. Ce n'est pas rationnellement qu'on accède à la Vérité, selon Green (dès le premier Green du *Pamphlet contre les catholiques de France*<sup>158</sup>), ni rationnellement que l'auteur conçoit la création romanesque. Au contraire, c'est par l'intuition, la rêverie continuelle, voire une sorte d'hallucination et de démence, que le sens caché de la réalité serait davantage susceptible de se révéler : « Le résultat, écrit Jean Sémolué, c'est un contraste non sans charme entre la folie de visions ``données`` et la sagesse contrôlée de la forme. Ses romans sont des rêves, mais écrits par un homme bien éveillé.<sup>159</sup> » L'œuvre romanesque de Green est imprégnée de la présence imperceptible de l'irrationnel et « nous devons, écrit Michèle Raclot, pour la lire nous rendre perméable à l'irrationnel<sup>160</sup> ». Les personnages de l'œuvre romanesque qui sont insensibles à la présence de l'irrationnel et qui refusent d'envisager toute réalité qu'ils ne peuvent appréhender autrement que par les moyens de la raison sont, eux, condamnés pas l'ironie. Nous examinerons cette condamnation ironique du rationalisme sous deux aspects : d'une part, dans leurs confrontations à des personnages fous, les personnages rationnels s'avèrent ironiquement moins lucides et plus démunis que ces derniers.

---

<sup>157</sup> R. de Saint-Jean, *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>158</sup> Le *Pamphlet contre les catholiques de France* valorise une prédication de caractère improvisé et prompt, voire maladroit, plutôt qu'une rhétorique bien étudiée, car la Vérité échappe, selon le *Pamphlet*, aux limites raisonnables du langage.

<sup>159</sup> J. Sémolué, « Julien Green. Itinéraire d'un auteur, problèmes et perspectives de lectures » in *Littératures contemporaines*, numéro 4, Paris, Klincksieck, 1997, p. 36.

<sup>160</sup> M. Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Green », p. 50.



## Condamnation du rationalisme

D'autre part, et cela relève de l'ironie de situation, tout sceptiques et indifférents au mystère de la foi soient-ils, les personnages rationnels cèdent peu à peu au pouvoir d'attraction de l'irrationnel.

L'individu « parfaitement raisonnable » est disqualifié dans le roman greenien, à cause de son insensibilité et de sa peur de l'irrationnel. L'aspect mystérieux de Daniel augmente au fur et à mesure que Mme Smyth le surveille. Remarquant que Daniel parle tout seul, celle-ci en arrive à avoir peur de lui et décide de recourir à l'aide de son cousin dont la supériorité rationnelle et le jugement la rassurent devant le déraillement psychique du jeune homme. Le passage qui suit témoigne de cette antithèse. Mme Smyth a peur de ce qui n'est pas rationnel et, dans sa façon de décrire son cousin dont elle rapporte le point de vue au style indirect libre, elle semble bien valoriser ses repères rationnels. Il n'en demeure pas moins vrai que cette valorisation sert davantage à dénoncer indirectement le manque de tolérance et d'ouverture de Mme Smyth qu'à exalter la lucidité du personnage qu'elle évalue :

Maintenant tout me portait à croire que ce jeune homme était fou. J'en conçus aussitôt une peur horrible que je maîtrisai cependant et dont je ne laissai rien paraître, mais l'après-midi même je me rendis chez mon cousin Thomas Thornton. Vous savez qu'il enseigne le droit et qu'il serait difficile de trouver quelqu'un de meilleur conseil. Je lui exposai toute l'affaire. Il m'écouta sans m'interrompre, puis il conclut de mon récit que, sans pouvoir dire que le jeune O'Donovan avait positivement perdu l'esprit, il était permis de croire qu'il souffrait d'un grand trouble moral et qu'en tout cas il convenait de le surveiller. (I, 58)

Dans *Minuit*, quand M. Edme finit la description de la maison invisible, située au-delà des illusions et de la haine de ce monde, sa mère, point sensible aux élans mystiques de son fils, lui dit sur un ton infantilisant qu'il « déraisonne » (II, 599) et lui demande de lui parler « comme à une vieille bonne femme pas très intelligente » (II, 600). Dans *Moïra*, la rhétorique pastorale de David ne convainc et ne sensibilise point son unique



auditeur. Dans *L'Autre*, Karin dit à Roger en 1939 qu'il est « aveugle à force de raison » (III, 809), comme si, pour percevoir la Vérité, il est nécessaire que l'individu se délivre de sa faculté de rationaliser. Chez Mr. Knight, l'usage de la raison a un caractère impitoyable ; la logique, dans son discours, se trouve, dans l'oxymore qui suit, associée négativement à la froideur : « Pendant quelques minutes, il développa cette idée avec une implacable logique et une sorte de fureur glaciale » (III, 484). Wilfred se demande à son tour si les personnages parfaitement raisonnables ne sont pas eux-mêmes dignes d'être considérés comme fous : « Si l'on savait tout ce qui me passe par la tête, se dit-il, je crois qu'on me prendrait pour un fou, un vrai, de ceux à qui on lie les bras, mais je voudrais bien qu'on me fasse voir un homme parfaitement raisonnable à tous les moments de sa vie : ce serait peut-être lui qu'on enfermerait » (III, 449).

La réflexion rationnelle, quant à elle, n'est pas prometteuse de résultats fructueux dans les débats intérieurs des personnages. Michèle Raclot écrit à ce propos :

Les personnages de Green sont des sensitifs peu portés à la réflexion intellectuelle. L'extase qui les jette soudain hors d'eux-mêmes est donc intensément libératrice. Passifs devant l'irruption de la joie inconnue, ils n'en ont pas moins la satisfaction secrète d'une tentative d'évasion [...] Le personnage greenien ne s'interroge pas, il est traversé, terrassé par des sensations et c'est son extase même qui institue un questionnement par son caractère énigmatique<sup>161</sup>.

En effet, plusieurs personnages espèrent peu de leur tentative de réfléchir et savent que la solution à leurs tiraillements ne découle pas du raisonnement. Il en est ainsi de Denis, dans *L'Autre Sommeil*, qui, désirant « passionnément » (I, 853) se connaître, tire des enseignements davantage de ses rêves que de ses réflexions, notamment par rapport à ses inclinations sexuelles : « [...] je réfléchissais peu à tout cela, mais j'y rêvais » (I, 854). Il

---

<sup>161</sup> M. Raclot, « Glissements insolites de la sensation... », pp. 18, 19.



## Condamnation du rationalisme

en est de même de Wilfred qui, se donnant du temps pour réfléchir, éprouve avec tristesse un sentiment d'impuissance devant cette entreprise ou encore de Fabien qui, croyant aux signes et les voyant partout sans être capable de les déchiffrer (II, 857), reconnaît les limites de la réflexion pour lui : « la réflexion ne pouvait que le décourager en lui faisant voir l'énormité du problème qu'il cherchait à résoudre [...] Mieux valait s'en remettre au hasard » (II, 1015). Gertrude à son tour n'a « jamais su réfléchir » (VIII, 291).

En revanche, les personnages réceptifs à une connaissance intuitive sont, eux, valorisés. Quand il est spontané et fervent, Joseph est perçu comme un malade, certes, mais par des personnages qui sont à leur tour dévalorisés. Son discours passionné s'oppose au discours étudié d'autrui. David lui reproche de parler comme un illuminé, certes, mais ce dernier, on l'a dit, est disqualifié à son tour pour sa rhétorique étudiée et manipulatrice. Killigrew lui parle « avec la douceur étudiée qu'on a lorsqu'on parle aux malades » (III, 134), mais ce prédicateur freudien n'est pas plus valorisé que le futur pasteur dans l'ensemble du roman pour que son jugement à l'égard de Joseph soit entièrement crédible.

Sur son lit de mort, à mi-chemin entre deux règnes, Horace est particulièrement intuitif. Malgré son impotence physique, il devine ce que les autres essaient de lui cacher et affirme de cette façon une sorte de pouvoir et de supériorité par rapport à ceux dont il se trouve isolé et qui ne cessent de le critiquer :

– Non. Il y a autre chose. Où est ma sœur ? demanda-t-il sans transition.

– Je ne sais pas. »

Il garda le silence.

« C'est elle que j'entends marcher, dit-il enfin. Écoute. »

En effet, on entendit un pas lourd aller et venir au premier étage.

« Elle cherche, fit l'oncle Horace, comme s'il se parlait à lui-même. Elle ne trouvera rien. (III, 440)



## Condamnation du rationalisme

Dans la relation du fou avec le raisonnable, c'est ironiquement le fou, ou plus exactement un certain type de fou, qui semble davantage en possession de ses moyens et qui assume, vis-à-vis de son interlocuteur, un rôle d'observateur et d'évaluateur. Il est à se demander si la folie ne sert pas de masque, notamment dans le cas d'un personnage comme Max (la parenté phonétique dans le couple « Masque/Max » ne serait pas complètement innocente) pour mieux raisonner sur la vérité. Dans son essai sur l'ironie, Schoentjes, évoquant l'exemple de l'*Éloge de la Folie* (1509) d'Érasme, s'attarde à l'explication de ce phénomène. Il écrit :

Le jeu sur l'être et le paraître mis en œuvre par le masque ne s'est jamais réduit à une simple opération de substitution, à un renversement qui cache le beau derrière le masque du laid ou le bien derrière celui du mal. Ainsi chez Érasme il ne faut pas considérer que la sagesse est dans la folie mais bien que la déraison peut retrouver la sagesse<sup>162</sup>.

Max, personnage pourtant instable, trouble profondément Wilfred et le domine mentalement, psychologiquement et même physiquement. Par sa façon même de frapper à la porte lors de sa première visite, il laisse comprendre qu'il sait que Wilfred se trouve dans la chambre et cette clairvoyance n'a de cesse qu'inspirer l'inquiétude chez Wilfred. Rapportant à Wilfred le livre de messe que ce dernier avait oublié à l'église, Max arrive au moment même où Wilfred s'apprêtait à ouvrir l'enveloppe d'Horace. L'insistance avec laquelle il frappe à la porte dénote certes une étrangeté de comportement, mais il semble en savoir déjà beaucoup sur son futur hôte et suivre, à travers la porte qui les sépare, les différentes émotions qui agitent Wilfred avant que ce dernier ne se lève pour ouvrir :

Malgré tout, il fallait l'ouvrir et déjà il allongeait la main pour la prendre quand on frappa à la porte, deux coups timides qui semblaient s'excuser. Comme Wilfred ne recevait jamais de visites, il demeura parfaitement immobile et ne répondit pas, mais on frappa de nouveau au bout d'une minute, avec une insistance qui voulait dire : « Je sais que vous êtes là. » Un

---

<sup>162</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 206.



## Condamnation du rationalisme

peu perplexe, Wilfred attendit. On frappa encore, poliment. Cette fois, il ouvrit, d'un coup. (III, 500)

Si le personnage de Max est si dérangent, c'est sans doute parce qu'il joue un rôle de miroir avec Wilfred. Il reflète les tourments cachés du jeune homme ; il est en quelque sorte le porte-voix de son âme. Sa folie a quelque chose d'ironiquement très lucide : « La folie de Max n'est pas uniquement un état mental pathologique, écrit Michèle Raclot, mais l'exaltation mystique d'un illuminé que le romancier a chargé de proférer les vérités les plus hautes.<sup>163</sup> » Elle ajoute par ailleurs que Max exerce une influence spirituelle sur Wilfred, le conduit en quelque sorte à un stade d'authenticité.

Totalement imprévues et presque jamais désirables, les visites de Max paraîtront de plus en plus étranges à Wilfred qui ne décèle que trop tard leurs intentions. Max ne dévoile son nom à Wilfred qu'à la suite de plusieurs visites et l'annonce de ce nom ne fait qu'accentuer le caractère insolite du personnage et augmenter le trouble de Wilfred qui, au lieu de se sentir rapproché de celui qui n'est plus désormais un inconnu, s'en sent davantage agressé : « Ce nom fut prononcé furtivement, comme on glisse un objet de contrebande entre deux mouchoirs. Wilfred rougit. Il eut l'impression que l'homme l'avait touché, et d'instinct il s'effaça un peu. Max fit un signe de tête et sortit » (III, 519). D'une part, le nom de Max se trouve associé à l'interdit, au délit (« objet de contrebande ») et, d'autre part, au toucher (il a quelque chose de palpable), ce qui renvoie au désir qui émane du jeune homme.

---

<sup>163</sup> M. Raclot, « Le fou dans Chaque homme dans sa nuit, une image dégradée du saint » in *Roman 20/50*, numéro 10, décembre 1990, p. 53. À propos de l'ambivalence de Max, elle ajoute plus loin : « [...] le meurtrier de Wilfred, qui est en même temps pour lui le médiateur du salut, n'est-il pas une image dégradée du saint – image peu conventionnelle, certes, mais troublante. C'est parce qu'il est fou que Max peut exprimer certaines vérités surnaturelles déraisonnables et devenir le truchement de Dieu auprès du héros. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle Julien Green parle de "la folie pleine de bon sens de Max" [III, 1635] » (*Ibid.*, p. 63.).





## Condamnation du rationalisme

Malgré toute la méfiance que Max suscite chez Wilfred, ce dernier continue ironiquement à s'ouvrir à lui et à croire en ses lumières. Certes, Wilfred redoutera les visites de Max, mais il ne tarde pas en même temps à éprouver une certaine affection à son égard et à rechercher sa compagnie pour lui confier ses secrets et bénéficier de ses conseils. Le jeune homme lui paraît tantôt fou et sacrilège, tantôt doué d'une intelligence supérieure et de perspicacité. Même si cela coûte à son orgueil, même s'il en est agacé et méfiant, Wilfred reconnaît que, sur le chapitre de la spiritualité, Max perçoit profondément ce qui le tourmente et prend refuge dans l'intuition de son ami :

Sans doute, il y avait chez cet homme quelque chose de révoltant aux yeux de Wilfred, mais Max comprenait tout. (III, 561)

Si Max avait été là, il eût été agréable de lui parler, sans doute, mais plus agréable encore de l'étendre sur le sol d'un coup de poing, à cause de plusieurs choses qu'il avait dites l'autre jour [...] (III, 562)

l'envie de le battre ne quittait guère le jeune homme, et pourtant, il regrettait toujours de le voir partir. (III, 569)

Avec tous ses vices et toutes ses folies, Max en savait plus long que les autres. (III, 689)

En aucun cas, Wilfred ne se sentira en mesure de dominer Max. C'est ironiquement ce dernier qui observe son vis-à-vis de façon objective, voire supérieure. C'est à lui, par exemple, que le pouvoir du regard semble exclusivement accordé :

L'homme [Max] le regardait attentivement, comme on suit un spectacle. « Je regrette, dit-il. Vous m'êtes très sympathique. Trop sans doute, et il n'y a personne à qui je puisse parler de religion » (III, 515).

Seul de nouveau, Wilfred porta d'abord la main à son front et s'aperçut que des gouttes de sueur perlaient à la racine de ses cheveux, puis il alla vers la fenêtre et attendit, comme il l'avait fait la dernière fois. Son cœur battait plus fort qu'à l'ordinaire. Pourquoi l'homme ne paraissait-il pas dans la rue ? Deux minutes à peine suffisaient pour quitter la maison et il y avait déjà plus de deux minutes... Wilfred compta jusqu'à cent et se pencha au-dehors. En bas sur le trottoir, l'homme attendait, lui aussi, la tête renversée





## Condamnation du rationalisme

en arrière. Lorsqu'il vit Wilfred, il sourit largement et touchant d'un seul doigt le bord de son chapeau, il s'éloigna. Wilfred se rejeta à l'intérieur de la chambre, furieux d'avoir été vu. Qui était cet homme ? Que voulaient dire ce sourire, ces façons, toute cette visite avec ces confidences insensées ? (III, 519)

Cette scène, qui illustre à quel point la présence de Max bouleverse Wilfred, fait écho à la scène finale du meurtre où Max, à partir d'un étage supérieur, tire sur Wilfred. Même si Wilfred, dans cet épisode antérieur, domine la rue de son regard et a de cette façon un avantage sur Max, c'est ironiquement lui qui éprouve de la peur et qui se sent surveillé par Max qui devine et prédit tout ce que Wilfred pense et fait.

Par ailleurs, la voix de Max, maîtrisée, égale et douce, de même que sa posture physique, droite et immobile, traduisent sa lucidité et sa supériorité par rapport à son interlocuteur tourmenté. Sans que Wilfred ait besoin de s'exprimer, Max, parfaitement perspicace, conscient de son pouvoir, le devine et agit en conséquence, ce qui ajoute à la perplexité de Wilfred et augmente en quelque sorte son sentiment de menace, car il ne peut rien lui cacher. Dès sa première visite, Max se présente comme l'incarnation de la conscience de Wilfred : « J'étais derrière vous [...] Il [Wilfred] était troublé par l'œil un peu trop attentif de l'inconnu » (III, 501).

Quoique insolite, Max a une parole très étudiée et sait ménager la susceptibilité de son interlocuteur : « [...] l'homme semblait avoir l'intuition de ce qu'il ne fallait pas dire » (III, 514). Reflétant sa perception aiguisée, la voix de Max, elle, est « mince et plate comme une lame » (III, 603). Fier et orgueilleux de sa perspicacité et de sa clairvoyance, ce qui ajoute à l'agacement de Wilfred, il place l'intuition à un rang supérieur à celui de l'apprentissage et des connaissances rationnelles :

Si vous croyez que je ne le sais pas..., fit-il doucement. D'autres pourraient s'y tromper, pas moi. [...] Je n'ai pas été au collège, mais il ne me faut pas deux minutes pour savoir à qui j'ai affaire. C'est peut-être plus utile que la trigonométrie ou la littérature. (III, 517)



## Condamnation du rationalisme

- Je regrette de vous avoir parlé.
- Pourquoi ? Parce que je vois trop clair ? Vous vous figurez que je suis le diable, hein ?
- Oh, non ! (III, 568)

Enfin, il fait doublement preuve de sa supériorité sur Wilfred lorsqu'il lui avoue, vers la fin du roman, qu'il ne lui avait jamais dit la vérité. Ainsi, non seulement il affirme avoir joué, mais il se vante surtout d'être insaisissable dans son jeu : « J'ai été acteur à vingt ans. Les acteurs jouent la comédie du matin au soir et tous les jours jusqu'à la mort. Ils ne peuvent pas s'en empêcher. Ce que je vous ai dit était faux. Je ne vous ai jamais dit la vérité » (III, 606).

Même lorsque Wilfred lui inflige une série de gifles, la totale passivité de Max le hante et a un pouvoir sur lui : « [...] sa main lui en brûlait encore et il était poursuivi par l'image de cette figure suppliciée qui ne se dérobait pas à sa colère [...] il avait honte et il avait peur, peur de cette rage qu'il n'avait pas pu gouverner » (III, 607). Cet épisode rappelle bien sûr celui où David gifle Joseph, ne pouvant plus supporter son discours qui défiait ses normes morales et rationnelles. Michèle Raclot évoque par ailleurs le paradoxe dans le fait que le personnage le plus corrompu incarne, dans cet épisode des gifles qu'il encaisse sans riposter, un symbole christique : « les bornes du rationnel n'existant plus pour lui, le divin peut prendre possession de son âme<sup>164</sup> ». Ainsi, en se montrant physiquement violent, le personnage rationnel manifeste son incapacité de pouvoir tenir tête à son adversaire irrationnel ; il ne peut autrement que par des coups physiques répondre à un interlocuteur qui menace son intégrité morale et le confort de sa pensée.

L'ironie à l'égard du rationalisme ne se traduit pas uniquement par un éloge de l'intuition et de la folie – quoique cette dernière ait aussi des

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 60-62.



illustrations négatives, notamment dans la chute graduelle d'Adrienne – mais aussi par une ironie à l'égard du scepticisme. Ironiquement, les personnages sceptiques finissent par céder au sentiment religieux. Ce renversement de la situation s'illustre dans de nombreux romans. Marie-Thérèse, établissant une forte antithèse entre la fille qu'elle fut et celle qui narre, se montre certes cynique à l'égard de sa foi d'antan et met en doute sa sincérité lorsqu'elle se demande comment elle a déjà pu croire : « car il n'y a plus en moi de quoi faire la plus tiède, la plus modérée des chrétiennes, et c'est une vieille incroyante qui écrit ces pages » (II, 248). Cependant, malgré ses remises en question, Marie-Thérèse admet l'« élément merveilleux de la foi » (II, 248) qui a un pouvoir d'attraction sur elle.

Il en est de même de Jeanne, dans *Varouna*, qui, associant d'abord la foi à la candeur, finit par y céder en reconnaissant qu'il est agréable de croire. Même si elle admet son « attrait du monde invisible » (II, 798) de par ses origines celtes, elle ne néglige pas le fait qu'elle soit « après tout la petite-fille d'un Normalien » (II, 822). L'analogie qu'elle établit entre l'Église et la « vieille nourrice dont on ne croit plus les belles histoires » (II, 799) révèle son incrédulité et son association ironique des récits religieux à l'affabulation. Pour elle, la foi est uniquement de l'ordre de la fictionnalité, du domaine de l'imaginaire. Elle envisage la possibilité de croire de façon très temporaire, dans la perspective de son travail de romancière, pour mieux comprendre son personnage religieux. Et quand elle visite l'église qu'Hélène Lombard devait fréquenter, elle s'attache certes à corriger les descriptions de l'endroit par des attestations d'incrédulité :

J'étais allé m'asseoir dans l'église du village afin de m'y délasser après une longue promenade. Prier, il n'en pouvait être question [...] (II, 807)

Je m'étais donc installée près d'un de ces gros piliers romans qui se tiennent dans la nef comme des chevaliers du Christ (c'est du moins ce qu'affirme le guide qu'on achète pour cinq sous chez la mercière de l'endroit). (II, 807)

Mais ironiquement, ces visites de l'église la conduiront progressivement à embrasser sincèrement la foi : « Je sais bien que croire est affaire de volonté, en partie du moins, et que si je voulais... Mais cette volonté-là, je ne la *veux* point. En bonne romancière, je me borne à imaginer que je la veux, parce que cela me servira pour mon livre » (II, 819). La nuance « en partie du moins » dans la phrase de Jeanne indique le caractère inexorable de la foi, l'emprise qu'elle a sur le personnage qui finit par y céder malgré toutes ses résistances.

Toute sceptique qu'elle est, Jeanne reconnaît toutes les limites de sa résistance au mystère, pressent une forme de fatalité qui pèse sur elle, se sent en quelque sorte condamnée à croire. Peu à peu, malgré ses efforts pour reléguer au rang du roman tous ses élans religieux, Jeanne se persuade et reconnaît que c'est bien d'elle-même qu'il s'agit d'abord et avant tout dans cette représentation d'un personnage religieux : « Oui, c'est moi, Hélène Lombard. Quand je m'assois à l'église, près du gros pilier [...] c'est tout juste si je ne dis mes prières. Mensonge ! Je dis mes prières, je joins les mains, je me mets à genoux (personne ne me voyant) et je récite des paroles que je croyais avoir définitivement oubliées, des paroles auxquelles je ne crois plus, mais dont le fraîcheur me fait du bien » (II, 824). L'ironie réside dans les tiraillements intérieurs du personnage : alors qu'une partie de Jeanne cherche à se convaincre qu'elle est incroyante et construit toutes les bonnes raisons de ne pas croire, une autre, celle-la plus profonde que la pensée, reconnaît et expérimente un bonheur indubitable lié au sentiment religieux. Malgré tous les efforts que le personnage déploie pour s'éloigner de la foi, celle-ci demeure pour lui un réel refuge : « Je reconnais cependant que, dans des heures de solitude, il m'est agréable de m'agenouiller et de parler à quelqu'un, même si mes paroles tombent dans le vide » (II, 837).

Au-delà donc des reniements conscients du personnage, la foi de ce dernier persiste. Dans les premières pages de *Si j'étais vous*, le style indirect



libre, employé pour narrer les motifs qui poussent Fabien à fréquenter l'église, révèle certes l'image dévalorisante que ce dernier se fait de sa foi peu sincère : « [...] obéissant à la promesse que sa mère lui arrachait tous les ans, il s'était rendu dans une église d'une laideur démoralisante et là, de même qu'on jetterait un paquet dangereux dans un puits, il s'était tapi sous un rideau noir, un rideau de crime, pour chuchoter dans l'oreille d'un homme dissimulé derrière un grillage ses actions les plus honteuses » (II, 848). Exaspéré, Fabien essaie en vain de mettre fin à la religion dans sa vie afin de donner libre cours à sa vie sensuelle, mais ironiquement, et « cela ressemblait bien à sa guigne » (II, 849), même le rendez-vous qu'il obtient tombe malencontreusement le mercredi saint.

L'abandon à la foi est considéré par certains personnages comme un piège, une perte de contrôle sur soi-même. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, la négativité de Mrs. Howard est mise en évidence entre autres dans les critiques farouches qu'elle réserve au sentiment religieux de Wilfred : « Je ne suis pas ennemie de la religion, en doses raisonnables. Il en faut un peu, mais d'après ce qu'on me dit, tu prends la tienne bien au sérieux, presque au tragique » (III, 450-451). Mrs. Howard disqualifie certes son interlocuteur et se montre ironique lorsqu'elle parle de « tragique », mais à la lumière des idées énoncées dans le *Pamphlet*, c'est au contraire le souci de rester dans des « doses raisonnables » exprimé par Mrs. Howard qui est condamné<sup>165</sup>.

Si Mrs. Howard se montre ironique avec Wilfred au cours de cet échange, elle est elle-même visée par l'ironie de l'auteur, puisque les valeurs qu'elle défend sont fortement disqualifiées dans le contexte intertextuel du

---

<sup>165</sup> Nombreux sont en effet les aphorismes qui associent, dans cet écrit, la raison au péché et à la naïveté. Green souligne tantôt l'opposition de la raison humaine à la raison divine (aphorisme 108), tantôt la capacité de raisonner à celle d'accepter les choses divines (aphorisme 106) ou encore d'être charitable (aphorisme 105). Notons à titre indicatif cet aphorisme qui, parmi tant d'autres, discrédite de façon catégorique la faculté de raisonner : « Notre raison est la plus sûre occasion de péché, la plus redoutable ennemie du genre humain. Le ciel la contredit sur presque tous les points » (I, 895).



## Condamnation du rationalisme

roman. C'est le cas non seulement de ce personnage qui manifeste une attitude très détachée voire sarcastique à l'égard de la religion, mais toutes les fois qu'un personnage fait preuve d'un manque de profondeur religieuse, à plus forte raison quand il souscrit lui-même à une mission religieuse, comme dans la comparaison du prêtre avec un homme d'affaires. Le décalage est alors énorme, après la mort d'Horace, entre ce prêtre pressé de partir, accusant Wilfred de vouloir « bavarder », et le jeune homme tourmenté par un questionnement religieux :

« Vous m'excuserez. Je n'ai pas beaucoup de temps pour bavarder. Désiriez-vous me poser une question ? »

En disant ces mots, il eut l'air d'un homme d'affaires.

« Je voulais savoir s'il est mort chrétiennement », fit Wilfred. (III, 475)

Mrs. Howard, il est vrai, ne vivra aucune transformation à cet égard, mais, dans ce même roman, le renversement ironique se produira avec Mr. Knight. Après avoir longuement exprimé son scepticisme à l'endroit de la religion de Wilfred, il en sera émerveillé à la fin.

Le même renversement se produira dans *l'Autre*. Athée, le Roger de 1939 condamne sévèrement la religion de Karin. Adoptant une attitude rationnelle, il rabaisse les croyances de la jeune femme en les mettant au rang des superstitions :

Ce que je savais de ses scrupules religieux me hérissait. Je n'admettais pas qu'un être humain nourrit en lui la terreur d'un fantôme qu'il appelait Dieu. Des arguments que je jugeais irréfutables me vinrent à l'esprit et je réprimai comme je pus le désir d'entamer une discussion d'où je me flattais pourtant de sortir vainqueur. (III, 797)

Ce n'était pas une enfant qui me considérait, mais une femme d'une noblesse et d'une sévérité intimidantes, malgré quoi j'eus un élan de pitié vers cet être qui perdait sa jeunesse dans les obscurités de la superstition. Quelque chose en moi me criait : « Sauve-la de l'erreur ! Arrache-là à l'inutile tragédie de la foi... Tu as la lumière. Donne-la lui » (III, 810).

Mais ce qui est encore plus ironique que l'évaluation négative qui apparaît dans le vocabulaire utilisé par Roger (« superstition », « obscurités »,



## Condamnation du rationalisme

« erreur », « inutile tragédie »), c'est qu'entre 1939 et 1949 les rôles se renversent complètement. En 1939, il espère sauver la jeune femme en la retirant à Dieu et en 1949 il va également jouer ce rôle de sauveur, mais avec une intention contraire à celle qu'il exprime ici, et c'est Karin qui jouera le rôle de l'agnostique et qui cherchera à le convertir à la « lumière » des sens. Pour démystifier le récit qu'il lui fait de sa conversion et se protéger elle-même de la tentation de croire, Karin, en 1949, utilisera les mêmes arguments que Roger lui expose en 1939 : « Un bref silence, puis je m'entendis prononcer des paroles qu'il m'avait dites lui-même, des années plus tôt » (III, 860).

Dans *l'Autre*, Roger, athée, arrive au Danemark en 1939 avec une seule intention, celle du tourisme sexuel. Et pourtant, la religion le suit partout, dans la ville même où il se réfugie pour se donner à la sensualité : La chambre qu'il occupe est voisine d'une église ; Karin dont il s'éprend est promise à Dieu et le jour où il croit pouvoir enfin assouvir son désir avec Ilse, c'est Mlle Ott qui lui impose un discours sur la religion :

Ma conversation avec Mlle Ott me laissait un souvenir de dégoût, surtout ses allusions patelines à la religion. Il y avait en moi quelque chose qui se révoltait à la pensée d'une foi asservissant l'homme, et qu'on m'en parlât dans ce restaurant où j'attendais en vain une prostituée mettait le comble à mon impatience. L'envie me prit de quitter cette ville dès le lendemain matin et d'oublier à jamais le nom d'Ilse et de toutes les merveilles blondes que je ne pouvais toucher que des yeux. Il y avait trop de souffrance pour moi dans ces rues. (III, 786)

Ce qui est ironique donc, c'est le contraste entre la résistance du personnage à la religion et l'omniprésence de celle-ci dans sa vie. Tout rationnel et résistant qu'il est, Roger sera peu à peu attiré par l'église voisine, charmé par les sons du clocher et les chants religieux. Ses préventions tombent devant ce qui se place au-delà du raisonnement :

Lorsque je fus habillé, j'entendis sonner les cloches de l'église voisine. Si juste était leur son, si ferme et si modéré, sans jactance ni fanatisme, que j'en oubliai pour un instant mes préventions contre la foi pour écouter cette





## Condamnation du rationalisme

voix ancienne bruissant tout autour de ma tête [...] Il était certain que ces battements de bronze plongeaient l'auditeur dans un monde révolu qui gardait son charme et son éloquence, mais j'étais heureux de m'être libéré après les élans mystiques de ma prime jeunesse. [...] Après le son des cloches, des chants montèrent jusqu'à moi dans l'air encore frais. J'allais pousser la fenêtre, jugeant que cela suffisait, quand je reconnus un choral de Luther, dont la beauté me parut indiscutable, prenante même. « Ce sont là, me dis-je, les moyens d'ordre sentimental dont la religion fait usage pour assurer sa mainmise sur l'individu » (III, 801).

Même s'il corrige ses aveux sur la beauté du chant par des remarques défensives qui expriment son scepticisme (le personnage a peur de tomber dans un piège), Roger finit par se rendre à l'église. Malgré tous les arguments dont il dispose pour se prémunir contre la religion, il se heurte à « l'indiscutable » et renonce à son raisonnement.

Même la Karin de 1949, qui conçoit la foi comme un piège, regrette ironiquement de ne pas l'avoir. Aux prises avec le doute, Karin associe certes sa propre foi en la présence du Christ à la duperie, à l'illusion et à la naïveté : « Je n'étais pas de celles qui se dupent et se figurent que dans leur chambre il y a Dieu qui les écoute. Elles croient qu'il est vraiment là, les pauvres innocentes. C'est faux, malheureusement » (III, 854). Le jugement que Karin porte contre ceux qui croient est corrigé cependant à la fin par l'adverbe « malheureusement » qui exprime malgré tout son espoir de connaître cela même dont elle met en doute l'existence. L'ironie de Karin à l'égard de la foi est contredite en quelque sorte par son regret de ne pas l'expérimenter. Ainsi, les négations par Karin de la foi apparaissent comme des affirmations soulignées. Les derniers épisodes de *l'Autre* témoignent d'ailleurs des tiraillements de Karin qui hésite entre son attachement à la raison et son abandon à la foi qu'elle associe à l'abus. Avec un faux sentiment de victoire, elle écrit au prêtre pour rejeter en bloc tout le catholicisme auquel il lui ouvrait l'accès :

[...] il est temps que la raison recouvre ses droits. Ne prenez pas au sérieux les lubies d'une jeune femme qui, ayant perdu ce qu'elle avait de plus cher au monde, cherchait je ne sais quelles mystérieuses consolations dans la foi.





## Condamnation du rationalisme

J'ai été trop longtemps abusée et il convient aujourd'hui que nous ne le soyons plus, ni vous ni moi. Je reste ce que je suis. Travaillez de votre côté à l'extension d'un royaume où je n'entrerai jamais pour la simple raison qu'il n'existe pas. (III, 927)

De la même façon que Roger associe la prière à la superstition en 1939, Karin le fait en 1949 : « La vérité, la piteuse vérité m'obligeait à reconnaître que j'essayais une recette, que j'avais recours à une pratique superstitieuse pour agir sur le destin, puisque tout avait raté. Ce n'était pas du théâtre. Plutôt de la magie. Ma voix parla de nouveau, impatiente » (III, 886). Elle corrige son abandon en l'associant négativement au désespoir (« puisque tout avait raté »). Non seulement Karin se laisse croire qu'elle recourt par défaut à la prière, mais elle discrédite la prière en la comparant à une « recette » déjà toute faite, comme pour se désolidariser de l'acte qu'elle accomplit et le dénuer de toute sa profondeur spirituelle. Dans la dernière phase du parcours de Karin, l'héroïne vit une sorte d'ironie de situation continue. Tout en s'abandonnant à la pratique religieuse, elle continue à nier la véracité de ses sentiments. Ce qui est ironique, c'est bien ce dédoublement du personnage dont les actes semblent tout à coup dépasser sa volonté :

Traverser la ville pour aller trouver un prêtre catholique... L'énormité de la chose me parut accablante. C'était simplement impossible [...] On pouvait difficilement imaginer une situation plus gênante. Une jeune femme va trouver un prêtre pour lui demander l'adresse... Je n'osais finir. L'adresse de son amant, car enfin il ne s'agissait que de cela. Tout à coup, je me mis à rire toute seule, non de gaieté, mais d'exaspération. Je fis malgré tout ce que je ne voulais pas faire. (III, 912)

Je n'allais pas me faire catholique ! De nouveau j'éclatai de rire et m'arrêtai aussitôt. (III, 921)

L'ironie de Karin à l'endroit de la religion lui sert certes d'une armure de défense, d'une barrière qui la protège (très temporairement) de ce qu'elle considère comme une chute. En écoutant le récit de la conversion de Roger, elle essaie de décourager le plus possible son interlocuteur avec des remarques sarcastiques, mais quand Roger arrive à la description de son



## Condamnation du rationalisme

entrée dans l'église, tout à coup, et malgré tous ses efforts pour dissimuler son intérêt, elle devient attentive et pose des questions. Plus tard, au sein même de l'église catholique où elle finit elle-même par entrer, elle est ironiquement soulagée de ne pas y trouver de prêtre : « Je fis à part moi quelques remarques ironiques et pourtant j'étais moins mécontente d'être là que je ne l'aurais cru. D'abord, j'appréciais la qualité du silence, et puis j'étais seule – cela me soulageait de ne voir ni prêtre, ni personne sur ces bancs de bois sombre » (III, 913). À la bienveillance du prêtre qui finit tout de même par entrer, Karin oppose le scepticisme et corrige systématiquement par des doutes les sentiments favorables que le prêtre suscite en elle. Dans des parenthèses, Karin note ses remarques sceptiques, parallèlement à son récit, comme si elle avait un regard double sur la même scène : elle voit ainsi dans la religion un piège, une mise en scène théâtrale censée charmer les gens : « (Oh ! comme tout cela était *arrangé* !) » (III, 915) Le scepticisme de Karin se traduit par ailleurs dans des remarques cyniques sur l'église dont elle compare la brillance à une cuisine (III, 920). Ce qui est ironique toutefois, c'est le décalage entre les intentions que Karin prête à tort au prêtre et la bienveillance inconditionnelle de ce dernier. De même, le décalage entre son désir profond de s'abandonner à cette bienveillance et les jugements qu'elle continue à émettre à l'égard de ce désir.

Sans le savoir, Karin est profondément touchée par sa visite à l'église. De retour chez elle, la jeune femme reproduit dans sa chambre le décor de la sacristie alors qu'elle l'avait associé précédemment à une mise en scène théâtrale (« arrangée ») : « J'obtins ainsi un éclairage un peu comparable à celui de la sacristie un moment plus tôt, mais ne m'en aperçus pas tout de suite » (III, 920). De même, à la fin du roman, Karin retrouve dans l'église catholique le même décor que celui que Roger décrivait dans le récit de sa propre conversion : « J'entrai. La chapelle était vide. Pas tout à fait cependant : une vieille femme en noir, pliée en deux par la dévotion, et d'une



immobilité un peu effrayante, priaît au bout d'un des bancs, la tête levée vers l'autel » (III, 981). Ironiquement, le personnage est voué à retrouver ce qu'il rejetait au préalable.

Une des raisons pour lesquelles Karin résiste à la religion est qu'elle l'associe à la démence et qu'elle entretient une grande peur à l'égard de cette dernière qui fut la cause de l'internement de sa mère. Elle avoue cependant que la raison est impuissante à expliquer l'expérience spirituelle et craint que le prêtre ne la prenne pour une folle lorsqu'elle lui fait part de son expérience intérieure. Elle lui demande si on peut « très bien être sain d'esprit et avoir la certitude de cette présence » (III, 977). À la fin du roman, Karin est convaincue et ébranlée par le témoignage d'une dame inconnue à l'église qui, tout en ayant une voix raisonnable, lui affirme que la foi n'a pas besoin de voir pour croire : « J'avais encore dans l'oreille le son de sa voix raisonnable » (III, 984). La voix « raisonnable » de la croyante rassure donc Karin qui a peur de perdre la tête. Venant de la part d'un personnage « raisonnable », ce témoignage de foi est ironique, car c'est justement au nom de la raison que Karin voulait se tenir loin de la religion. L'ironie est poussée encore plus loin quand cette même dame inconnue traite Karin de folle : « Laissez-moi, madame. Vous êtes folle » (III, 983). Ainsi, les rôles sont inversés ; celle qui ne croit pas à la Présence invisible passe pour une folle alors que, dans l'esprit de Karin, c'est la croyante qui l'était. Sans le savoir, l'inconnue touche un point sensible chez Karin qui a peur justement de passer pour une folle. Cette accusation la pousse avec urgence et de façon décisive à se raviser et à voir au-delà des apparences.

Il en est de même d'Élise, dans *Si j'étais vous*, qui, cédant à un élan de foi, se demande si elle ne sombre pas dans la folie : « Parfois elle se demandait si elle ne perdait pas la raison, si d'orienter sa vie tout entière vers l'intérieur et de mettre, pour ainsi dire, le cap sur l'invisible n'était pas déjà une marque de démence » (II, 978).



## Condamnation du rationalisme

En conclusion, le mystère de l'amour divin finit par submerger le personnage, l'envahir et avoir raison de son scepticisme en se montrant plus vrai que la réflexion, que l'intelligence, que le raisonnement. Aussi positif et optimiste que cela puisse paraître comme dénouement, puisqu'une perspective transcendante s'ouvre sur la voie d'un personnage aux prises avec des limites très humaines, cela relève quand même de l'ironie du sort du personnage. Sa volonté et ses efforts pour rester en garde contre l'élément mystérieux de la foi échouent. Une fois de plus, il semble désarmé devant une volonté supérieure à la sienne, soumis à une sorte de fatalité. Aussi déterminé et acharné qu'il soit à respecter sa propre logique, il est condamné à l'abandonner. Ainsi, l'ironie contribue à traduire la désolation d'un personnage qui ne se sent point réconforté par l'instrument de sa raison. Rappelons, à titre de nuance, que si l'irrationnel est privilégié aux dépens du rationalisme, la déraison, elle, connaît des illustrations négatives dans l'œuvre romanesque, notamment dans les figures d'Adrienne et d'Emily. La démesure et l'hallucination de ces deux personnages n'ont rien de positivement visionnaire. Elles perdent la raison, mais ne la surpassent pas. Elles perdent contact avec la réalité sans pour autant entrer en contact avec une sur/réalité. La déraison se trouve par ailleurs féroce­ment condamnée dans les exemples des personnages sorciers, comme Eustache Croche dans *Varouna* et Zampa dans le *Mauvais Lieu*, qui sont, écrit Green le 8 février, par opposition aux mystiques, des « cambrioleurs » (IV, 507) de l'invisible. Non seulement « l'effraction » (IV, 507) de ces sorciers est-elle condamnée, mais aussi la déraison de leurs clients naïfs, comme Gertrude et Bertrand Lombard.



### 3) Condamnation du matérialisme

Si le rationalisme est condamné parce que la raison est un moyen insuffisant pour contrer l'effroi d'être au monde, toute tentative de dissimuler ce même effroi existentiel en se réfugiant dans le matérialisme, dans le confort bourgeois, est, elle aussi, féroce­ment condamnée par l'ironie dans le roman de Green. Nombreux sont, en effet, les exemples qui témoignent qu'être riche n'équivaut nullement à être heureux. Au contraire, les personnages bourgeois sont montrés comme des personnages désespérés, qui font preuve de lâcheté et d'apathie en s'enfermant dans leur prison bourgeoise par peur d'envisager leur vie avec héroïsme. Dans ce chapitre, nous essaierons d'examiner la condamnation du matérialisme sous deux angles. D'une part, le matérialisme s'avère comme un faux choix existentiel, un faux remède à l'angoisse. D'autre part, même lorsque le personnage semble choisir Dieu, il ne parvient pas à se départir du matériel.

Il ne faut point voir un questionnement d'ordre sociologique dans la représentation du bourgeois dans le roman de Green. Si le mode de vie bourgeois, l'attitude matérialiste, est condamnée, ce n'est pas au nom d'un idéal de justice sociale quelconque que l'auteur chercherait à défendre, mais parce que l'option du matérialisme enlise le personnage davantage dans les rets du bas-monde au lieu de le délivrer de son angoisse existentielle.

Dans *Mont-Cinère*, l'angoisse de Mrs. Fletcher est exclusivement matérialiste : « Le luxe ! Ce mot avait pour elle quelque chose d'attirant et de réprouvé à la fois et elle décida, pour ainsi dire, d'en explorer le sens » (I, 82). Si elle décide de dépouiller la maison de tous ses ornements, ce n'est point par détachement, parce qu'elle transcende désormais l'attirance de la matière, mais plutôt parce qu'elle a peur de se faire voler par ses serviteurs ou encore de manquer d'économies. C'est donc l'avidité qui la pousse



## Condamnation du matérialisme

ironiquement à en vouloir moins et qui prend un air d'austérité, comme elle pourrait pousser d'autres à en vouloir plus. Dans le cas de ce personnage, c'est bien l'excès qui se trouve condamné, car son initiative de simplifier le décor de *Mont-Cinère* va au-delà de la réduction du superflu et touche aux besoins primaires et essentiels d'une vie saine et équilibrée, comme la nécessité de se réchauffer. C'est en la comparant à sa mère, Mrs. Elliott, que Mrs. Fletcher paraît le plus comme un personnage excessif. Mrs. Fletcher tient, certes, son souci matérialiste de sa mère qui devait, à l'époque de la guerre de Sécession, réguler diligemment les dépenses ménagères et veiller à ce que la maison ne manque pas de réserves. Cependant, les soucis d'économie de Mrs. Elliott, motivés très temporairement par les circonstances tragiques, étaient passagers, alors que ceux de sa fille sont une fin en soi, basculent dans l'avarice et, ne répondant à aucune exigence réelle des circonstances, la montre engluée dans une angoisse plus permanente que celle que sa mère devait endurer pendant la guerre.

Si l'angoisse prend une forme matérialiste dans *Mont-Cinère*, c'est également le mode de vie bourgeois qui se pose, dans *Adrienne Mesurat*, comme seule option possible pour contrer la peur d'exister. Aussi ennuyeuse et insatisfaisante affectivement soit-elle, la routine de vie qui s'installe dans la villa des Charmes ne peut-être remise en question selon M. Mesurat. Il se bat, jusqu'à la mort, pour la faire durer, mais n'y parvient pas. Aussi confortable matériellement soit-elle, la maison est comme une prison. Et c'est sans doute le décalage entre le fait que M. Mesurat se contente de cette prison quotidienne et les besoins affectifs de ses filles rongées, l'une, par la peur de la maladie, et l'autre, par le désir, qui relève de l'ironie.

Le même décalage, nous l'avons noté, est, dans *Léviathan*, manifeste dans le couple Grosgeorge. Une fois de plus, dans ce roman, la matière sert de faux palliatif à la solitude. Le salon est décoré avec abondance, certes, mais d'une façon très impersonnelle (« tout sentait son grand magasin et la



## Condamnation du matérialisme

commande que l'on passe à un décorateur un peu pressé », I, 771) et, dans cette enceinte bourgeoise, Mme Grosgeorge ne se sentant nullement chez elle, s'identifie, on l'a noté, avec la flamme emprisonnée dans l'âtre qui, ardente, s'agite solitairement et de façon contenue au milieu des éléments inertes qui constituent le décor du salon. M. Grosgeorge, lui, point satisfait sur la plan des sentiments, ne comptant plus sur un rapprochement affectif avec sa femme, cultive un attachement pour les collections d'objets d'art dont il s'entoure avec la même facilité qu'il achète les plaisirs charnels.

Le confort matériel est montré également comme un faux palliatif à l'effroi existentiel dans *Épaves*. Cherchant refuge contre son angoisse, Philippe provoque ironiquement des situations encore plus angoissantes et semble s'enliser dans sa prison morale en s'emmurant dans un décor matériellement trop satisfaisant. C'est tout de suite après avoir éprouvé un sentiment de peur et de lâcheté en se promenant dans les rues nocturnes de l'arrondissement parisien le plus bourgeois que Philippe retourne dans son appartement confortablement aménagé et protégé contre toute menace du monde extérieur. C'est avec son argent qu'il a pu attirer Henriette sans pouvoir la satisfaire autrement. Et c'est avec ce même argent que cette dernière est capable d'entretenir un lien adultère. C'est aussi grâce à ses ressources matérielles que Philippe peut s'épargner l'épreuve de parler aux autres, comme le proviseur du collège de son fils, déléguant cette tâche à un de ses nombreux secrétaires, mais il éprouve ironiquement cette même peur de parler devant ses serviteurs eux-mêmes.

Dans le *Malfaiteur*, la splendeur architecturale de l'hôtel des Vasseur, défiant les talents des décorateurs qui essaient de l'aménager de façon harmonieuse, ajoute à l'angoisse de chacun des habitants de ce lieu qui, tout en les réunissant sous ses hautes voûtes et entre ses immenses colonnes, ne remédie nullement à leur solitude intérieure. Au contraire, l'impossibilité





d'obtenir une harmonie et une chaleur dans le décor extérieur semble, on l'a noté, refléter l'irréremédiable disharmonie entre les colocataires.

De même, dans le *Mauvais Lieu*, dont la première partie devait s'intituler dans la première version inédite « Peur bourgeoise », l'abondance matérielle dans laquelle vivent Gertrude et Gustave et la facilité avec laquelle ils peuvent rassembler les autres et les attirer grâce à leur argent sont inversement proportionnelles à leur misère affective et à leur solitude morale. La fougue des événements du jeudi provoquant le rassemblement de dizaines de personnes et la consommation de mets gourmets dans des services prestigieux contraste ironiquement avec la désolation de Gertrude qui, réduite à sa solitude à la fin de la soirée, aspire devant son miroir à plus de reconnaissance et de satisfaction. De même, l'agressivité et la violence de Gustave à l'égard de Brochard ou de sa sœur qu'il soumet à des chantages en la menaçant de la priver d'argent contraste avec son désespoir qui se révèle subitement à la fin du roman, lorsque, après avoir perdu Louise qu'il avait essayé de conquérir par les moyens les plus matériels (cadeaux, argent donné à Gertrude, Chanteleu), il se tranche la gorge.

Si les personnages ne peuvent pas combler leur solitude la plus grande en se parant de richesses ou en essayant d'étendre leur pouvoir sur les autres par le biais de leur richesse, s'ils ne peuvent donc pas s'affranchir de leur angoisse existentielle et semblent au contraire s'y engluer davantage en nourrissant le culte de la matière, ils ne peuvent toujours pas se libérer de ce dernier même lorsqu'ils donnent l'apparence de se tourner vers Dieu. Nous l'avons noté à propos de Mrs. Fletcher qui est d'éducation puritaine « [le luxe] avait pour elle quelque chose d'attirant et de réprouvé à la fois » (I, 82) ou encore à propos de Fruges, dans *Si j'étais vous*, qui a « l'austérité de ceux que dévore une passion secrète » (II, 927).





Ainsi, dans le roman de Green, l'ironie s'en prend non seulement à l'attitude matérialiste qui nie le religieux, mais surtout à l'attitude religieuse empreinte de matérialisme. Par opposition au tourment religieux des personnages déchirés par leur quête mystique, la pratique modérée et confortable, la tiédeur, est, depuis le *Pamphlet contre les catholiques de France*, objet des plus vives dénonciations : « La vraie foi dérange tout » (III, 910) dit la voix intérieure à Karin quand cette dernière pense imiter Roger pour le suivre dans sa voie et remettre de l'ordre dans sa vie affective.

Dans le même ordre d'idées, Green écrit le 7 avril 1955 : « Avoir une vie agréable et une foi vive n'est pas possible, parce que la foi ne s'accommode pas de ce qu'on appelle une vie agréable ; la foi est en elle-même un élément d'héroïsme et elle fait souffrir. Le symbole de la foi chrétienne est un instrument de torture. On l'oublie. On ne peut pas plus apprivoiser l'Évangile qu'on ne peut apprivoiser un incendie » (IV, 1400).

Dans *Adrienne Mesurat*, l'identité religieuse de Mme Legras est égoïstement de l'ordre du paraître. Notons, dans le passage qui suit, l'antithèse entre l'exaltation mystique et les principes bourgeois qui, si l'on se rapporte au *Pamphlet contre les catholiques de France*, ne joue point en faveur du personnage :

Oh ! vous me direz que chacun pense comme il l'entend, mais il me semble qu'un petit bout de cérémonie n'aurait pas fait mal. Je suis croyante, moi. N'allez pas me prendre pour une exaltée, une mystique, mais j'ai été élevée dans des principes d'il y a trente ans. Je suis bourgeoise, je vais à la messe. Votre pauvre papa ne croyait pas ? (I, 402)

Cette même dévotion religieuse, dénuée du vrai désir de connaître Dieu, se retrouve dans *Léviathan*. La grossièreté et les enfantillages de Mme Londe transparaissent dans sa relation avec la « croix de peluche » (I, 644) qui se trouve au-dessus de son lit. Cette relation est dépourvue de tout le concept de souffrance et de sacrifice de soi qu'incarne la croix. D'ailleurs, la matière même dont la croix de Mme Londe est créée (peluche) dénature ce



## Condamnation du matérialisme

symbole du christianisme de tout son aspect éprouvant. Dans le passage qui suit, notons, en plus de l'antithèse qui caractérise l'attitude du personnage, pieux en apparence et fondamentalement indifférent, la métaphore nominale du théâtre dans le mot « spectacle » : « Elle s'arrêta brusquement devant lui et le contempla avec le regard absorbé de la pensée qui est ailleurs. Et tout à coup elle le vit. La tête de côté, les yeux clos, il avait l'air las de cette femme et du spectacle de son inquiétude » (I, 644). À propos de la dénaturation du symbole de la croix, Green, déplorant la foi bourgeoise, écrit dans son *Journal* le 26 juin 1951 :

On oublie trop souvent que le symbole du christianisme est un instrument de torture, on l'oublie parce que le supplice de la croix n'est plus en usage. Pour s'en rendre compte, il faut imaginer une religion dont le symbole serait une guillotine ou une potence. Cela ferait peur. On fuirait. On ne fuit plus. On achète de jolies croix qu'on porte en guise de bijoux. Il y en a en diamants. Qu'on y songe un peu. Cet instrument de torture suranné ne fait plus frémir personne. Il a dû y avoir un temps où cela donnait le frisson aux plus courageux. (IV, 1226)

Aussi religieux qu'il soit, David n'est pas affranchi des soucis matériels. Il se montrera très loin de l'idéal de pauvreté d'un saint François d'Assise (pour nommer un saint très exemplaire pour Green) en insistant pour que Joseph ait un nouveau costume pour faire meilleure figure devant ceux qu'ils devraient ramener dans la voie de Dieu. Notons par ailleurs le décalage ironique entre sa prétention d'être un bon chrétien et la honte qu'il éprouve à l'égard de la pauvreté de Joseph quand ce dernier décrit, devant Mrs. Ferguson, sa situation familiale : « [...] ce qui provoqua chez David une gêne dont Joseph ne s'aperçut pas tout d'abord. 'Tu veux dire que ton père était le propriétaire d'une ferme', fit David » (III, 112). Il essaie d'enjoliver la formulation même de la phrase de Joseph pour dissimuler la vérité sur les origines pauvres de ce dernier. David, qui aspire pourtant à la vie religieuse, manifeste au cours du même épisode un souci pour la richesse lorsqu'il parle de Mrs. Ferguson : « Ce n'est pas qu'elle ait besoin d'argent : elle est d'une



## Condamnation du matérialisme

très bonne famille et assez riche, mais elle craint d'être seule, tu comprends? » (III, 113)

Dans la chambre de David, les formes géométriques (« ordre », « rayons de livres », « reliures [...] luisaient », « rabattu en équerre », « bien à plat, l'un sur l'autre », « tranche d'or » III, 46) reflètent certes la rectitude morale du jeune homme et, non sans une certaine caricature, son idéal de pureté (« ordre », « virginal », « bois poli », « grand verre de lait », « prude », « Bible à tranche d'or », « chambre de jeune fille »). Cependant, cette rectitude et cet idéal de pureté contrastent avec un certain appétit de luxe souligné par la luisance de l'or et du bronze, de même que par les mots « confort », « âme tranquille » et « table d'acajou chargée de gros livres ». Les descriptions du confort qui règne dans la chambre de David témoignent de son absence de tourment moral. Sa chambre est celle d'un personnage bien installé : la grande quantité de gros livres, formant une bibliothèque impressionnante, contraste par exemple avec les livres usés de Daniel, personnage en transit par excellence, et qui sont provisoirement disposés au-dessus d'une cheminée avant qu'ils soient broyés par le feu. Toutes les fois où Joseph vient lui rendre visite, David est assis à sa table, derrière ses livres. Son chemin est tout *tracé*, comme les formes géométriques qui dominent dans sa chambre : avenir de ses études, mariage, etc. Contrairement à Joseph, qui est engagé dans un questionnement et une recherche de soi, David est celui qui fournit les réponses et sait d'avance ce qu'il va devenir.

L'assimilation ironique du sentiment religieux au souci de richesse est caractéristique également du Dr Rollet qui réprimande Jean dans sa chambre « confortablement austère comme certaines chapelles privées où les riches vont faire leurs dévotions » (III, 288).

L'ironie à l'égard de la pratique religieuse des personnages tièdes est par ailleurs renforcée lorsque ce sont des personnages athées ou sceptiques qui critiquent la tiédeur et l'indifférence des pratiquants trop habitués au



## Condamnation du matérialisme

déroulement du rituel et qui ne se laissent plus émouvoir par le phénomène surnaturel que ces rituels évoquent. Cette antithèse entre l'indifférence des croyants et la révolte des athées apparaît fortement sous la plume du narrateur de Nègreterre lorsqu'il s'en prend ironiquement à la religion dans la description qu'il réserve à la messe (II, 328). Son ironie transparait entre autres dans le choix d'un vocabulaire subjectif axiologique (voix « bredouillante » et « précipitée » du prêtre, « bâfrer [du latin] ») et culmine avec un reniement qui, ironiquement, est une forme violente et révoltée d'une profession de foi : « [...] où était la place de la sincérité, de n'importe quelle sincérité, même superstitieuse, même intéressée; à vrai dire, il n'y en avait qu'une de possibilité et celle-là, je la portais en moi comme une lumière : ``Mon Dieu, pensais-je en me dirigeant vers la sortie, je ne puis t'offrir de prières, mais accepte du moins la parole d'un cœur honnête : je te renie.`` » Manuel nie Dieu tout en l'interpellant. Son reniement est donc davantage un acte de distanciation et une façon de se désolidariser de la communauté des croyants tièdes qu'un véritable athéisme. Le renversement ironique réside dans le fait que, tout incrédule qu'il puisse paraître, c'est bien ce geste de reniement qui relève d'une véritable révérence du divin.

Il en est de même de la dénonciation de la léthargie des fidèles dans l'église polonaise où le héros de *Chaque homme dans sa nuit* s'y réfugie pour assister à la messe. Faisant écho aux idées du *Pamphlet*, la description qui prend place dans cet épisode déplore le manque d'étonnement et d'effroi chez des pratiquants beaucoup trop habitués et confortables pour se laisser bouleverser par le mystère :

Ce bruit frénétique annonçait que l'hostie n'allait plus être qu'une apparence et que le Seigneur allait se trouver là. Si l'on croyait ces choses, il y avait de quoi perdre la raison. Wilfred les croyait, tout le monde croyait dans l'église, mais personne ne bougeait, personne ne criait d'étonnement, de bonheur ou d'effroi, c'était le miracle habituel, l'élévation du dimanche, et une fois de plus, la furieuse petite sonnette retentit pour dire à tous qu'ils pouvaient relever le front. (III, 494)



## Condamnation du matérialisme

De même, dans *L'Autre*, le Roger de 1939, lui-même sceptique et incrédule, constate avec désolation le manque d'émotion chez les pratiquants, une fois de plus très confortables, et leur impassibilité devant le phénomène religieux :

Peut-être suis-je sévère. C'est le propre des hommes de plaisir d'être sévères devant le phénomène religieux. Je cherchai dans tous ces visages le sérieux de la foi, la conviction, la marque de l'absolu. Je ne trouvai que l'intempérance et la dissimulation ou la sottise béate sous les couleurs d'une digestion à toute épreuve. Me frappait surtout la vulgarité des traits, tout cela joint à la solide qualité des vêtements que je notai au passage d'un œil inexorable. « Voilà donc, pensai-je, l'aboutissement de l'Évangile au XXe siècle » (III, 802).

Dans le *Mauvais Lieu*, la comparaison de Gertrude à une poule (VIII, 342) corrige aussitôt l'impression de sainteté qui est susceptible de se dégager de sa personne à cause de sa réputation pour sa « belle âme ». Ses prières, irrégulières et grossières, sont loin d'être des actes de dévotion ; ils n'ont pour objet que des soucis bassement matériels : « [...] son grand corps se coulait sous les draps avec délices [...] Dans l'obscurité, elle esquissa un signe de croix, vestige d'une prière lointaine, et ferma les yeux » (VIII, 353). Comme celle de Mme Londe qui prie devant un crucifix en peluche las d'elle, la foi de Gertrude est plus que vacillante. Plus loin, le signe de croix de Gertrude devient de plus en plus grossier et difforme : « [...] après avoir esquissé sur son visage l'espèce de rond qu'elle prenait pour un signe de croix [...] s'endormit presque aussitôt bien qu'il ne fût pas 9 heures » (VIII, 405). Suivi immédiatement de l'inconscience du sommeil, ce signe de croix, à peine reconnaissable comme tel, traduit l'inconscience morale du personnage plutôt qu'un véritable abandon à la volonté divine. Bien qu'elle chérisse la formule de mettre ses soucis « au pied de la croix » (formule récurrente dans le roman, voir VIII, 405, 418, 455, 475-476), Gertrude s'abandonne peu à Dieu. Par ailleurs, le contraste entre les pâtisseries dont Gertrude est particulièrement avide et la croix en or qui les surplombe révèle



## Condamnation du matérialisme

ironiquement une des contradictions de ce personnage grossier qui prend des apparences de piété : « Une autre croix d'or en sautoir remuait sur sa gorge quand elle se penchait en avant pour vérifier l'ordonnance des barquettes de fraises, des éclairs, des diplomates et des financiers » (VIII, 306). La croix est simplement un ornement autour du cou de Gertrude et témoigne principalement de la fausseté de son sentiment religieux.

La fréquence de ses visites chez la voyante, comme par ailleurs son geste d'enfermer Louise dans sa chambre traduisent plutôt sa volonté de contrôler l'avenir et de posséder les êtres qui l'entourent que de s'abandonner :

Si elle [Louise] se sauvait avant demain, pensa Gertrude, elle emporterait avec elle mon avenir, ma fortune. Gustave serait en rage. Mon Dieu, gardez-là bien où elle est ! » Rassurée par ce subit élan de ferveur qui engageait le Ciel, elle s'étendit sur son lit et appliqua sur ses joues deux biftecks crus [...] elle se mit à ronfler doucement, épuisée par les émotions d'une vie nouvelle qui s'annonçait prospère. (VIII, 409-410)

Sa soi-disant ferveur est corrigée par la grossièreté des biftecks qui traduisent à la fois son désir de rester jeune et sa naïveté d'obéir aux consignes les plus farfelues de Zampa. En plus du décalage entre la confiance qu'elle éprouve et le laconisme de sa prière, l'hypocrisie religieuse de Gertrude réside dans le fait qu'elle ne se tourne vers Dieu que pour demander une protection de ses biens et de ses désirs. Derrière un masque de sainteté et de bonté, elle ne pense qu'à récupérer ses richesses :

Gertrude regagna son salon et jeta les hauts cris. Il lui fallait cela pour se retrouver elle-même telle qu'elle se voyait. Elle aurait voulu se jeter aux pieds d'un ecclésiastique, s'accuser noblement, au lieu de quoi elle dut se contenter de s'agenouiller devant la bergère au gros coussin tout froissé par le vaste séant de M. Gustave. (VIII, 382)

Notons l'ironie dans le fait de s'agenouiller devant le siège de Gustave, source de ses biens, à la place d'un ecclésiastique, comme si ces deux figures antithétiques étaient interchangeable. La douleur de Gertrude n'est point sincère. Même dans des situations funèbres, comme la mort de



## Condamnation du matérialisme

Lina, Gertrude est préoccupée égoïstement par la valeur matérielle de sa « jolie petite croix Louis XIV » laissée sur le corps de Lina. Elle n'y renonce finalement que par dégoût et peur du cadavre.

En conclusion, si le matérialisme est objet d'ironie dans le roman de Green, cela ne relève point d'un souci de l'auteur pour les classes sociales. Le mode de vie bourgeois n'est pas critiquée parce qu'il serait socialement injuste, mais parce qu'il aveugle le personnage, endort sa sensibilité au mystère, assouvit temporairement et illusoirement sa soif, le prive du sentiment d'urgence d'aspirer vers une Réalité transcendante et invisible et, ne le satisfaisant guère, assure la perte du personnage, sa fin tragique.





#### 4) Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Les trois aspects de la définition du pharisaïsme que propose Le Robert se trouvent incarnés par les personnages greeniens et dénoncés tour à tour : la stricte observance de la Loi, l'ostentation de la piété et de la vertu et enfin l'orgueil spirituel d'une personne qui croit incarner la perfection et la vérité et qui s'autorise, du moment qu'elle observe des dogmes et des rites, de juger et de condamner autrui, sous prétexte de lui rendre service. Les personnages pharisiens, sans jamais bien sûr être assimilés au groupe de Juifs qui vivaient dans l'Antiquité, peuplent les romans de Green. Femmes agressivement charitables à l'instar de Brigitte Pian (personnage de Mauriac dans la *Pharisienne*<sup>166</sup>) ou hommes se posant en sauveurs et se croyant divinement inspirés, tous sont ciblés par l'ironie.

Le fanatisme<sup>167</sup> religieux a par ailleurs toujours été une proie privilégiée de l'ironie. Dans son *Histoire du rire et de la dérision*<sup>168</sup>, Georges

---

<sup>166</sup> Roman paru en 1941, bien plus tard donc que de nombreux romans de Green qui mettent déjà en scène des personnages pharisiens. Nous reviendrons sur ce roman à la fin de ce chapitre pour montrer que le traitement que Green réserve au thème du pharisaïsme se démarque en plusieurs points de celui de Mauriac.

<sup>167</sup> « Fanatique » : adj. et n., est emprunté (1532, Rabelais) au latin *fanaticus* « serviteur du temple » puis « inspiré », en parlant des prêtres de Cybèle. D'Isis, etc., parce qu'ils se livraient à des manifestations d'enthousiasme : *fanaticus* dérive de *fanum* « temple » [...] *Fanatique* s'est appliqué à une personne qui se croyait inspirée de l'esprit divin. Par extension, le mot qualifie (1580) quelqu'un qui est animé d'un zèle aveugle envers une religion, une doctrine, d'où l'emploi étendu pour « enthousiaste, passionné ». L'abréviation familière FANA adj. (20<sup>ème</sup> siècle) n'a que ce dernier sens, mais elle fut utilisée à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle pour désigner les royalistes. (*Dictionnaire historique de la langue française*. Sous la direction d'Alain Rey, Le Robert) Dans son acception moderne, le fanatisme est souvent entendu comme une intolérance vis-à-vis de la différence ; la personne fanatique n'admet pas qu'on puisse penser autre chose que ce que, elle, croit et pense. Son besoin de faire régner sa loi peut se manifester dans le désir d'effacer l'autre, de l'anéantir s'il résiste à se conformer. Le fanatisme est donc la manifestation d'une *raideur* psychologique et celle-ci est une proie privilégiée de l'ironie. Hamon explique, en effet, que la *raideur* est une « manifestation négative de la régularité, même s'il faut vérifier de près, contexte par contexte, si la ``raideur`` est la *cible* visée par l'ironiste, ou si elle est au contraire le *moyen*, pour l'ironiste, de critiquer la versatilité ou le mouvement qui sont la cible de son discours » (Hamon, *op. cit.*, p. 64).



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Minois évoque l'apparition au 17<sup>ème</sup> en Angleterre d'un courant introduisant l'humour contre le fanatisme religieux : « Placer le rire, ou du moins un certain rire, au cœur de la religion : tel est bien l'objectif que poursuit Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury (1671-1713). »<sup>169</sup> Selon Shaftesbury, l'absence de rire dans la religion est à l'origine de ce qu'il appelle l'enthousiasme fanatique qu'il faut traiter avec ironie. Sans qu'il devienne antireligieux, ce rire participerait de la raison en ridiculisant ce qui est déraisonnable, c'est-à-dire les débordements du fanatisme.

Jankélévitch, dans son essai sur l'ironie, évoque lui aussi l'ironie comme une attitude d'esprit qui s'oppose au « fanatisme rectiligne » et qui « nous immunise, écrit-il, contre les étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste. Car il y a une culture de l'universalité intérieure qui nous maintient alertes et détachés...<sup>170</sup> ».

Dans le chapitre qui suit, nous montrerons que l'ironie greenienne condamne le pharisaïsme en dénonçant les personnages agressivement charitables et théâtralement spirituels et condamne le fanatisme en dénonçant un idéal de pureté inhumaine. Ainsi, ce chapitre sera subdivisé en deux parties :

- A) Pharisaïsme : Charité agressive
- B) Pharisaïsme : Spiritualité théâtrale
- C) Fanatisme : Pureté inhumaine

---

<sup>168</sup> G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Parsi, Fayard, 2000.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 37.



### A) Pharisaïsme : Charité agressive

Les personnages soucieux d'être moraux sont nombreux dans l'univers romanesque de Green. Toutefois, leur ambition charitable de sauver leur prochain ne repose pas sur des intentions toujours très pures. Essayant de passer pour des êtres spirituels, ces personnages sont foncièrement violents et leur altruisme se confond avec un désir sadique de contrôler et de dominer l'existence de l'autre. Aussi angéliques qu'ils puissent paraître, ces personnages zélés ne sont pas dénués d'une colère qui, elle, n'est pas sainte. Leur zèle moral et leur élan de générosité envers l'autre sont disqualifiés par leur agressivité. Certains personnages zélés vont même jusqu'à souhaiter et délibérément provoquer le malheur d'autrui pour s'offrir l'occasion de le dominer et de mettre en valeur leur propre bonté. Relevant de leur propre angoisse existentielle, leur charité a un effet destructeur sur leur entourage.

Il en est ainsi de la mère de Jean, dans les *Clefs de la mort*, qui, en veillant d'une façon démesurée sur son fils malade, représente un obstacle sérieux au repos dont il éprouve le besoin : « Je connus pour la première fois la profondeur de son amour à la façon incessante dont elle m'agaçait. Il n'était pas rare qu'elle me donnât la fièvre et ses recommandations me faisaient presque autant de mal que les médicaments qu'elle me forçait à prendre [...] tant que je fus malade, son zèle ne désarma point et ne me laissa de repos que la nuit » (I, 541).

Cette attitude est analogue à celle de la mère de Denis dans l'*Autre Sommeil*. Incurablement morose, cette dernière se complait dans la cruauté et dans le malheur des autres qui légitiment la charité dont elle désire « accabler » (I, 822) son entourage. Elle en arrive ainsi à privilégier son neveu par rapport à son propre fils parce qu'il est orphelin. Exagéré, son zèle revêt aux yeux de son fils, qui raconte, un caractère violent qui discrédite toutes ses actions charitables :



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Elle était bonne comme d'autres sont beaux, d'une façon éclatante et agressive. (I, 822)

Avec des élans de pitié brutale, elle [...] pleurait dans les cheveux de Claude qu'elle n'aimait pas [...] (I, 822)

Dans le *Visionnaire*, Mme Plasse manifeste une agressivité dans les soins qu'elle prodigue à son neveu. Ironique, Marie-Thérèse utilise le vocabulaire du combat pour décrire la bienveillance de sa mère : « Résolue à vaincre la mauvaise fièvre de son neveu, elle s'enferma pour ainsi dire, avec elle, comme on bataille en champ clos avec un ennemi [...] elle planta sa chaise à deux pas de son neveu et, son chapelet ou son tricot entre les doigts, ne désespara plus [...] la bonté même prenait un aspect rude et austère » (II, 250). Les verbes subjectifs « planta » et « désespara » ainsi que les objets que Mme Plasse tient nécessairement et qui suggèrent les armes renforcent le portrait d'un personnage féroce combatif. Par ailleurs, ce qui ajoute à l'ironie de la situation, c'est la disproportion entre la permanence de Mme Plasse, présente « sans cesse », et les vrais besoins de Manuel. Elle croit faire une bonne action en se sacrifiant de la sorte alors que son neveu ressent le désir d'être seul, et le rare moment où il aurait fallu que quelqu'un soit à ses côtés, Mme Plasse ne l'était pas.

Les traits agressifs et durs de la charité se retrouvent dans certains portraits de *Minuit*. Dès la première partie, la religieuse qui veillait sur le corps de la mère d'Élizabeth a un portrait bien viril, analogue en plus d'un point avec ceux des femmes pharisiennes omniprésentes dans l'œuvre :

[...] une grande femme sèche dont le corps disparaissait sous un habit de serge noire. Une guimpe de toile blanche emprisonnait son visage d'un jaune terreux et malsain [...] les austérités avaient durement marqué ses traits, mais elle conservait une jeunesse d'expression qui faisait hésiter sur son âge ; d'épais sourcils, fournis comme ceux d'un homme, se rejoignaient à la base d'un front étroit et saillant ; le nez fort et bon corrigeait ce qu'il y avait d'un peu ironique dans la ligne de la bouche. (II, 423)



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

De même, Élizabeth, encore enfant, redoutera la charité débordante de sa tante Clémentine : « cette femme toujours prête aux larmes l'accablerait d'une bonté gémissante qui répugnait à sa nature » (II, 436).

Par ailleurs, dans *Varouna*, le zèle moral et religieux de Bertrand Lombard se confond ironiquement avec la méchanceté. Au moment où la religion le « travaille » le plus, le personnage se coupe de son entourage et prend ses repas dans la solitude de sa chambre : « Et si bizarre que cela semble, il n'était jamais plus méchant que dans ces moments-là » (II, 733-734). Le commentaire du narrateur dans la proposition de concession met ironiquement en évidence le paradoxe et l'incongruité de l'attitude du personnage. Plus loin, dans ce même roman, Jeanne, montrant peu de bienveillance à l'endroit de son frère et de sa sœur, parle de la « sincérité agressive » (II, 790) de tous les fanatiques au rang desquels elle place Bernard et Laurence. Une fois de plus, dans cet oxymore, la qualité morale de la sincérité se trouve ironiquement associée à la violence.

Il en est de même, dans *Si j'étais vous*, lorsque la piété d'Élise par exemple se trouve décrite avec le lexique du combat : « sa prière était une lutte » (II, 978). Cette dernière métaphore attributive, de même que la répétition du mot « frénésie » (II, 978 et 980) et le verbe « se jeter » (II, 980) qui apparaissent plus loin associent à la pratique religieuse une dimension de violence et d'agressivité. Loin d'être aisée, la prière est conçue ironiquement comme une chute et une activité hostile (celle-ci est traduite métaphoriquement dans le verbe « se jetant [...] contre elle-même ») plutôt qu'une élévation et un facteur d'apaisement. Il en est ainsi de l'élan violent de Hargrove qui, s'enquérant de l'éducation religieuse de Billy à Dimwood, dit qu'il lui mettrait « la crainte du Seigneur jusque dans la moelle des os » (VII, 446).

L'association ironique de la violence avec l'élan religieux de bienfaisance est au cœur de *Moira*. En effet, la violence de Joseph est



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

héréditaire. Son père a perdu la vue en se battant. Et l'aveuglement physique du père, conséquence de sa violence donc, est en quelque sorte la préfiguration de l'aveuglement moral du fils qui sera à l'origine de ses nombreux actes violents. Joseph, dès les premiers chapitres du roman, se bat avec Praileau. La flamme de sa chevelure évoque sa ferveur religieuse, l'ardeur de son caractère, mais aussi la force de son désir, tandis que la blancheur laiteuse de son corps évoque son idéal de pureté morale. Hélène Dottin, par ailleurs, note de l'ironie dans le nom même de Joseph Day :

[...] si son prénom correspond à sa situation d'homme chaste, son nom, Day, lui va bien mal puisqu'en lui, malgré ce qu'il croit, tout n'est que ténèbres, et la couleur de ses cheveux évoque la lumière d'une torche enflammée, lumière dont on n'a besoin que la nuit et qui n'éclaire que très partiellement, lumière ambiguë donc. Le feu est aussi un des emblèmes de l'enfer, ce qui fait de ce fou de Dieu, comble de l'ironie, un personnage diabolique en puissance<sup>171</sup>.

D'emblée, le côtoiement de la rousseur et de la blancheur reflète les contradictions intérieures de Joseph : le feu de son désir côtoie son aspiration à la pureté et, inversement, son idéal de pureté justifie le feu de sa colère. Aussitôt qu'elle le voit, Mrs. Dare est incommodée par sa rousseur. La répétition des adjectifs démonstratifs, dans la phrase qui suit, traduit son trouble et suggère qu'elle est obnubilée par le contraste de couleurs dans le corps du jeune homme : « [...] cette chevelure de flamme, ce teint d'une blancheur laiteuse, et elle se domina pour qu'il ne comprît pas l'espèce de répulsion qu'il lui inspirait » (III, 3). Sa violence et son intolérance sont suggérées par la raideur et la brusquerie de ses mouvements – « d'un seul coup », « en se redressant », « ne broncha pas » (III, 6), « enfonçant les mains dans ses poches d'un air sombre », « geste impatient », « en serrant tout à coup le poing » (III, 8) –, par les rougissements subits de son visage –

---

<sup>171</sup> H. Dottin, « Entre comédie à la française et humour anglo-saxon : l'écriture double de Julien/Julian Green », p. 42.



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

« visage enflammé », « expression de fureur » – et par sa voix sèche et rauque qui suscitent la crainte chez son entourage : « voix éclatante » (III, 70), « s'écria », « commanda » (III, 138). Joseph pense se libérer de sa colère en partant de chez Mrs. Dare. Au début de la phrase au style indirect qui suit, le connecteur logique traduit le raisonnement erroné du personnage : « De cette manière, le voisinage des blasphémateurs ne le troublerait plus, et il ne se mettrait plus en colère » (III, 95). Cependant, la colère le poursuit dans la maison de Mrs. Ferguson et culmine avec le meurtre.

Adoptant avec son entourage un comportement moralisateur, intolérant et violent, Joseph est surnommé par ses collègues l'Ange exterminateur<sup>172</sup> (III, 77). Son désir d'étendre le royaume de Dieu s'exprime ironiquement avec violence. Ainsi, dans l'épisode de Mac Fadden, c'est animé de « violente compassion » (III, 128) à l'endroit de son camarade de classe qu'il cherche à détourner son attention du cours de poésie. L'élan de charité des personnages zélés n'est pas sans susciter un sentiment de terreur chez ceux qui les côtoient.

De la même façon que Moïra trouve Joseph d'une innocence horrible, Jean, dans *Le Malfaiteur*, est « épouvanté » tant par la vertu de son père (III, 290) que par la « brutalité haineuse » (III, 302) avec laquelle M. Pâris se frotte les joues pour se purifier après une nuit de débauche, et Karin, dans *l'Autre*, est repoussée par la force avec laquelle Roger lui « fouille les yeux de son regard de fanatique » (III, 862).

Non seulement la violence est-elle ironiquement caractéristique des personnages soi-disant charitables, mais aussi leur désir de dominer l'autre. Sous des apparences d'altruïsme, les aspirants-sauveurs démontrent

---

<sup>172</sup> Celui qui, selon l'Exode, 12. 23, frappa les premiers-nés des Égyptiens pour décider le Pharaon à laisser partir les Hébreux.





## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

ironiquement une soif de pouvoir. Et leurs efforts se trouvent contestés par les personnages qui ont une résistance à la charité.

Il en est ainsi d'Éliane dans *Épaves*. Ses actions, apparemment altruistes, dissimulent des intentions dominatrices qui traduisent son angoisse d'exister : « Il faut s'efforcer d'être bon » (II, 57), se dit-elle hypocritement une fois qu'elle sent qu'elle pense trop égoïstement à son bonheur aux dépens de celui d'Henriette et Philippe. Son désir d'avoir une intimité avec Philippe, d'avoir accès à sa vie et de la contrôler la pousse à l'imaginer malade et à s'imaginer, elle, dans le rôle du sauveur indispensable. Notons, dans ce passage, le conditionnel comme indice de fictionnalité mettant en évidence les fantasmes du personnage désespéré de voir s'accomplir ses désirs :

Si au moins une nuit de maladie, de fièvre, elle pouvait apercevoir le cou, la poitrine, par l'échancrure du pyjama... Elle serait à son chevet, vers les premières minutes de l'aube. Dans son délire, Philippe l'appellerait sans la reconnaître, sans la voir ; elle avancerait alors une main tremblante de voleuse. Ou bien elle lui verserait une drogue pour le faire dormir. Une sorte d'ivresse la saisit à l'idée de cette chair que le destin lui livrerait peut-être, par une tricherie qu'Éliane accepterait malgré elle [...] (II, 156)

Regrettant amèrement de n'avoir pas pu faire sa vie avec le père de Manuel, Mme Plasse essaie de posséder le fils. Cependant, elle camoufle son désir dans un discours habillé de religion : « Avec une espèce d'indécence dont elle ne se rendait pas compte, Mme Plasse me parlait de mon âme, à peu près comme un homme parlerait à sa maîtresse de son visage. Cette analogie paraîtra cynique, mais elle est juste et ce n'est pas au hasard que je donne à ma tante le rôle masculin. La religion lui fournissait le truchement nécessaire [...] par un blasphème inconscient, tous les sentiments qu'elle n'osait s'avouer à elle-même, elle les attribuait à Dieu » (II, 270). Dans le rapport d'homologation qu'il établit et qu'il souligne dans son commentaire métalinguistique, Manuel dénonce l'hypocrisie de sa tante. Par ailleurs, en insistant sur le « rôle masculin » qu'obtient Mme Plasse dans cette analogie, il met en évidence le contraste ironique entre le caractère viril, autoritaire et



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

dominateur de sa tante et l'attention maternelle qu'elle lui témoigne. Dans cette analogie, le désir d'avoir une influence et de dominer l'âme de l'autre s'apparente dans sa force à la passion physique, voire au sadisme.

Marie-Thérèse connaît la même attitude perverse dans sa relation avec Manuel. Elle le sert pour le dominer. Le voyant en position de vulnérabilité, voire d'infériorité, son élan de possessivité se trouve intensifié et cette possessivité se manifeste ironiquement par des gestes d'attention :

D'ordinaire, j'éprouvais pour mon cousin une vague amitié assez voisine de l'indifférence, mais dès que je le savais mal à son aise, ou soucieux, il m'intéressait tout à coup ; ses ennuis éveillaient en moi de bons, d'affectueux instincts qui me rendaient heureuse. Ainsi, je m'attendrissais toujours au récit d'une journée de travail plus dure que de coutume [...] mais mon dévouement durait peu ; un repos de quelques minutes rendait à ce visage de martyr une expression plus familière et déjà il me plaisait moins ; s'il souriait, c'était fini ; je me détournais, presque mécontente. (II, 217)

[...] j'aurais voulu que Manuel fût plus disgracieux encore et plus triste. (II, 240)

Même si la jeune femme et sa mère sont séparées psychologiquement par tout un abîme, elles se ressemblent de façon étonnante sur ce point. En effet, la compassion est ironiquement une des formes par lesquelles se manifeste la caractère dominateur de Mme Plasse. Aux yeux de ce personnage, la maladie et la faiblesse octroient à l'autre une sorte de privilège et le rendent attrayant et digne d'affection. Les oxymores prolifèrent dans la description de sa charité. Il est ainsi question de son « injuste équilibre » (II, 232), de sa « charité agressive » (II, 269) de même que de ses « abîmes de bonté » et de son « étrange dévouement ». Par ailleurs, le verbe « jouir » (II, 232), de même que les substantifs « plaisir » (II, 252) et « bonheur » (II, 269) marquent de nombreuses parentés entre son élan de charité et le sadisme.

L'assimilation de la charité au sadisme se retrouve dans *Si j'étais vous* lorsque Brittomart dit à Fabien dans les premières pages : « Comme les hommes de plaisir tournent autour des corps, moi, je tourne autour des



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

âmes » (II, 870). L'analogie avec la dimension physique, bassement charnelle, souligne ironiquement tout l'aspect maléfique que revêt une relation soi-disant spirituelle à l'âme de l'autre. Fabien à son tour sera contaminé par cette possessivité. La voracité avec laquelle il aspire à s'approprier l'âme de l'autre dépasse en force et en violence tous ses désirs matériels : « Jamais aucune passion ne l'avait pris aux entrailles comme en cette minute où l'objet de sa faim monstrueuse n'était ni la chair, ni l'argent, mais une âme » (II, 936), lit-on encore dans *Si j'étais-vous*.

Incarnation toute « funèbre » du diable, venant détourner Fabien de Dieu en lui offrant le pouvoir de posséder le monde, Brittomart est pris d'abord par le jeune homme « pour un ecclésiastique » (II, 859). De nombreux procédés mettent en évidence le caractère dominateur et imprévisible de ce tentateur, comme les oxymores « humilité méprisante » (II, 866), « douceur impatiente » (II, 875), « insistance respectueuse » (II, 878) ou la comparaison de ses mouvements à ceux d'une machine (II, 866) qui met en évidence l'aspect manipulateur du personnage. Ce dernier aspect est d'ailleurs souligné par le fait que Brittomart soit désigné de façon récurrente par la synecdoque de la main précédée systématiquement par un indéfini, comme pour augmenter l'impression d'inconnu et d'imprévisibilité que suscite le personnage. La synecdoque de la main est renchériée par des adjectifs axiologiques et des verbes subjectifs qui soulignent la possessivité du Brittomart :

[...] une main calme et puissante se posa sur la sienne et la maîtrisa. (II, 875)

Péniblement il se leva et crut qu'il allait tomber, mais une main passée sous son bras le soutint. (II, 876)

A ce moment une voix qui lui parlait presque à l'oreille le fit tressaillir et il sentit une large main rude qui s'emparait de la sienne pour le guider dans l'ombre. (II, 881)



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Par ailleurs, la domination qu'exerce Brittomart sur Fabien se manifeste par sa rhétorique perverse : « D'une seule phrase, il mit Fabien à son aise » (II, 878). Il charme Fabien avec un « ton confidentiel » (II, 860) et sa voix est « d'une douceur presque physique » (II, 879), ce qui suggère sa capacité d'atteindre, de toucher Fabien. Cependant cette douceur s'entremêle à une violence latente chez le personnage : « [...] la bouche large, mince, tirée comme pour mieux retenir ses paroles, et quelque chose d'anguleux dans la mâchoire faisaient une impression de logique mêlée à de la violence » (II, 869).

D'autres personnages encore illustrent, dans ce même roman, l'aspiration au pouvoir dissimulée derrière un comportement altruiste. L'oncle Firmin est décrit comme un personnage sadique dont la méchanceté disparaît derrière des airs de piété. Soulignons, dans la phrase qui suit, en plus de la gradation, le verbe d'opinion qui marque la distance ironique du narrateur vis-à-vis du jugement que le personnage porte sur lui-même : « le plaisir de surveiller, de restreindre et quelquefois de punir, mais afin de se mieux tromper lui-même, il tempérerait sa sévérité triomphante d'un sourire qu'il croyait d'une évangélique douceur » (II, 971). Délibérément méchant, Firmin n'aime ses proches que malheureux pour se complaire lui-même dans le rôle du sauveur. Mais ses victimes, accoutumées à ses méthodes, le manipulent à leur tour :

Prudente de nature et secrète, elle n'eut aucune peine à dissimuler son amour et comprit assez vite quels écueils il faudrait éviter. D'abord et surtout, il y avait la forme particulière que prenait la méchanceté de son oncle, mais avec l'âge il devenait un peu naïf et demeurait sensible à certaines qualités féminines qui faisaient de lui une proie. Stéphanie, qui était belle, le flatta honteusement, l'accompagna à tous les offices qu'il voulut, s'abstenant de l'accompagner lorsqu'il ne voulait pas d'elle. Il avait beau se méfier de cette grande fille silencieuse, il la subissait malgré lui et sans même le savoir. (II, 972)

L'ambition de sauver son entourage qu'exprime Joseph dès les premières pages de *Moïra* recèle aussi une certaine ambition de pouvoir. Dès



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

qu'il voit Mrs. Dare, Joseph pense qu'il est envoyé chez elle pour la sauver. Se retrouvant seul, Joseph se représente mentalement la scène imaginaire de la confession de Mrs. Dare. Celle-ci, évoquant les scènes bibliques où des prophètes interagissent publiquement avec les pécheurs qui viennent à leur rencontre, est marquée par le champ lexical du pouvoir. Dans le passage qui suit, remarquons notamment la répétition du verbe « aider » suivi aussitôt du verbe « arracher » et du substantif « victoire » qui connotent les intentions peu altruistes du personnage, de même que la gradation allant des « larmes de honte » à la « confession publique ». Ironiquement, c'est la folie de grandeur du personnage qui transparaît à travers l'expression de son altruisme :

« Je l'aiderai, pensa-t-il, oui, je l'aiderai à se sauver. » Et pris d'une ferveur subite, il se vit arrachant à cette femme des larmes de honte, des promesses, un vrai repentir, peut-être même une confession publique de ses fautes, comme cela se faisait jadis. Quelle victoire ! Cette scène imaginaire se présentait à lui avec tant de force qu'il n'entendait plus ce que lui disait son voisin, et la porte qui s'ouvrit tout à coup le fit tressaillir. (III, 10)

Hanté par l'exemple des prédicateurs improvisés qu'il a déjà vus chez lui monter sur une chaise et convertir des foules, Joseph veut naïvement leur ressembler et avoir un impact analogue sur son entourage. Son désir de reproduire ce modèle est cependant tourné en dérision dans le texte, notamment dans le commentaire de Killigrew qui l'entend lire à « la manière des prédicateurs d'autrefois » et lui dit avec « un sourire diabolique » aux lèvres qu'il lit à ravir (III, 70). La spontanéité, louée dans le *Pamphlet*, sert à la fois à valoriser l'authenticité de la parole de Joseph et à traduire la maladresse de cet aspirant prédicateur qui veut exercer un pouvoir sur les autres. Remarquons, dans la phrase qui suit, en plus de la forme passive et de la locution indéfinie qui traduisent le déséquilibre de Joseph, la gradation des verbes et l'hyperbole par lesquelles s'exprime son excès d'enthousiasme : « Et mû par quelque chose d'irrésistible, il lui confia son désir de s'adresser à une foule, d'arracher des êtres au démon. [...] des milliers d'âmes sont en péril du feu éternel. Dieu veut qu'on les avertisse. S'il le faut je leur parlerai,



moi. Je monterai sur une chaise et je leur parlerai de l'enfer » (III, 159). À ce propos, Green fait le commentaire suivant dans son *Journal* : « [...] combien de fois ai-je remarqué que la vérité est défendue avec d'autant plus de maladresse que le défenseur est zélé... On jurerait qu'elle le fait exprès » (IV, 1117).

L'assimilation de la prédication charitable au pouvoir se retrouve chez David qui est comparé, dès sa première apparition dans le roman, de par sa hardiesse et son regard interrogateur, à « un soldat » (III, 32). Comme un véritable « envoyé » (sens étymologique du mot « apôtre »<sup>173</sup>), David, dominant toujours son unique auditeur, se présente souvent à lui de façon imprévisible et anonyme. Notons la récurrence des indéfinis dans la phrase qui suit : « Presque au même instant, une main toucha son épaule et relevant le front il vit un jeune homme, sourire aux lèvres, qui se tenait devant lui » (III, 44). L'association de son altruisme à l'autoritarisme se traduit ici physiquement : a) Au lieu de lui tendre la main comme deux personnes égales ou de l'appeler pour le prévenir de sa présence, il le surprend en lui touchant l'épaule, geste qui peut avoir un effet paternaliste. Par ailleurs, on pourrait voir une association du toucher à l'agressivité chez Green qui, d'après son autobiographie, ne tolérait pas qu'on le touche<sup>174</sup>. b) David se

---

<sup>173</sup> Le *Dictionnaire historique de la langue française* propose la définition suivante du terme « apôtre » : *Apôtre* : provient [...] du latin ecclésiastique *apostolus*, emprunt au grec *apostolos* « envoyé », dérivé du verbe *apostollein*, de *apo* et de *stellein* « envoyer » et d'abord « préparer, armer », mot qui n'a pas de correspondant évident hors du grec. *Apostolos* signifie en grec évangélique « envoyé de Dieu ». *Apostle*, devenu *apotre* (v. 1130), *apostele*, etc. s'applique en français, comme en d'autres langues, aux douze disciples que Jésus envoya prêcher son évangile. Le sens figuré, « propagateur (d'une idée) », date de la fin du XVIIe s. et *bon apôtre*, employé ironiquement, apparaît au XVIIe s. (1640); de là *faire le bon apôtre* (1718).

<sup>174</sup> « J'ai dit ailleurs que je ne voulais pas qu'on me touchât. Je ne voulais pas non plus être regardé. Être regardé, c'était être touché par les yeux [...] De quoi donc avais-je peur ? Quel viol redoutais-je ? Non pas un viol physique dont je n'avais pas la moindre notion, mais une atteinte portée à je ne sais quoi de secret et de sacré. Ce que ma mère m'avait dit sur le corps qui est le temple du Saint-Esprit m'avait marqué à jamais » (*Mille chemins ouverts*. V, 960).



tient « devant lui » dans la position supérieure du meneur. c) Joseph doit « relever le front » pour le voir, ce qui indique qu'il est physiquement plus bas.

Par ailleurs, pour aider Joseph, David fait l'usage d'une rhétorique manipulatrice qui laisse transparaître tout son désir de domination. Dès son entrée inattendue dans la chambre de Joseph, David, d'un seul coup d'œil, domine l'espace de Joseph et donne au jeune homme des conseils sur sa ligne de conduite : « La main de David désigna le livre ouvert sur la table. ``Tu étudiais aussi, sans doute. Je te conseille de porter une visière de celluloïd en travaillant. Cette lumière est beaucoup trop forte`` » (III, 45). Joseph trouve alors que « les mots coulaient comme de l'huile » (III, 45) de la bouche de David. Et cette comparaison à l'huile a une double signification : non seulement indique-t-elle l'admiration pour l'aisance avec laquelle le futur pasteur parle – aisance dont Joseph est incapable alors qu'il veut prêcher – mais surtout la supériorité de David qui, en parlant, semble oindre Joseph.

L'échange didactique, qui consiste en une alternance de questions et de réponses entre les deux interlocuteurs, est, on l'a noté précédemment, caractéristique des dialogues de Joseph et David. L'attitude didactique de David se manifeste par un emploi abusif de l'impératif et par ses gestes physiques : « Assieds-toi », « Lis » (III, 46-47), « Reviens me voir », « en lui pressant le bras », « Pense à ce que je t'ai dit, à l'appel de Dieu » (III, 49), « Après-demain [...] fit-il sans lever les yeux, tu iras avec moi à la cafétéria » (III, 141), « Ne marche pas ainsi [...] Ôte ton pardessus et assieds-toi » (III, 158), sinon par des interrogations faites sur un ton supérieur, paternaliste et exigeant : « ``As-tu entendu ce que j'ai dit ? interrogea David en posant sa cuiller. – Mais bien sûr. – Et nous sommes d'accord ?`` La tête rousse s'inclina, non sans brusquerie » (III, 141). Une fois que les deux jeunes hommes arrivent à la maison de Mrs. Ferguson, David, souhaitant « bonne nuit à des personnes qu'on ne pouvait voir » (III, 46), comme s'il avait le don



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

de communiquer avec des êtres invisibles, donne l'impression d'être connu de tous et de connaître tout ce qui se passe dans son environnement – impression qui sera infirmée par Praileau à la fin du roman. Comme s'il lui faisait parcourir un rite initiatique, une marche symbolique de l'obscurité vers la lumière, David, tenant « Joseph par le bord de sa manche, lui fit traverser sur toute sa longueur un rez-de-chaussée obscur » (III, 46). Le rôle de guide qu'exerce David en étant avec Joseph se manifeste également par le fait que ce dernier ne réussit à prier qu'auprès de David.

Le caractère sentencieux et péremptoire de la parole de David transparaît par ailleurs dans l'emploi récurrent du présent gnomique. Ses phrases sont riches en jugements, d'où leur aspect pédant : « Mais c'est un miracle [...] Les plus grands miracles sont de cet ordre. La résurrection de Lazare n'est pas plus étonnante que le retour subit de l'âme à Dieu » (III, 159). Non sans emphase, David prétend être informé des intentions profondes de Joseph : « Tu ne pourrais pas. Je sais de quoi tu es fait. Chez toi, l'intention est toujours droite. Regarde-moi » (III, 85). Montrant une extrême stabilité, lorsque Joseph le retrouve assis à sa table alors qu'il est lui-même agité par le sentiment de devoir sauver les autres, David prétend tout comprendre et tout savoir d'avance et épargne à Joseph de lui expliquer son sentiment. Dans les phrases qui suivent, la ton prétentieux de David transparaît notamment dans l'usage qu'il fait des superlatifs dont nous remarquerons la récurrence : « Mais je le sais depuis longtemps, fit David en quittant sa chaise. Nous en avons parlé. Il n'y a rien là de nouveau. Tu n'as pas besoin de parler pour que je te comprenne, fit-il à voix basse. J'ai toujours été sûr que Dieu t'avait choisi » (III, 158). Il approuve ce que Joseph lui dit parce qu'ils en avaient parlé. Sur un ton savant, il analyse constamment son camarade :

- Eh bien, les préventions que tu as contre ce poète s'expliquent par ta formation religieuse. Cependant, il faut le lire.
- Ah, non, par exemple !



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

– Écoute-moi, reprit David. Ce n'est pas par hasard que nous nous sommes rencontrés. Dieu veut que nous nous venions en aide l'un à l'autre. Si tu veux travailler à étendre son royaume, il faut t'y préparer dès maintenant, étudier... (III, 145-146)

Sachant très bien que l'idée d'étendre le royaume de Dieu plaît à Joseph, David l'utilise comme argument pour faire valoir ses propres conseils. En y insistant de la sorte, David se montre donc très manipulateur. De plus, il prétend connaître les motivations divines qui sont à l'origine de leur rencontre comme s'il occupait lui-même une position privilégiée et intermédiaire entre Joseph et l'au-delà. Les marques de manipulation se multiplient dans le discours de David qui abuse des témoignages d'affection et d'amitié à l'endroit de son camarade, comme pour l'« amadouer » afin de mieux faire passer ses idées. Il affiche d'ailleurs sa méthode apostolique comme étant fondée sur des techniques de séduction : « gagner les âmes par la douceur, par la patience, et d'une certaine façon les séduire » (III, 75). Pensant à son apostolat en terme de pouvoir, le futur pasteur a trop conscience de l'impact que sa parole doit avoir sur les autres et prévoit le rapport de forces qui s'établirait avec ceux qu'il aurait à sauver :

[...] apprendre, apprendre, le plus possible afin de savoir parler d'égal à égal avec n'importe qui, avec les incroyants les plus instruits qu'il s'agira de sauver. Autrement on ne te respectera pas. On ne t'écouterà même pas. Or, un homme qui n'a pas lu Shakespeare est un homme inculte. (III, 146)

Ce qui incite David à apprendre, à amasser quantitativement des connaissances, c'est le fait de pouvoir impressionner son auditoire. Ironiquement, il invite Joseph à s'ouvrir à la lecture de Shakespeare, mais il fait preuve lui-même de la même étroitesse d'esprit que son camarade en lui proposant une édition expurgée de l'œuvre susceptible de choquer moralement. David exhorte son ami à « apprendre » et répète ce verbe que Mrs. Dare utilise également au début du roman en parlant avec Joseph. Cependant, l'apprentissage auquel Mrs. Dare fait allusion est de l'ordre de la



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

transformation intérieure plutôt que de celui de l'accumulation des connaissances extérieures destinées à éblouir un futur auditoire.

Dans ses échanges avec David, Joseph, lui, répond en quelque sorte à l'élan manipulateur de son camarade en adoptant docilement la position du disciple. Il s'adresse à lui comme s'il récitait une leçon : « ``Te rappelles-tu ce passage de saint Paul que je t'ai cité au sujet du mariage ? reprit David. – Mieux vaut se marier que de brûler, cita Joseph.`` David inclina la tête » (III, 144). Il accepte finalement le cadeau du livre de Shakespeare « puisque » (III, 146) David croit à son utilité. Il faut que l'acte de lire Shakespeare soit approuvé par David pour que Joseph se le permette. La domination de David se manifeste d'autant plus dans ce don qu'il écrit son nom « au-dessus » de celui de Joseph sur la page de garde, comme s'il continuait à posséder l'objet qu'il donne. Enfin, David fait montre de contrôle et de condescendance en venant rendre visite à Joseph à la cafétéria où il lui avait recommandé de travailler : « Je suis venu voir si tout allait bien [...] Je ne reste qu'une minute » (III, 153).

L'assimilation ironique de la charité au pouvoir et au contrôle se retrouve dans *l'Autre*. La comparaison du désir d'influencer l'âme avec la possessivité physique, ressurgissant dans le discours de Karin, sert à disqualifier la mission apostolique de Roger : « [...] l'attrait d'une âme agissait sur lui comme l'attrait d'un corps sur un autre » (III, 848). En établissant ce rapport d'homologation (l'âme est à Roger ce que le corps est à un autre), en comparant l'apostolat de Roger à un sentiment de possession charnelle, Karin le rabaisse, le réduit au degré du désir. Plus loin, Karin, expliquant dans son journal sa méthode de manipuler Roger, réitère ce rapport d'homologation. Pour dégrader encore plus fortement l'idéal religieux de son ex-amant, elle met au même plan l'âme et le corps : « après avoir offert mon corps, j'allais maintenant offrir mon âme avec la même impudeur. C'était très bas ce que je faisais là, mais j'étais amoureuse » (III,



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

903). Alors que Roger croit ferme à sa position intermédiaire entre Dieu et Karin, la jeune femme réduit la motivation de son sauveur au désir charnel. Les explications que chacun des deux amants donne à cette nouvelle rencontre sont antithétiques : « Tu es revenu ici parce que tu ne pouvais pas résister [...] Je suis venu de la part de Dieu pour te sauver, Karin. C'est cela, le sens de mon voyage » (III, 906).

Dans le *Mauvais lieu*, réputée pour sa « belle âme », Gertrude exprime une fausse charité à l'endroit de Brochard qu'elle aide afin de se régaler d'un sentiment de supériorité : « Elle ne se défendait pas d'une certaine pitié pour Brochard malgré une invincible répugnance physique. C'était là que sa belle âme entraînait en jeu, aussi sa résolution fut-elle vite prise : s'habiller et descendre au salon. Et puis elle voulait savoir... » (VIII, 367). De façon analogue à celle de Marie-Thérèse, Mme Plasse ou encore la mère du narrateur dans *L'Autre Sommeil*, la charité de Gertrude frôle le sadisme : « Voir pleurer quelqu'un lui procurait un bizarre plaisir et la fléchissait, elle se sentit rougir » (VIII, 369). Elle aide l'autre, parce que cela la valorise. Il en résulte que, pour se valoriser davantage, elle en arrive à souhaiter la souffrance de l'autre.

L'apostolat des personnages fanatiques se confond certes avec une attitude de pouvoir, mais son pouvoir sur les autres reste nul. L'ironie dans la situation du personnage animé d'une mission de sauveur résulte du fait qu'il n'ait point d'impact sur les autres. Elle réside dans ces deux mouvements inversement proportionnels : plus un personnage croit à son pouvoir apostolique, moins ses paroles et ses actions ont de l'impact sur son entourage, moins il obtient le résultat escompté. Plus il se croit le dépositaire d'un pouvoir divin et s'en enorgueillit, moins il en fait preuve dans ses rapports avec les autres pour les atteindre et les guérir.



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Wilfred est le parfait contre-exemple de ce phénomène. Avec Horace, comme avec Freddie, il se sent littéralement embarrassé du rôle apostolique que les autres veulent qu'il joue. Au chevet de son oncle, il essaie de toutes ses forces de se soustraire à la tâche de prier, mais Horace insiste, préférant sa sincérité à celle du prêtre. Wilfred se sent chargé d'une trop lourde responsabilité quand on lui demande un simple conseil ; il hésite, « comme s'il venait de tomber dans un piège » (III, 612). Il a tout à coup « l'impression d'être le destin » (III, 550). Wilfred refuse également de jouer le rôle de prêtre que Max veut lui assigner, dès la première rencontre, alors qu'il lui fait, comme sous un coup de foudre, un intimidant témoignage de confiance. Notons, dans le passage qui suit, en plus de l'antithèse Wilfred/prêtre, la récurrence de la forme négative qui traduit avec force la résistance de Max :

Je [Max] ne peux pas parler aux prêtres. Je n'ai rien contre eux, mais je ne peux pas leur parler. À vous, je peux. C'est bizarre, mais c'est comme ça. Je ne vous connais pas et je peux vous dire ce que je n'ai jamais dit à personne, surtout à un prêtre [...] Je ne peux pas. C'est inextricable. Je suis muet devant les prêtres. Vous n'êtes pas un saint, mais je peux vous parler. (III, 516-517)

Contrairement à Joseph, David ou Roger, Wilfred ne croit pas qu'il est apte à sauver les autres. Sa lecture de *l'Imitation* suscite en lui la profonde frustration de ne pas pouvoir imiter le Christ. Notons, dans la phrase qui suit, l'antithèse Christ/Wilfred qui transparait notamment dans l'opposition du conditionnel passé (indice de fictionnalité) au présent de l'indicatif : « Bien entendu, le Christ serait allé vers Freddie et il lui aurait remis ses péchés; du même coup, il aurait écarté la maladie. Dans ce magasin, sous ces lampes électriques, avec tous ces vendeurs et tous ces clients ? Oui. ``Mais je ne suis pas le Christ``, pensa Wilfred » (III, 551). Bien que Wilfred ne se croie pas capable de sauver les autres, il le fait. Et quand il le fait, il a l'impression d'agir à la place d'un autre ou encore qu'un autre agit à travers lui et ne se donne aucun crédit. Dans la chambre de Freddie, il a, au contraire, le



sentiment « d'avoir été rejoint par quelqu'un de plus fort que lui » (III, 612). Michael O'Dwyer écrit que, plus débauché que Joseph, Wilfred illustre l'opinion de Knight sur le fait que chaque personne, aussi criminelle et pécheresse soit-elle, représente Dieu. Il ajoute que tant Wilfred que Max sont à leur façon des débauchés mystiques considérés avec beaucoup de sympathie par Green lui-même<sup>175</sup>.

En dehors du contre-exemple de Wilfred, la résistance au sermon et à toute figure apostolique est généralisée dans le roman greenien. Dans *Le Malfaiteur*, les remarques métalinguistiques de Jean s'en prennent principalement aux apparences religieuses qu'adopte son discours ; il critique les ressemblances qu'a son discours avec celui des paroissiens qu'il évoque de façon péjorative : « Voilà que je me mets à parler dans le style de ces paroissiennes qui jabotaient autour de nous à la sortie de la messe » (III, 283). Le sermon incommode et provoque toujours un malaise chez son auditoire. Le fait de se faire sermonner est en soi susceptible de disqualification, avant même que la qualité du sermon soit elle-même évaluée : « ``Comment vais-je partir ? se demanda Wilfred. Il me fait un sermon. Je ne vais pas pouvoir me dépêtrer.`` Cependant il ne voulait pas blesser le vieux Noir, et il hésita, appuyant une main sur le dossier de la chaise » (III, 431). Tout en se sentant profondément touché par la volonté du serviteur noir de le sauver, Wilfred s'en méfie. Nul à ses yeux n'est considéré comme suffisamment habilité pour sauver les autres. Ce qui se trouve disqualifié tout particulièrement, c'est l'aspect mécanique, artificiel et plaqué du sermon déjà tout prêt : « [...] il n'aimait pas le tour que la conversation avait pris avec le domestique. Presque tous ces Noirs, surtout lorsqu'ils avançaient en âge, étaient pétris de religion et avaient toujours un sermon tout prêt » (III, 435)<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> M. O'Dwyer, *op. cit.*, p. 75.

<sup>176</sup> Malgré la dénonciation de l'aspect mécanique du sermon promptement livré, il ne faut pas conclure qu'il s'agit d'une disqualification du serviteur, car les Noirs, dans le



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

L'échange avec toute figure apostolique est considéré généralement comme une épreuve et n'est pas aisément et automatiquement associé au salut. Horace, ainsi que Max, redoutent, on l'a dit, le prêtre et préfèrent s'adresser à Wilfred, capable de mieux comprendre leurs contradictions, parce qu'il les vit lui-même. La confrontation à toute figure apostolique, loin d'être associée à la délivrance des doutes, est redoutée à cause de la confusion supplémentaire qu'elle est susceptible de susciter. C'est la raison que Wilfred donne à Tommy qui lui propose naïvement de parler avec un prêtre : « C'est déjà assez embrouillé sans qu'un prêtre s'en mêle » (III, 525). Même si elle finit par se rendre à l'amour qui émane du prêtre catholique, Karin le disqualifie d'abord en le considérant comme un obstacle sur son chemin vers Roger : « La présence du prêtre en soutane désenchantait l'église qui me parut tout ordinaire à cause de cet absurde vêtement noir » (III, 914). La périphrase « vêtement noir » de même que la qualification péjorative d'« absurde » déchargent la soutane de sa valeur religieuse.

Dans *Moïra*, les personnages qui se croient spirituellement supérieurs aux autres et capables de les sauver sont ridiculisés par ceux-là mêmes qui sont leur objet de compassion. Praileau laisse éclater un « rire moqueur » (III, 26) quand Joseph lui dit qu'il lui pardonne ses paroles. L'ironie de Praileau est d'autant plus juste que Joseph ne réussit jamais en réalité à pardonner à Praileau, mais plutôt l'inverse : à la fin du roman, c'est ce dernier qui lui tend la main et qui le surprend en lui proposant son secours. De même, l'attitude apostolique de Joseph attire l'ironie de Mac Allister qui, dans une série d'épîtres, excite la colère du jeune homme :

---

roman de Green, sont généralement valorisés pour leur sensibilité, voire leurs dons psychiques. C'est notamment le cas de Betty dans *Les Pays lointains*. Par ailleurs, la disqualification des airs apostoliques du serviteur noir est liée chez Wilfred, catholique, à une critique du protestantisme en général : « L'idée traversa Wilfred que ce Noir au chef branlant voulait le sauver. Qu'ils fussent blancs ou noirs, les protestants vraiment convaincus avaient cette manie. On ne pouvait leur en vouloir et il fut touché malgré lui. Doucement, il fit quelques pas vers la porte » (III, 432).





## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Pourquoi ne profites-tu pas de ce que je suis là, à ta merci, pour essayer de sauver mon âme ? Tu me ferais un petit sermon. Je resterais bien tranquille, je ne ronflerais pas trop fort. Et grâce à toi j'aurais peut-être une harpe et des ailes, un de ces quatre matins. (III, 78)

Aussitôt qu'il essaie de jouer le rôle de sauveur avec les autres, Joseph est réduit au silence. Jémima, auprès de laquelle il s'enquiert de sa fréquentation de la Bible, lui répond avec rudesse : « Je lisais ma Bible alors que vous n'étiez pas né, monsieur Joseph » (III, 96). Mrs. Dare se moque des airs autoritaires que prend Joseph devant ses colocataires (III, 102). À la cafétéria, son sentiment d'être revêtu d'une mission apostolique agace et attire le sarcasme d'un de ses collègues. Le sarcasme transparaît notamment dans l'antithèse sauveur/plongeur émise par l'inconnu et qui souligne en quelque sorte toute la distance qui sépare Joseph de son but : « [...] un de ces jours, tu vas monter sur une chaise pour nous parler de l'enfer. En attendant, ramasse tes assiettes » (III, 156).

À quelques reprises, Joseph évalue lui-même son propre désir de sauver autrui qu'il soupçonne risible. Dans ce passage au style indirect libre, Joseph met en évidence sa propre naïveté en s'imaginant de façon caricaturale être ridiculisé publiquement : « Sauver des âmes ! Heureusement, il n'avait encore dit à personne : ``Je veux vous sauver !`` Mais un jour ou l'autre, il le dirait, il se couvrirait de honte, et rien ne pourrait l'en empêcher parce que ces mots lui sortiraient du cœur, malgré lui » (III, 51). Ce qui est ironique, c'est que la prise de conscience de sa naïveté est corrigée par sa détermination de courir le risque de la honte, comme par une sorte de sacrifice héroïque.

Le même Joseph qui ne parvient guère à capter l'attention de son auditoire cherche à se délivrer de la domination qu'exerce sur lui le futur pasteur. Aussi impliqué soit-il dans la dynamique de sa relation avec David, Joseph ne tarde pas à s'en sentir irrité. Ironiquement, leur échange amical consiste en une tension de pouvoir. Joseph essaie toujours de rétablir le



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

rapport de forces sans grand succès et défie la domination que David exerce sur lui en osant se montrer quelquefois sarcastique :

[Joseph] fut tenté de le remercier ironiquement. (III, 80)

Le premier mouvement de Joseph fut d'aller consulter David, mais il réprima ce désir [...] (III, 104)

[...] c'était malgré tout le pasteur qui gagnait : cela finissait toujours ainsi. (III, 109)

« Comment as-tu dormi ? » demanda-t-il. Joseph éprouva une légère satisfaction à lui apprendre qu'il avait passé une nuit médiocre. Après tout, c'était à cause de David qu'il occupait cette chambre. Le visage du « pasteur » se rembrunit tout à coup. » (III, 119-120)

[...] il fut sur le point d'aller demander conseil à David, mais se ravisa très vite. (III, 141)

« Je pose toujours le moins de questions possibles, fit-il doucement. – Oh, dit Joseph avec un sourire, j'oublie toujours que tu es sans défauts. » (III, 142)<sup>177</sup>

À la fin du roman, la dynamique didactique se rompt entre les deux jeunes hommes. Et cette rupture se traduit par le refus de Joseph de parler de Dieu, qui était le seul sujet de conversation permis entre eux, et par le geste de Joseph de relâcher la main de David. À ce dernier stade du roman, les phrases pédantes du futur pasteur cèdent le pas à la forme négative, à la forme interrogative, de même qu'à des phrases inachevées :

« Pourquoi tout cela est-il arrivé ? demanda-t-il.

David secoua la tête.

« Je ne sais pas, murmura-t-il. Dieu permet quelquefois...

– Ne parlons pas de Dieu » fit Joseph d'une voix subitement changée.

Il lâcha la main de David et quittant le lit alla s'asseoir sur une chaise pour remettre ses chaussures [...]

« Désormais, fit-il en lançant ses chaussures, j'enfermerai toutes ces choses dans mon cœur » (III, 192).

---

<sup>177</sup> Ajoutons que le commentaire de David révèle ironiquement son manque de méthode didactique, car poser des questions est reconnu pour son efficacité dans la maïeutique ou dans la méthode rabbinique dont Jésus fait usage.



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

- Oui, Joseph, j’écoute.
- Tu lui diras simplement que ce n’était pas possible.
- Comprendra-t-il ?
- Il comprendra ce que je comprends moi-même à présent.  
Tous deux se regardèrent, puis Joseph ouvrit la porte et quitta la pièce. (III, 913)

Les rayons de soleil qui touchent la tête endormie de Joseph, tandis que David se trouve dans l’ombre, symbolisent à leur tour, dans ce dernier épisode, le renversement de cette situation. Contrairement à la totale maîtrise de soi que les gestes de David suggéraient tout au long du roman, ils traduisent, ici, son bouleversement. Désesparé, le futur pasteur finit par perdre sa stabilité habituelle qui se traduisait dans sa posture physique et les reliures droites de ses livres :

S’éloignant du lit, il prit une chaise qu’il posa contre la porte comme pour en défendre l’entrée, et il s’assit, les mains sur les genoux, le regard attaché à la forme étendue sous la couverture. Au bout de quelques minutes, il tira de sa poche un petit évangile qu’il ouvrit au hasard, mais il tremblait si fort que le livre s’échappa de ses mains. Alors, se laissant glisser à genoux, il essaya de réciter une prière et s’écroula tout à coup, la face contre le plancher, comme si l’on eût poussé par l’épaule. (III, 191)

La disqualification ironique de l’impact de l’apostolat sur les autres se retrouve dans *L’Autre*. Karin associe l’apostolat à la malice. La métaphore de l’animal pris au piège abonde dans le récit qu’elle fait de ses rencontres avec le prêtre qu’elle évoque d’ailleurs de façon métonymique – la soutane –, ce qui a un effet déshumanisant : « Comment ne pas reconnaître là la manière de tous les renards que Rome a lâchés dans le monde pour attraper les âmes ? J’hésitai, furieuse. Si la soutane dans la sacristie espérait me convertir, elle se trompait grossièrement. Ce que je voulais, c’était une adresse » (III, 914). Karin se montre ironique en soulignant le décalage entre l’aspiration du prêtre au salut de la jeune femme et son objectif à elle, tout trivial, de retrouver les traces de l’amant échappé, comme si cette dernière intention la protégeait du pouvoir que le prêtre est susceptible d’avoir sur elle. De même, elle n’a que faire de la mission apostolique dont Roger revient chargé en



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

1949. Elle est profondément dérangée par la forme didactique que prend leur relation après la guerre. Elle déploie tous ses efforts pour renverser ce schéma en conduisant Roger au lit. Il s'agit d'une véritable guerre de pouvoir. En effet, le vocabulaire du pouvoir et de la domination est omniprésent dans le langage de Karin en 1949 qui s'insurge contre la mission apostolique de Roger : « [...] peut-être Roger me téléphonerait-il. Alors il valait mieux rester auprès du téléphone, pareille à une esclave obéissante, toute prête à répondre au premier appel de son maître. N'était-ce pas cela ? » (III, 828) Elle réagit négativement à l'idée même de se faire sermonner par Roger. Sa résistance transparait, entre autres, dans la phrase qui suit, avec le verbe subjectif « traîner » et l'adjectif axiologique « horrible » : « Un sermon, pensai-je. Nous y voilà. Il va traîner mon âme dans cette horrible littérature » (III, 840).

Évaluant ironiquement les intentions charitables de Roger en 1949, Karin trouve ce dernier orgueilleux, vaniteux, mais surtout candide : « remporter une de ces victoires spirituelles qui flattent aussi la vanité masculine » (III, 843)<sup>178</sup>. Karin, animée d'intentions toutes différentes de celles de Roger et ne prenant point au sérieux la nouvelle conversion de son ex-amant, décide de se jouer de lui, de le manipuler. Son attitude manipulatrice se traduit, dans les passages qui suivent, notamment dans l'emploi du conditionnel par lequel Karin exprime son intention d'être théâtrale, de même que dans la qualification négative qui domine son discours et qui révèle le peu de crédit qu'elle accorde à la nouvelle mission de Roger :

J'en ris tout haut sous mes draps. Il y a toujours un brave imbécile en chaque homme. Le tout est de savoir l'y trouver [...] S'il avait su, mon pauvre Roger, à quel point je me trouvais loin de ce dégradant catholicisme où l'idolâtrie le disputait à la candeur [...] Malgré quoi, je l'écouterais, mon petit apôtre. L'essentiel était de faire traîner les choses afin de multiplier les visites. (III, 843)

---

<sup>178</sup> À un autre moment, Roger lui promet en vain de lui épargner un sermon : « Ne craignez pas que je vous fasse un sermon. Je n'en ai ni le droit, ni l'envie, mais je voudrais vous parler de vous, oui, Karin, vous parler de ... de votre âme » (III, 880).



Puisqu'il voulait de la religion, il en aurait. La recette m'était familière. Je serais le parfait modèle de l'âme qui appelle au secours et qu'il n'est pas possible d'abandonner à elle-même. Relisant sa lettre, je la trouvai faible et suspecte. Il voulait me voir. Quelle femme n'eût flairé quelque chose ? (III, 879)

Lâchement je tentai une dernière fois de jouer la carte de la religion. J'aurais dessiné une croix sur le parquet avec la langue, s'il l'eût demandé ! (III, 904)

En feignant la docilité religieuse pour le faire revenir à ce qu'il était avant la guerre, Karin montre son manque de foi dans le pouvoir auquel Roger croit. Elle essaie de lui faire croire qu'elle est une candidate potentielle à la conversion afin qu'il reste auprès d'elle. Elle lui fait croire surtout à la possible réussite de sa mission afin de motiver ses allées et venues et augmenter ses chances à elle de le reconquérir. (Notons que la dernière image citée plus haut évoque avec force non seulement une Karin manipulatrice, mais surtout une Karin avidement sensuelle.) En cherchant à simuler ainsi l'intérêt pour le discours de Roger, elle aspire à déjouer le schéma didactique qui s'établit dans leur nouvelle relation. De façon analogue aux épitropes de Mac Allister devant Joseph, Karin, recevant Roger, lui propose de s'asseoir sur le canapé pour mieux discourir : « Allons nous asseoir sur le canapé, lui dis-je. Vous me parlerez de vous et aussi de mon âme, si vous voulez. Peut-être cela me fera-t-il du bien » (III, 861). En plus du décalage antithétique entre l'intention sensuelle de Karin de l'asseoir sur le canapé et la gravité du récit de Roger qui, à ce moment, racontait sa conversion, l'invitation de Karin témoigne de son attitude manipulatrice : elle favorise la proximité physique pour éveiller l'appétit charnel de Roger. Ce contraste entre le discours de Roger et l'état d'esprit de Karin se perpétue, même après que Karin réussit à mener Roger où elle veut et disqualifie, une fois de plus, aux yeux de la jeune femme, le pouvoir que son ex-amant croit nouvellement détenir : « Il y avait quelque chose de si gênant dans un échange théologique après les excès de cette nuit... » (III, 902).

## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

En résumé, la charité et le zèle moral et religieux sont, d'une part, associés ironiquement à la violence, d'autre part, à la volonté de dominer l'autre, ce qui leur enlève du crédit. Les personnages animés d'intentions charitables et apostoliques sont mal reçus par ceux qui les côtoient et qui se sentent accablés par leur insistance. Ils sont jugés naïfs et orgueilleux par ceux-là même qu'ils croient pouvoir influencer et dont ils veulent faire changer le destin. Par ailleurs, l'ironie à l'égard des personnages animés d'une mission spirituelle ne repose pas uniquement sur une disqualification de leur violence et de leur attitude possessive qui vont à l'encontre de l'image de générosité qu'ils voudraient donner, mais aussi sur une disqualification de leur hypocrisie et de leur théâtralité.



### **B) Pharisaïsme : Spiritualité théâtrale**

Tant les bigots que les croyants, animés d'une foi sincère, expriment leur dévotion avec une théâtralité qui fait d'eux des cibles de l'ironie. Dans le cas des bigots, les actes de piété sont en contradiction avec leurs intentions bassement matérielles et vicieuses. Mais cette même théâtralité caractérise les croyants. Ces derniers conçoivent l'apostolat comme un « rôle » et se mettent en scène. Ainsi, leur rhétorique et leurs gestes imprégnés d'artifice discréditent leurs intentions de sauveurs, aussi entières qu'elles puissent être à l'origine.

Dans *l'Autre Sommeil*, la bonté excessive de la mère de Denis est mal reçue par ceux envers qui elle est dirigée. Cette dernière désire en quelque sorte prolonger la peine de Claude afin de justifier plus longtemps son rôle, au sens le plus théâtral de ce mot, de femme généreuse et charitable – un rôle qui lui donnerait de l'emprise sur l'existence de son neveu à défaut de sentir cette emprise sur sa propre existence. Dénonçant l'hypocrisie de sa mère, qui cherche dans l'apitoiement sur les malheurs des autres à combler sadiquement sa propre solitude, le narrateur met en évidence le contraste entre l'indifférence qu'elle sent au fond d'elle à l'égard de son neveu et les grandes émotions qu'elle démontre extérieurement de façon dramatique à l'instar des acteurs entraînés techniquement à livrer leurs émotions :

La nouvelle d'une infortune même légère lui tirait des gémissements qui eussent fait honneur à un récit d'assassinat. Elle prodiguait ses larmes à tout venant pourvu qu'il eût de gros ennuis à conter. Si peu de vraie sympathie qu'elle eût pour Claude, elle admirait son neveu de se trouver, si jeune, sans père ni mère. Dans ce collégien morose elle choyait l'orphelin. Elle cultivait en lui le souvenir de ses morts, lui rappelait leur absence et l'impossibilité de jamais les revoir [...] s'apitoyait horriblement sur une douleur qui n'existait guère que dans son esprit. (I, 822)

[...] elle intervenait, les mains jointes, toujours prête aux effets de voix. (I, 823)



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Ainsi, évoquant la délectation morose du personnage, il est question de son « chagrin de théâtre » (I, 824), de l'antithèse entre ses « expressions de martyr » et sa « vive satisfaction intérieure » (I, 824) et de ses « airs de deuil » (I, 824). De même, le narrateur déplore les manières pieuses de sa mère en signalant l'opposition entre son absence de piété et son « catholicisme tout au moins nominal » (I, 868). L'ironie à l'égard de la morosité de sa mère est par ailleurs exacerbée quand le narrateur regrette, non sans humour noir, qu'elle n'ait pas été témoin de sa propre mort : « Je me rappelai en effet son goût des cérémonies funèbres et ne voulus pas la priver, si j'ose dire, de cette dernière satisfaction » (I, 868).

Par ailleurs, le narrateur de *Mont-Cinère* met en évidence la comédie spirituelle de Mrs. Fletcher et évoque son « vieux levain de puritanisme » (I, 258). Au nom de la foi, Mrs. Fletcher se complaît dans l'austérité et l'ascétisme, mais en réalité ce sont des soucis bien matériels qui la conduisent à se priver sévèrement du confort matériel. Mrs. Fletcher tient à démontrer une attitude de piété et à afficher une bonté qui contraste d'une part avec une violence inhérente à son caractère et d'autre part avec les réactions de son entourage incrédule qui réussit à percevoir la fausseté et la théâtralité de son attitude :

La jeune fille se mit à lire un psaume pendant que sa mère, le visage caché dans ses mains, inclinait la tête de plus en plus et poussait de longs soupirs. Elles se relevèrent comme Joséphine apportait le thé. Mrs. Fletcher mit ses bras sur les épaules d'Emily et effleura sa joue de la sienne. « Quelle comédie ! pensait Emily. Est-ce là ce qu'elle appelle sa vie spirituelle ? Elle me déteste » (I, 173).

Mais je suis bonne, je suis chrétienne ! Je n'ai pas fait de mal à ta grand-mère. Je suis une femme comme les autres, je n'ai jamais voulu que tu fusses malade. (I, 215)

Même Emily, qui remarque la fausseté du sentiment religieux de sa mère, n'échappe pas à une dimension dramatique dans sa participation à l'office. Le motif qui l'amène à l'église est autre que religieux et l'attention



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

qu'elle attache de ses yeux au prêtre est antithétique de son absence psychologique. Toutefois, à l'opposé de sa mère, Emily est consciente elle-même de son manque de dévotion religieuse :

À tout hasard elle avait ouvert sa Bible au livre des psaumes et feignit de réciter en même temps que les fidèles, mais sans proférer un son. (I, 194)

Emily n'entendit rien du sermon, bien qu'elle ne quittât pas des yeux le prédicateur [...] elle se demanda pourquoi elle était venue à cette église, si ce n'était plutôt pour s'entretenir avec le vieillard que pour y faire ses dévotions. (I, 195)

Dans tous ses gestes, elle s'efforçait de mettre de la lenteur et de la dignité, comme si elle accomplissait les rites d'une religion, mais une envie horrible la prenait, par moments, de se précipiter dehors en criant de toutes ses forces. (I, 211)

Dans ce même roman, les descriptions de Miss Gay au style indirect libre traduisent la distance du narrateur vis-à-vis de l'imposture et des mensonges du personnage : « Mont-Cinère. Combien de fois ne s'était-elle pas répété ce nom ! Un pressentiment l'avait avertie qu'elle serait heureuse chez cette Mrs. Fletcher qu'elle ne connaissait pas, pourtant. (Ici, elle lui serra le bras.) ``Permettez-moi de vous appeler Kate !`` s'écria-t-elle avec une affectueuse brusquerie [...] » (I, 242). L'oxymore qui apparaît à la fin de la phrase ainsi que le commentaire entre parenthèses qui s'apparente à une indication scénique renforcent le caractère faux et théâtral de ce personnage malicieux et inutilement agité (« effusions », « cailletage » I, 250 et 252). La malice de Miss Gay se traduit notamment dans le compliment qu'elle émet ironiquement le jour du mariage d'Emily : « ``Quel bonheur ! répétait cette dernière. Quel bonheur d'être arrivée juste à temps pour voir cela !`` Et elle demanda au pasteur s'il avait connu beaucoup de mariages dont les circonstances fussent aussi romanesques » (I, 250). Les commentaires du narrateur sont assez explicites quand il s'agit de signaler l'hypocrisie de Miss Gay. Dans la phrase qui suit, il met en évidence, en extrapolant, le caractère paradoxal du personnage : « L'Amérique est pleine de femmes comme Maria



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Gay. Bonnes et en même temps odieuses, elles ne demandent qu'à rendre service et ne parviennent qu'à irriter les personnes qui vivent avec elles » (I, 252). Emily, à son tour, réagit avec violence contre l'attitude apostolique de Miss Gay qui cherche avec insistance, et non sans théâtralité, à corriger la jeune fille en lui fournissant des tracts religieux et en multipliant ses prières pour le bienfait de ses hôtes : « par un mouvement subit de zèle religieux, la vieille fille se jeta à genoux au milieu de la chambre et, joignant les mains avec force, elle pria tout haut pour les habitants de Mont-Cinère » (I, 254).

La métaphore du théâtre ressurgit dans *Épaves* lors de la description de l'hypocrisie religieuse d'Éliane qui « jouait à un renoncement spirituel qu'elle savait impossible, mais dont l'extrême commodité lui paraissait séduisante. Quelle façon plus simple d'en finir? » (II, 181)

Dans les récits autobiographiques qui constituent le *Visionnaire*, les deux narrateurs homodiégétiques s'en prennent avec ironie à leur propre hypocrisie religieuse. Marie-Thérèse admet, en rétrospective, le déchirement qu'elle éprouvait alors qu'elle était enfant entre sa conscience qui lui reprochait de mentir sur sa vocation et son désir de « se rendre intéressante » (II, 227) aux yeux des autres. Dans le passage qui suit, elle souligne l'antithèse entre sa prétention à une vocation religieuse et son goût pour les formes extérieures de la religion. La mise en valeur de l'habit des moniales qu'elle désire imiter, de leur apparence extérieure, dévalorise la sincérité du sentiment religieux du personnage :

Pour serrer ma tête dans une coiffe blanche et porter comme sœur Louise de grandes manches noires et un chapelet autour de la taille, j'eusse fait bon marché de ce que la Providence m'offrait ici-bas. Mais comment expliquer cela à la Révérende Mère si férue de bon sens et de précision ? Peut-être n'eût-elle pas reconnu dans mes désirs les marques d'une vocation sérieuse [...] à quatorze ans je n'éprouvais pas le besoin de me gouverner et ma volonté se prêtait aux influences les plus diverses, comme on va voir. (II, 228)



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Manuel, quant à lui, établit une opposition entre le Christ « courageux et bon dont la parole enchantait les âmes » (II, 290) et celui des « blattes et des nonnes » (II, 290) qu'il associe péjorativement aux dieux grecs comme pour déplorer l'attitude idolâtre des religieuses. L'idéal révolutionnaire de Manuel et son scepticisme religieux n'altèrent point l'admiration qu'il éprouve pour le Christ en qui il voit une figure révolutionnaire exemplaire. Cependant, il se rebelle contre la pratique religieuse et les rites de l'église.

Dans son récit, Manuel dénonce l'hypocrisie religieuse de plusieurs personnages. D'abord, l'abbé Garot dont il est la victime. Ce dernier, se montrant encore pire que ce que le scepticisme de Manuel lui aurait fait croire, trahit le secret du confessionnal : « je ne le croyais pas capable d'une faute aussi maladroite » (II, 305).

Quant à Mme Plasse, elle se trouve, elle aussi, la cible de l'ironie de deux narrateurs. Elle attache une importance au caractère extérieur de la prière qu'elle conçoit comme une performance physique lorsque, tout matériellement, elle reproche à sa fille le manque de longueur de ses prières : « Tu vas beaucoup trop vite. La prochaine fois, je te la ferai recommencer » (II, 235)<sup>179</sup>. Marie-Thérèse se distancie de la piété de sa mère qui la laisse incrédule. Elle s'en désolidarise en en remettant en cause les motifs :

[...] terminait pieusement une journée où Dieu avait eu, selon moi, bien peu de part. (II, 237)

[...] pour employer une expression dont elle faisait usage, elle l'aimait en Dieu. Le vocabulaire dévot abonde en phrases du même genre ; elles ont ceci de commode qu'elles tracent certaines limites en deçà desquelles tout semble permis et si je voulais noircir ma mère, je dirais que la sainte affection qu'elle éprouvait pour son neveu ressemblait étrangement à quelque chose de plus terrestre. (II, 251-252)

---

<sup>179</sup> Ceci est analogue à la remarque d'Horace dans *Chaque homme dans sa nuit*. Dénuée d'un sentiment de piété, la prière de Wilfred au chevet de son oncle est automatique, et Horace en évalue la longueur comme s'il s'agissait d'une performance physique : « Cela ne ressemble pas à une prière, dit l'oncle Horace. D'abord, ça n'est pas assez long. Il doit y avoir autre chose à dire » (III, 463).



Dans ce dernier passage, non seulement le commentaire métalinguistique de la narratrice, mais aussi l'euphémisme et la locution indéfinie « quelque chose » traduisent avec force la confusion des intentions de Mme Plasse qui, en s'occupant de Manuel, remédie à sa frustration de n'avoir pas pu s'occuper du père de ce dernier. Anne Brudo écrit que Mme Plasse se sert de la religion comme palliatif à des frustrations personnelles de même que comme carcan à sa passion et à sa violence. Elle ajoute que l'attitude de ce personnage à l'égard de la religion est ambiguë, car autant qu'elle est conformiste, elle peut se montrer rebelle à l'endroit de l'autorité ecclésiastique<sup>180</sup>.

Sévère d'une manière générale à l'endroit de tout ce qui relève de la religion comme institution, Manuel critique à son tour la bêtise religieuse de sa tante : « une bête sauvage prise dans les rets du catholicisme » (II, 289). L'aide que sa tante lui octroie relève, on l'a noté, du désir égoïste de cette dernière et ne correspond point aux vraies attentes de Manuel. Ironiquement, au moment où ce dernier a le plus le besoin de sa tante auprès de lui pour tromper sa solitude, il se trouve seul alors que la plupart du temps sa tante lui inflige des lectures pieuses auxquelles il s'oppose intérieurement : « les prières apprises ne m'étaient d'aucun secours contre la peur de mourir. Je ramenaï un pan de drap sur mon visage pour essuyer mon front. Ah ! si quelqu'un était venu ! Mais dans ces moments-là j'étais seul » (II, 290).

Par ailleurs, le fait que Manuel ne cherche pas à corriger la méprise de son entourage sur son compte, par peur de se trouver confronté à trop d'adversaires, est bien sûr une manifestation de son hypocrisie à lui, mais aussi une ironie à l'égard de la « bondieuserie » naïve de sa tante<sup>181</sup>. Il se

---

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>181</sup> À propos de l'hypocrisie de Manuel, Green écrit dans son *Journal* : « Je voudrais, dans le personnage de Manuel, faire voir qu'il y a chez l'hypocrite des



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

plonge dans la lecture de la *Vie de Jésus* de Renan que cette dernière prend pour un livre religieux et se distancie intérieurement de l'église sans corriger l'image d'homme pieux qu'il est bien conscient de projeter devant autrui :

Je cachai mes grimaces de mon mieux en appliquant à mon front des mains imprégnées de moiteur, et sans doute avais-je ainsi l'air de prier ; en réalité je ne tentai même pas de me recueillir [...] (II, 259)

Autrefois cette lecture m'eût troublé, mais à présent que je me libérais peu à peu de l'Église, j'écoutais sans grande inquiétude la promesse de ces châtiments atroces. Je me jugeais d'autant plus hypocrite de ne pas arrêter cette femme pour la détromper. (II, 270)

À mes parents, comme plus tard à ma tante, il était trop difficile d'expliquer que ma foi se transformait et qu'en devenant chrétien je cessais d'être catholique. Ainsi s'établit un malentendu qui m'amoindrit à mes propres yeux : je faisais figure d'hypocrite. Parce que je n'allais plus à l'église le dimanche, on s'imaginait que je m'y rendais en cachette, par modestie. (II, 290)

Par ailleurs, par le biais de son héros de Nègreterre, Manuel dénonce la bigoterie de la vicomtesse qui lui recommande de multiplier ses pratiques religieuses afin de produire « une impression favorable » (II, 327) et qui associe la participation à l'office religieux à un acte de politesse, de l'ordre donc des obligations sociales et du paraître : « elle me gronda de m'être sauvé si vite et ajouta que, si j'avais eu la politesse de rester jusqu'à la fin de la cérémonie, j'aurais bu mon chocolat dans la salle à manger avec les parents et les invités de M. le vicomte » (II, 329). Le narrateur du récit imaginaire de Manuel s'en prend également à la bigoterie de Mme Georges, « cette femme qui portait en elle les espèces sacramentelles » (II, 330), et Jean lui reproche en particulier son opportunisme, sa docilité feinte qui la fait monter peu à peu à Nègreterre: Enfin, il s'en prend à l'opportunisme de

---

mouvements de révolte contre son hypocrisie et souvent une sincère admiration pour la vertu. Rien de plus nuancé, de plus mystérieux à lui-même que le caractère du véritable hypocrite [...] L'hypocrite a des heures de sincérité absolue et presque toujours il se croit vertueux ; lorsqu'il a conscience de son hypocrisie, il souffre. On ne le comprend pas bien si l'on se figure qu'il aime le vice. Il hait le mal, mais il n'a pas le courage d'aimer le bien comme il faut » (IV, 196).



l'ecclésiastique qu'il rencontre après la mort de la vicomtesse et dont la « volupté froide » (II, 379), l'air de « satisfaction extrême » (II, 379) et la « manière triomphale » (II, 379) le rapprochent du prêtre qui prie au chevet d'Horace et qui se trouve comparé à un homme d'affaires<sup>182</sup>.

Nous retrouvons de nombreux exemples de bigoterie dans *Varouna*. C'est par défaut que Marguerite, la tante d'Hélène Lombard, songe à la vie religieuse : « [...] de dépit de ne pouvoir pêcher un mari qui lui donnât une maison, elle se demandait s'il ne valait pas mieux s'enfermer à jamais dans une religion des alentours et prendre Dieu pour époux [...] ce qui travaillait cette fille n'était point tant de vouloir plaire à Dieu que de ne pouvoir plaire au monde » (II, 691-692). De même, c'est sous la menace d'être envoyée à l'hôpital que, selon Jeanne, Hélène se découvre « fort à propos un invincible attrait pour la vie religieuse » (II, 797). Quant à Eustache Croche, c'est par peur de se faire dénoncer par Hélène, pour lui avoir parlé de songes et de sorcellerie, qu'il lui donne, avant de ses retirer de ses fonctions de précepteur, une « image où se voyait une sainte en manteau bleu qui joignait les mains devant une croix portée par des anges [...] » (II, 708).

Dans *Si j'étais vous*, la bigoterie se manifeste également chez différents personnages, à commencer par Fabien lui-même qui ne passe quinze minutes dans une église que « pour satisfaire à une promesse » (II,

---

<sup>182</sup> Remarquons que la fonction du prêtre n'est pas nécessairement valorisante dans le roman de Green. Horace, on l'a dit, y préfère Wilfred sous prétexte que ce dernier n'est pas « obligé » de croire. De même, Jeanne, dans *Varouna*, établit une antithèse entre un « prêtre ordinaire » et un « religieux tant soit peu mystique » (II, 811) qui serait digne de sa confiance. Il faut ajouter que les mystiques, à leur tour, ne sont pas tous exemptés de l'ironie de l'auteur, car il existe de faux mystiques comme Fruges ou Firmin. Même les vrais par ailleurs sont susceptibles d'attirer l'ironie. M. Raclot écrit à propos de M. Edme : « [...] on peut déceler dans les réactions des habitants de l'abbaye, pourtant quelque peu fascinés, une ironie devant l'abstraction décourageante du discours spiritualiste. On peut y lire l'humour de Julien Green qui introduit dans la scène un peu d'autodérision et donc un certain recul par rapport au sérieux des affirmations exaltées du propriétaire de Fontfroide » (« Une approche herméneutique de *Minuit* : variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut », p. 26).





846) alors que son esprit est préoccupé par la conquête avide du monde. Dans les descriptions qui prennent place au début du roman, le narrateur se distancie considérablement de l'austérité et de l'idéal ascétique du personnage et n'y accorde pas beaucoup de crédit. L'intérêt que Fabien montre aux études est associé à une *persona* artificiellement créée : « [...] s'asseyait à la table, comme pour donner à la soirée une fin sérieuse en accord avec l'image qu'il se formait de lui-même » (II, 844). Il en est de même du goût que Fruges porte à l'atmosphère d'études de la bibliothèque où Brittomart et Fabien le trouvent : « il l'aimait comme l'acteur aime le décor de son meilleur rôle, mais on l'eût violemment indisposé en le comparant à un acteur, car il avait la faiblesse de se prendre au sérieux et, pour lui, un acteur ne pouvait être sérieux pour la raison que tout ce qui touchait au théâtre relevait directement du mensonge, de la supercherie et de la corruption » (II, 916-917). L'analogie avec le théâtre disqualifie l'idéal ascétique de Fruges et en dénonce le manque de naturel et d'authenticité. Elle est même suivie par un commentaire métalinguistique où la gradation des substantifs, « mensonge », « supercherie », « corruption », renchérit sur la valeur négative du comparant et l'explicite. Plus loin, la piété de Fruges est disqualifiée encore plus fortement dans la comparaison de son geste de tremper la main dans le bénitier à « un canard qui barbote dans un étang » (II, 956). Décivant la prière de Fruges, le narrateur établit une antithèse entre l'incapacité de bien se recueillir et les gestes physiques, eux bien maîtrisés, mais déchargés de leur profondeur religieuse : « s'inclina devant le maître-autel avec une lenteur cérémonieuse. Cela, au moins, il le faisait bien. Il priait mal, mais pour les signes de croix et les genuflexions il ne craignait personne » (II, 956). Cette même théâtralité se trouve dénoncée chez Firmin : « Ce n'était pas un hypocrite, mais un être d'une espèce beaucoup plus particulière. On ne pouvait bien le définir parce qu'il était difficile de savoir au juste ce que l'on pensait de lui [...] Son bisaïeul paysan lui fournissait le

## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

thème sur lequel s'exerçait avec le plus de bonheur une humilité voyante » (II, 971). Ce dernier oxymore, ainsi que la prétérition par laquelle commence la phrase renchérisse sur la description de son vice. La piété du personnage est avant tout de l'ordre de l'ostentatoire, du paraître, et consiste en un masque. Ironiquement, la prière, au lieu de l'adoucir et de l'élever, « lui donnait une espèce de férocité qu'il dissimulait sous des sourires de bienheureux et des paroles dont l'élévation le surprenait quelquefois lui-même parce qu'il oubliait qu'il les avait lues jadis dans des ouvrages blasonnés d'*imprimatur* » (II, 972). À la maison, le titre de saint lui est accordé suivant un critère strictement quantitatif, « puisqu'il allait à la messe tous les jours, mais on ne parlait jamais de religion avec oncle Firmin » (II, 979). Seul Fabien, dans la peau de Camille et à partir donc d'une position extérieure et distanciée, ose violer ce tabou et s'adresse à Firmin sans le ménager pour dénoncer son hypocrisie et détruire son masque en établissant une antithèse entre les croyances fondamentales du personnage et ses airs pieux : « Vous êtes un catholique sans la foi. Vous vous êtes construit à votre usage une église dont la base repose sur un pur néant, vous croyez aux rites, aux cérémonies. Mais vous ne vous demandez jamais sérieusement si vous croyez en Dieu, parce que vous ne l'osez pas » (II, 1005).

De la même façon, la bigoterie se retrouve dénoncée ironiquement dans *Chaque homme dans sa nuit* où le catholique, aux yeux du protestant, fait figure d'hypocrite. James Knight et Mrs. Howard critiquent la *facilité* avec laquelle Horace se repent de ses péchés :

Sa haine [celle de Mrs Howard] de l'Église est solide. Elle la déteste à cause de moi [Horace]. J'ai mené une vie qu'elle n'approuve pas, mais je n'ai pas voulu me séparer de l'Église malgré tout [...] Vois-tu, je fournis à cette femme son meilleur argument contre Rome et en même temps je tranquillise sa conscience... (III, 442)



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Considérant que la foi d'Horace des derniers jours est motivée par une crainte tardive de l'enfer, lui reprochant d'acheter le paradis avec son argent, les autres jugent très défavorablement l'amour du mourant pour l'Église :

Enfin, une assez forte somme d'argent revenait à l'église, clause qui fut accueillie dans un silence mortel et fit s'étirer les bouches en une sorte de sourire de fureur. (III, 556)

On disait qu'il avait gardé sa jeunesse et tout son pouvoir de séduction jusqu'aux abords de la cinquantaine [...] et à la fin, tout à la fin, il s'était ressouvenu de la foi, alors l'affreux veinard avait eu une mort édifiante. Mais après ? Après ? (III, 615)

De même, James Knight, demandant à Wilfred s'il dit toujours ses prières en latin, puis lui montrant un revolver au fond du tiroir, lui fait comprendre que ses prières, aussi pures et authentiques soient-elles, ne l'éloignent pas du péché dont il est lui-même conscient, ni de la punition que ce péché pourrait lui valoir. Bien que Wilfred ne meure pas sous le coup de ce revolver en particulier, cet épisode est le présage de la scène finale du roman où Wilfred, atteint par le revolver de Max, oublie en effet de prier : « Il s'était toujours dit qu'au moment de mourir il se souviendrait de certaines prières, mais l'idée de prier ne l'effleura pas. Ce qui montait du fond d'un abîme, c'était un immense désir de vivre » (III, 701).

Catholique lui-même, Wilfred, comme Karin, jette sur le décor de la chapelle catholique un regard protestant et en déplore particulièrement l'aspect ostentatoire :

[...] ornée d'un chemin de croix et de statues de saints dont le bariolage parut fâcheux à Wilfred. À vrai dire, il avait honte de ce décor, le voyant pour la première fois par les yeux de personnes dans le cerveau desquelles le mot d'idolâtrie devait revenir sans cesse. Pour cette raison et pour beaucoup d'autres, il se sentait mal à son aise. (III, 509)

Plus loin, dans le décor d'une autre église, Wilfred, préoccupé par les mêmes critères, pense au jugement que James Knight y aurait porté : « Entre ces murs, brillait beaucoup d'or, et des statues peintes souriaient sur des

socles. On pouvait trouver cela un peu naïf, un peu barbare, James Knight eût dit païen [...] » (III, 594).

Il en est de même de la condamnation du catholique dans l'univers des *Pays lointains*. La mère d'Élisabeth la met à plusieurs reprises en garde contre les pièges du catholicisme. De même, Amélia reproche aux catholiques de couvrir « la terre de leurs saints s'ils le pouvaient » (VII, 535). Dans ce même roman, les personnages se dédient par ailleurs à leurs pratiques religieuses d'une façon exagérée. Leurs rituels religieux, à la limite de la théâtralité et de l'hypocrisie, les coupent des autres personnages. Il en est ainsi des longues méditations d'Amélia Jones elle-même qui, le « visage éclairé par l'indéfinissable sourire de sainte femme [...] s'appliquait à bien tenir son rôle » (VII, 700), ou des prières « interminables » (adjectif très récurrent dans le roman) de Hargrove qui exaspère ses convives qui ne partagent point sa ferveur : « Il avait repris l'habitude de ses longues et harassantes conversations avec le Seigneur qu'il appelait ses prières et qu'il fallait subir » (VII, 487).

Cette même hypocrisie religieuse règne dans le *Mauvais Lieu*. La directrice de Chanteleu ne s'en cache pas : « Les règlements sont bien mis en évidence dans les parloirs pour que les parents les lisent et dorment en paix » (VIII, 436). Presque tous les personnages de ce roman (à part Louise et peut-être Brochard et Mlle Réau) sont des hypocrites religieux. L'espace de Zampa qui ressemble à une chapelle et son châte noir de bonne sœur ne font pas d'elle une moniale pour autant : « assise au fond d'un imposant fauteuil Louis-Philippe dont elle surélevait le siège avec un pouf » (VIII, 339), elle a plutôt une posture et une attitude qui suggèrent l'autorité, le pouvoir intimidant et la richesse. Gertrude succombe pourtant à son « air mystérieux », à son « museau de magicienne » et se sent émue et privilégiée de s'en faire « confier » une pomme de terre en guise de talisman (VIII, 34).



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Gustave lui-même tient un discours sur la morale alors qu'il est animé d'intentions maléfiques. Il menace Brochard en prétendant protéger sa nièce alors qu'il éprouve le même désir que Brochard à l'égard de Louise, sinon un désir encore plus brutal et possessif, car dans celui de Brochard il y a fondamentalement une idéalisation de l'enfance. Notons la gradation dans cette réplique de Gustave qui, tout en dénotant bien sûr la montée de sa colère, suggère celle de son désir : « J'informerai les autorités, j'informerai la presse, j'ameuterai les honnêtes gens. Il y en a encore chez nous et je suis avec eux. Je suis pour la morale. Parfaitement. La morale » (VIII, 337). Plus loin, il se proclame également un partisan de la morale en insistant sur sa franchise : « Elle te va. Je le reconnais. Je reconnais toujours la vérité. J'aime la vérité » (VIII, 378). Tout en soumettant Gertrude à un chantage et se sentant indifférent à sa souffrance, il tient un discours affectueux qui lui sert de masque pour arriver à ses propres fins et obtenir d'elle l'objet de son désir : « Allons, fit-il d'une voix compatissante. Ne suis-je pas là pour t'aider? Nous allons nous arranger, sœur » (VIII, 379). Plus loin, il la manipule en lui faisant un compliment sur sa morale qui contraste ironiquement avec la lubricité de Gertrude : « Que tu peux être vulgaire, Gertrude ! Moi qui te croyais une si belle âme ! [...] Sans doute avait-il entendu formuler cette opinion flatteuse pour sa sœur et il la lui servait. Elle porta la main à son opulent sein gauche » (VIII, 381). Une fois qu'il réussit à enlever Louise à Gertrude, Gustave, par la suite, exprime à l'endroit de sa sœur une indifférence et un rejet qui contredisent ses soucis précédents.

La théâtralité ne concerne pas uniquement les bigots, mais aussi les personnages qui adhèrent sincèrement à leurs croyances et se posent en apôtres. Le personnage, animé d'une mission apostolique, se met en scène.

Joseph, on l'a dit, prend un air professoral devant Killigrew pour lire un passage de Shakespeare. Il suscite d'ailleurs un « sourire diabolique » (III,



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

70) chez son interlocuteur qui lui dit ironiquement qu'il lit à ravir : « Se rengorgeant un peu, [Joseph] lut quelques lignes d'une voix qui, sans qu'il eût conscience, imitait la manière des prédicateurs d'autrefois » (III, 70).

Encore plus théâtral que Joseph, David sourit d'une façon si permanente que son sourire s'apparente à un masque : « un grand sourire un peu mécanique éclaira ce visage paisible qui se leva de dessus les livres » (III, 74). Bien avant qu'il possède la connaissance théologique, David maîtrise déjà les gestes physiques, les formes extérieures de l'homme de religion qu'il veut devenir. Chez lui, le paraître du pasteur se définit avant l'être :

Moi, fit David, joignant les mains par un geste qui déjà annonçait l'homme d'Église, je vais commencer mes études en théologie dès que j'aurai mon diplôme. (III, 49)

Qu'en savait-il, ce petit monsieur si sûr de lui et qui parlait déjà comme du haut d'une chaire ? Il avait même cette raideur de la tête que donne le col empesé des pasteurs, et puis cette voix contenue, patiente, ce sourire affable, prodigué à tout venant... La religion était-ce cela? « Moi [Joseph], pensa-t-il brusquement, j'aime la religion à l'état sauvage » (III, 59).

David joignit les mains sur un dictionnaire, un peu comme sur une Bible, pensa Joseph. (III, 74)

Contrairement à la parole de Joseph, rude et insuffisante, celle de David, on l'a dit, est particulièrement mesurée. Il étudie exactement l'effet qu'il cherche à produire chez son interlocuteur en ponctuant, par des gestes, ses phrases longues et sentencieuses :

[...] pour la première fois, il hésita, cherchant le mot qui convenait, et toussa discrètement dans sa main (III, 53)

De temps en temps, il fermait les yeux avec une mine patiente [...] De sa main soigneuse, il raffermissait sur son crâne un petit chapeau noir, puis reprenait son discours. (III, 55)

Voulant convaincre Joseph de changer de costume, David montre non seulement son immense intérêt au paraître, mais fait preuve surtout d'un



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

grand talent de persuasion, car il arrive à bien ménager la susceptibilité de Joseph qui hésite d'abord à recevoir son don. Notons, dans le passage au style indirect libre qui suit, les concessions qu'il fait pour mieux faire passer son point de vue :

David [...] reprit avec douceur le fil de son discours. Il fallait que Joseph apprît à se défendre, autrement le monde abuserait de sa candeur qui, en elle-même, était bonne. La simplicité de la colombe fut invoquée à cet endroit, mais jointe à la prudence du serpent. Rien n'était plus légitime que de vouloir rencontrer son adversaire à armes égales, or on se déconsidérerait aux yeux de ce redoutable adversaire qu'est le monde en lui offrant le spectacle d'un désordre vestimentaire. C'était triste à dire, mais les gens respectables eux-mêmes nourrissaient de ces préventions injustes. (III, 54)

Outre le fait de dénoter une association de l'apostolat au sentiment de pouvoir (« adversaire à armes égales », « redoutable adversaire »), ces paroles de David expriment une contradiction entre le souci des apparences chez le jeune homme et le passage évangélique auquel il fait référence – l'épisode où Jésus envoie ses disciples dans le monde pour la première fois et leur recommande tout particulièrement de ne porter sur eux aucune richesse. Ainsi, malgré les airs qu'il prend en s'adressant à Joseph, David semble plus loin que son camarade de la vérité christique. Lorsque Joseph exprime, par ailleurs, sa joie et son envie de rire comme les enfants, il se fait reprocher la comparaison avec les enfants (« [...] il y a trop de problèmes pour rire de cette manière. Toi et moi, nous n'avons pas le droit d'être insouciantes » III, 54), alors qu'elle est fidèle à l'enseignement du Christ de devoir ressembler aux enfants pour mériter le Royaume des cieux.

Il en est de même de Roger dans *l'Autre*. Se présentant chez Karin en 1949 pour la ramener dans la voie droite comme une brebis égarée, Roger est vêtu d'un capuchon de « berger ». La jeune Danoise y réagit tout de suite et lui prête des intentions théâtrales. D'emblée, par ses vêtements, Roger lui semble faux et affecté. Les vêtements de Roger en 1949 sont comme un





## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

costume de personnage de fiction. Sous eux, il ne se dévoile pas tel qu'il est et fuit Karin :

Ça, pensai-je, c'est pour le drame. Il veut être quelque chose ou quelqu'un. Je ne sais qui, ni quoi, mais c'est un vêtement à effet. (III, 823)

Allons, laissez là votre cape de pèlerin. (III, 842)

Quant à ces adieux annoncés sur le ton pénétré qu'il affectait à présent, je me chargeais d'en rabattre. (III, 879)

[...] d'un air absorbé et avec des gestes soigneux. (III, 879)

Il préférerait les ténèbres. Cela lui permettait sans doute de mieux se jouer à lui-même le petit drame du pécheur repentant. Je l'imaginai les mains couvrant son visage. (III, 902)

Les siens [yeux] brillaient aussi, mais de larmes, car il pouvait pleurer, il avait ce don. (III, 905)

Karin ironise sur les manières délicates de Roger qui témoignent de son manque de naturel et de spontanéité. Dans les passages qui suivent, remarquons les adjectifs et les adverbes axiologiques, de même que les comparaisons dont Karin se sert pour le disqualifier : « Roger s'était assis gauchement, de cet air indéfinissable des gens qui sont en visite et qui semblent s'excuser auprès des sièges de la liberté qu'ils prennent en s'asseyant sur eux. Il attendit quelques secondes, puis il dit à mi-voix : ``Quand je sortis de cette église, j'étais converti [...]`` » (III, 861). La fausseté de Roger se manifeste par un désaccord entre ses gestes et ses paroles, de même par un désaccord entre les intentions qui animent ses gestes et ses paroles et l'impact de ces derniers sur Karin, sa façon à elle de les percevoir : « Il dit cela avec un geste de gaucherie adorable comme s'il m'offrait un bouquet » (III, 880). Alors qu'il cherche à avoir de l'autorité sur Karin, elle trouve ses airs apostoliques complètement ridicules et rit de ses manières rétrogrades et désuètes : « [...] il tira de sa poche un mouchoir qui faillit me faire éclater de rire, car c'était un grand mouchoir à carreaux bleus comme on en voit aux gens de la campagne. La vie, qui est une romancière



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

un peu folle, affectionne de ces détails comiques et inopportuns. Très doucement, il se moucha » (III, 905).

La théâtralité de Roger est plus qu'une attitude sous-jacente à des paroles. Voulant convaincre Karin de prier, il lui propose explicitement le procédé du jeu :

- Réciter une prière n'est pas nécessairement une hypocrisie. J'ai entendu réciter une prière par un athée dans une pièce où il jouait le rôle d'un croyant.
- Ce n'est pas du tout la même chose. L'acteur fait semblant.
- Un acteur ne fait jamais semblant. Il est son personnage tout le temps qu'il est sur scène.
- Je refuse. Je ne suis pas une actrice. Essayez de me comprendre, Roger. Tenez, je suis l'acteur qui refuse son rôle parce qu'il n'y croit pas. C'est une question de simple honnêteté. (III, 846)

Notant les airs dramatiques de Roger, Karin, pour rattraper celui qui la fuit derrière un rôle, décide, elle aussi, d'être théâtrale. Notons le lexique du théâtre dans ce passage qui évoque l'attitude manipulatrice de Karin :

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 conviendrait le mieux), de mes turpitudes et de mon abjection (même remarque) [...] Enfin ce serait la grande scène dramatique qui arrangeait tout [...] j'irais loin dans ce sens. Les phrases venaient d'elles-mêmes, se ruaient sur mes lèvres. Il fallait parler, parler vite [...] au besoin, je ferais ma scène dans la rue. (III, 865)

Les remarques métalinguistiques émises par Karin, notamment entre parenthèses, témoignent de sa distance ironique à l'égard de la situation qu'elle décrit. C'est d'ailleurs un procédé courant dans son écriture de diariste d'évaluer, comme un metteur en scène, le ton sur lequel elle dit ses répliques ainsi que le décor dans lequel elles se jouent :

« Chère Karin, commença-t-il en s'asseyant dans son fauteuil (nous avons déjà nos habitudes...) » (III, 880)  
J'avais bien dit cette phrase. Une certaine dignité n'en était pas absente et la comédie reprenait [...] (III, 896)

Frustrée de ne pouvoir atteindre Roger par l'intermédiaire du prêtre, Karin, assise dans la sacristie, prête à ce dernier des intentions de théâtralité,



comme avec Roger. Elle corrige par le doute les bonnes impressions que le prêtre suscite en elle : « J'admire malgré moi la mise en scène à la fois naïve et savante. Un peintre eût apprécié en connaisseur la discrétion de l'éclairage [...] écrivit son numéro sur un papier qu'il me tendit avec un sourire de bonté, je dois le dire, charmante. Peut-être étais-je trop sensible » (III, 919).

Notons, à titre de nuance, qu'il existe des contre-exemples à ce phénomène récurrent de théâtralité dans la pratique spirituelle. Le souci des apparences, d'une image, d'une *persona*, d'un rôle théâtral, est étranger à Wilfred. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred déplore ses apparences de piété. Il s'attache à ne pas laisser paraître sa foi, à ne pas en faire un spectacle et se juge sévèrement quand il en dit trop sur sa discipline spirituelle, tout contrairement à Joseph qui, devant M. Tuck, s'enorgueillit de lire l'Évangile dans sa version originale : « *L'Imitation* ? Pourquoi avait-il dit cela ? Il n'en savait rien. Assurément, ce titre ne répondait à aucun calcul dans son esprit. Au contraire, Wilfred se sentait mourir de honte comme s'il venait de dire une inconvenance » (III, 578). Par ailleurs, il se reproche de conseiller aux autres ce qu'il n'applique pas lui-même. Le style indirect libre, dans ces passages, laisse transparaître toute l'intégrité morale du personnage qui ne se pardonne pas le décalage entre être et paraître :

Ce pieux conseil, ce conseil édifiant... Et l'autre avait dit : « Je n'ai pas votre foi... Je ne crois pas comme vous... » Oh ! dégoût, dégoût ! (III, 520)  
Lui-même, cependant, n'avait jamais osé se faire faire une prise de sang, de peur d'apprendre quelque chose de désagréable. Il n'en prenait pas moins un air important, ce soir-là. (III, 591)

En somme, l'hypocrisie religieuse est ciblée par l'ironie dès qu'il s'agit d'utiliser la religion comme masque, de jouer (au sens théâtral de ce mot) pour parvenir à des fins. Que cette fin soit purement spirituelle, comme c'est le cas des personnages apostoliques, ou basement matérielle, c'est le fait de jouer un rôle, d'être théâtral, qui attire l'ironie. Par ailleurs, rappelons que la contradiction du personnage greenien qui ne peut se passer ni de

## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

l'aspiration spirituelle, ni de l'appétit charnel, échappe à l'hypocrisie. C'est au contraire, parce qu'il ne peut pas se mentir et nier une des parties contradictoires de son être que le personnage greenien éprouve un tourment. Dans l'*Autre*, Roger, on l'a dit, ne réussit pas à juger Karin hypocrite en la voyant dans l'église : « 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). Ceux, par contre, qui, aspirant à un idéal de pureté, nient leur corps et se montrent inhumains et fanatiques sont, eux, condamnés par l'ironie. Celle-ci relève de la contradiction entre le fait que, par leur stricte observance de la Loi, ils aspirent fanatiquement à la perfection humaine alors qu'ils jugent et condamnent l'humanité de leurs proches.



### c) *Fanatisme : Pureté inhumaine*

La perfection morale recherchée par l'individu fanatique et fondée presque exclusivement sur le modèle du Christ se traduit par un rejet de la dimension physique de son être. Le motif de la blancheur, présent dans certains portraits, évoque à la fois l'idéal de pureté du personnage et la froideur de sa sensibilité. Les personnages se trouvent complètement déshumanisés par leur recherche de la perfection morale. Leur idéal de pureté les aveugle, les assourdit et les rend muets dès qu'il s'agit de sentiments humains. Ce phénomène, récurrent dans l'œuvre romanesque, est commenté par Green à plusieurs reprises dans son *Journal*. Le 10 avril 1955, il écrit :

Il est horrible de penser que plus certains hommes croient s'approcher de Dieu et vivre pour lui, moins ils sont humains. La vertu en fait du granit. Mais qu'est-ce que s'approcher de Dieu ? Se mettre à genoux et réciter des psaumes, lire des prières ? Ce doit être à la fois plus simple et plus difficile que cela. Ne faudrait-il pas à la fin s'approcher de Dieu comme d'une personne que nous aimons ? Être simple, aimer, dire : « Je vous aime », c'est, me semble-t-il, l'essentiel de la prière parce que ainsi elle tourne à l'amour. (IV, 1403)<sup>183</sup>

Aspirant pourtant à sauver leur prochain, les personnages épris de pureté refusent de considérer non seulement leurs propres sentiments, mais aussi ceux des êtres qu'ils voudraient sauver. La pureté vers laquelle ils aspirent, ils la veulent désincarnée. Il en résulte que, dans leurs actions charitables, relevant de leur effort de s'élever moralement, ils ont

---

<sup>183</sup> De nombreux autres passages du *Journal* déplorent l'inhumanité de ceux qui assument un rôle de sauveurs. Le 16 janvier 1946, il écrit : « Entendu un prêtre parler de la conception chrétienne de l'amour. Il en disait des choses belles et audacieuses, mais il lui manquait – je dis cela en toute gravité – l'expérience physique de l'amour... et du péché. Une âme vierge appelée à diriger des hommes et des femmes peut les mener au désastre, par ignorance des passions. Un savoir théorique ne suffit pas, même quand la prière est là. J'ai vu dans le clergé américain des garçons frais émoulus de leurs séminaires, le regard plein de décision et la tête pleine de réponses. Le mépris de la chair se lisait clairement dans leurs yeux ; ils se seraient crus perdus s'ils avaient essayé de comprendre, ces redoutables enfants » (IV, 895). Voir également le 14 juin 1946, le 19 janvier 1949, le 15 avril 1950 et le 14 juin 1951.



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

ironiquement une attitude profondément inhumaine. Cette attitude transparait autant dans leur rejet farouche de toute forme d'expression artistique évoquant le désir charnel que dans leur lecture littérale de la Bible et leur idolâtrie de la vérité. Ironiquement, c'est en chutant et en renonçant aux concepts qu'ils se font de la pureté que les personnages fanatiques progressent vers leur but. Ce n'est qu'en admettant leurs sentiments et la dimension charnelle de leur être qu'ils parviennent à résoudre leurs contradictions.

Dans les *Clefs de la mort*, le narrateur critique sa mère qui, soucieuse de son fils, ne s'en trouve pas plus humaine. L'attention qu'elle lui accorde ne relève point d'une empathie ou d'un amour authentique, mais plutôt d'un sentiment de devoir moral. Il déplore son caractère sujet aux obsessions et son insensibilité à ce qui le préoccupe sérieusement : « Elle eût pu croire que c'était la maladie d'Odile, si elle y avait songé, mais elle paraissait avoir déjà oublié [...] dans cette vieille tête distraite, rien ne comptait plus, pour le moment, que le linge propre qu'il fallait examiner » (I, 567).

Dans *Moïra*, l'effet déshumanisant des scrupules de pureté et de bienséance de David et de Joseph transparait entre autres dans leurs portraits physiques caractérisés principalement par la blancheur. La description de David révèle un jeune homme d'une perfection presque monstrueuse. Dans la description qui suit, la récurrence de l'adverbe « très » de même que l'insistance sur la régularité et la netteté de sa tenue lui confèrent un aspect artificiel. Son corps est d'une telle régularité qu'il perd son naturel et ne semble pas vulnérable au changement : « un jeune homme aux cheveux très noirs et brossés avec soin [...] les yeux d'un bleu profond sous l'arc épais des sourcils [...] un sourire qui découvrit des dents très blanches » (III, 32-33). Il a « une main blanche aux ongles soignés » (III, 47), « des dents régulières » (III, 55). David paraît quelques années de plus que son âge et sa chambre, où



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Joseph éprouve un sentiment de refuge contre l'atmosphère débauchée de la maison étudiante de Mrs. Dare, fait songer à une chambre de jeune fille :

[...] le tenture semée de petites fleurs roses et bleues donnait à cette pièce un air que le mot « virginal » eût sans doute décrit mieux qu'un autre. On songeait, en effet, à une chambre de jeune fille, malgré la table d'acajou chargée de gros livres [...] le lit étroit avait quelque chose de prude avec son drap soigneusement rabattu en équerre et les deux oreillers posés bien à plat, l'un sur l'autre. Au chevet, sur une petite table de bois poli, une Bible à tranche d'or et un grand verre de lait offraient le symbole d'une âme tranquille. (III, 46)<sup>184</sup>

Quant à Joseph, dès son apparition chez Mrs. Dare, il attire l'attention vers sa peau qui, d'une blancheur laiteuse, contraste avec sa chevelure rousse connotant, elle, son caractère enflammé. La blancheur physique du personnage, évoquant son puritanisme, attire la moquerie de ses camarades qui lui posent sur son bureau une fleur de magnolia avec la note suivante : « Moins blanche que toi... » (III, 51). Ce qui est doublement ironique, c'est que Joseph, affecté par la « vérité littérale » de cette phrase de Simon, n'en saisit pas tout de suite l'intention de sarcasme :

[...] il fut frappé tout à coup par la vérité littérale de la phrase qui l'avait ému : en effet, ces pétales froissés semblaient d'une blancheur moins pure que sa propre chair, et sa peau rivalisait d'éclat avec eux, la peau fine de ses doigts, celle des poignets, à la fois mate et rayonnante. (III, 52)

Malgré tous ses efforts pour garder sa pureté intacte et se maintenir à distance des autres qu'il juge inférieurs à lui, Joseph est sollicité avec une familiarité qui le déstabilise : « Bonjour, Jo, fit Simon Demuth en logeant une main ronde et moite dans la grande main blanche de Joseph Day » (III, 8). Dans cette image, la moiteur de la main de Simon a quelque chose d'antithétique avec la blancheur de celle de Joseph. Le souci de ce dernier de rester intouchable est constamment défié par son entourage qui le pousse à se

---

<sup>184</sup> De même, Tommy, qui a des gestes « de vieille fille soigneuse » (III, 525), sera tourné en dérision dans *Chaque homme dans sa nuit* et Karin se moquera des manières pudiques et timides de Roger : « Il eut un petit rire bref et fixa des yeux la pointe de ses souliers comme pour leur demander la réponse » (III, 864).





## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

souiller en quelque sorte. Le fait que le jeune homme soit constamment *obligé* de côtoyer des personnages incarnant une idéologie tout à fait contraire à la sienne relève de l'ironie de situation.

Le comportement de Joseph est excessivement réglementé. Dès les premières pages de *Moira*, la description du salon de Mrs. Dare, focalisée par le regard de Joseph, et fondée sur l'antithèse entre la vulgarité du milieu universitaire et le conservatisme qui règne chez ses parents, révèle les normes morales du jeune homme :

On voyait dans un coin un piano droit étalant sur son porte-musique un album de chansons en vogue dont les titres en lettres grasses faisaient l'effet d'un rire vulgaire. Le jeune homme détourna la tête. « C'est l'Université, pensa-t-il. À l'Université, c'est comme ça. » Mais chez lui, dans la maison de ses parents, le piano ne servait que le dimanche, lorsqu'on chantait des cantiques, et toute la semaine il gardait sa longue bande de drap olive qui protégeait les touches. (III, 4)

De même, Joseph oppose les habitudes de la maison de Mrs. Dare à celles de ses parents : « Chez lui, on mangeait à la cuisine, et à Noël seulement on allumait les bougies, mais les gens des grandes villes avaient des idées particulières, certaines bonnes, d'autres non. Ainsi Mrs. Dare se fardait » (III, 10).

D'une exigence morale qui dépasse les normes de celle de ses camarades, Joseph, en leur compagnie, fait preuve d'intolérance<sup>185</sup> : « Il lui semblait que son compagnon n'ouvrait la bouche que pour exprimer des opinions contestables ou irritantes, et il se mordit les lèvres à la pensée

---

<sup>185</sup> À propos des puritains américains dont Joseph serait une illustration possible, Julien Green écrit dans son *Journal* le 23 août 1944 : « Dans cette haine bizarre à l'endroit de Paris, que de privations sensuelles, que d'années de refoulement, de plaisirs frustrés, d'envies... Ce n'est pas la première fois que je constate ce phénomène de la conscience puritaine. "Nous sommes en guerre à cause des péchés de l'Europe" est un raisonnement qui transparait dans les propos des gens les plus calmes et les mieux informés. On ne comprend rien à l'Américain si l'on ne se souvient pas que, même dans son irréligion, il a encore des réactions d'homme religieux. C'est le vieux levain du puritanisme qui fait encore, quelquefois, lever la pâte » (IV, 800).



d'avoir à tous les repas un voisin aussi ennuyeux » (III, 10). Le regard qu'il pose sur ses camarades à l'université est celui d'un juge. Il critique constamment leur manque de bienséance : « On en voyait qui s'étiraient et bâillaient au soleil dans des attitudes que Joseph jugea insolentes » (III, 38). Se distinguant de ses camarades qui manifestent peu de sérieux pour leurs études, Joseph a l'attitude d'un chevalier qui défend un idéal :

Une demi-heure s'écoula sans qu'il fit d'autre geste que de tourner les pages. À travers les feuilles du magnolia, un rayon de soleil vint se poser sur la table, à côté de lui, comme une longue épée. Des élèves allaient et venaient sans bruit sous la coupole [...] D'autres dormaient, affalés sur leurs tables, dans la chaleur de l'après-midi; presque tous avaient ôté leurs vestons et roulé leurs manches au-dessus du coude. (III, 40)

La longue épée suggère l'attitude combative de Joseph ; il lutte contre l'atmosphère de nonchalance qui règne autour de lui. Cette lutte est traduite ici dans l'opposition de son attitude physique (raideur, immobilité) à celle des élèves (mouvements, affalement).

Même après le crime, Joseph cherche à ne pas déstabiliser sa discipline et nie, de prime abord, que toute sa vie en est bouleversée : « Aujourd'hui, il irait à la bibliothèque, il s'y installerait, au fond d'un des alvéoles, avec un livre; de cette manière il ne perdrait pas son temps » (III, 182).

Cependant, son souci de bienséance qui sort de l'ordinaire, sa peur de se tromper, de cesser d'être convenable, le soin et la vigilance qu'il mêle à chacun de ses gestes font de lui ironiquement quelqu'un de gauche : « Il garda un silence pudique. Par un geste plein de gaucherie il posa sa valise à ses pieds, et ne sachant que faire de ses bras, il les croisa de nouveau » (III, 5). Ayant peur de projeter de lui-même une mauvaise image, il dissimule constamment ce qu'il éprouve. Sa peur d'être « impur » frôle la bêtise : « on croirait qu'il avait bu [...] il ne réfléchit pas qu'on n'est pas ivre à huit heures du matin » (III, 35). Les règles de bienséance de Joseph suscitent la moquerie

## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

de Mrs. Dare et, peu à peu, le personnage en vient à regretter de trop montrer son aspect conservateur et moral :

De nouveau, il se mit à rougir, pris de court par cette question à laquelle il ne savait pas comment répondre. Enfin, il murmura : « Des inconvenances. » Elle éclata d'un rire convulsif qui lui secoua les épaules et le ventre; sa grande bouche s'ouvrit sur une double rangée de dents jaunies par la tabac, mais pas la moindre lueur de gaieté ne brilla dans ses yeux clairs. Joseph la regarda, stupéfait. Lorsqu'elle eut retrouvé son calme, elle écrasa du doigt une larme au coin de sa paupière et fit entendre une sorte de gloussement : « Je vous adore », dit-elle. Et devant la mine scandalisée du jeune homme, elle ajouta : « C'est une façon de parler, monsieur Day. Je ne vous adore pas vraiment. » [...] Joseph l'entendit qui riait toute seule dans le couloir en répétant : « Des inconvenances ! » Il se mordit les lèvres et remonta à sa chambre. (III, 102-103)

Moïra se moquera des mêmes façons bienséantes de Joseph en pénétrant dans sa chambre : « [...] quel scandale ! On trouverait une femme dans votre chambre... » (III, 163) Elle se moque notamment du « verre d'eau évangélique » (III, 168) qu'il lui offre lorsqu'elle lui demande à boire et qui évoque le grand verre de lait au chevet de David.

Le souci de bienséance du personnage atteint un tel degré de repliement sur son propre code moral qu'il le conduit à se couper non seulement des autres, mais aussi de lui-même. En refusant d'écouter, de voir et d'apprendre sous-prétexte de ne pas se trahir, c'est ironiquement lui-même qu'il refuse d'examiner. Ainsi, les appréhensions morales qui le poussent à rejeter l'œuvre de Shakespeare se reposant avec Chaucer, son code de bienséance le coupe de la poésie dans sa totalité. Ce qui est ironique dans son rejet de l'œuvre de Shakespeare, notamment *Othello*, c'est qu'il justifie son reniement par le fait qu'il s'agisse d'une œuvre imaginaire, inconcevable pour un esprit raisonnable comme le sien, alors qu'elle porte le message de son propre destin : « Comment pouvait-il se faire qu'un homme tuât la femme qu'il aimait ? On ne tuait que ses ennemis. Il est vrai que cela se passait dans un livre : c'était une histoire inventée, un mensonge » (III, 150). De même qu'au nom de son intégrité morale il évalue négativement un livre



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

qui, ironiquement, recèle sa propre histoire, il se ferme aux propos de ses voisins à cause de leur sensualité, alors que cette même sensualité l'habite : « le visage enfoui dans ses draps, les mains sur ses deux oreilles comme pour défendre sa tête de toute la rumeur du monde, il demeura un grand quart d'heure dans cette attitude » (III, 95). Il se ferme les oreilles, mais son visage est plongé dans le lit de Moïra et n'échappe pas à la sensualité dont il accuse les autres.

Le souci de pureté, se traduisant également par un refus de dire et nommer ce qui a rapport au corps, conduit Joseph à employer des euphémismes même quand il se parle à lui-même :

[...] Il atteignit enfin l'endroit que dans son esprit il ne nommait jamais autrement que « l'endroit » parce que le terme plus cru et plus exact le gênait, et il y était, titubant et gémissant. (III, 35)

[...] en étudiant, il se défendait de ce qu'il appelait, sans le préciser autrement, le mal. (III, 41)

Cet emploi d'euphémismes traduit chez Joseph sa peur de se confronter à sa propre réalité. Il veut la pureté immédiatement sans se heurter sur son passage à ce qui n'est pas pur. Être pur, pour Joseph, c'est nier toute la dimension physique de sa condition humaine : « quant à l'acte impur par lequel on l'avait conçu, un garçon honnête n'y pensait jamais » (III, 42). La pureté est assimilée ainsi à une forme d'ignorance puisqu'elle consiste à passer sous silence la réalité du corps et des sentiments. Pour consoler Simon, il lui dit qu'un homme ne devrait pas pleurer. Il apprécie le compliment que Jémima lui fait sur son air angélique, car il voudrait justement être lui-même désincarné. Même s'il se réclame du Christ, qui était aussi un homme, Joseph se rebelle ironiquement contre la dimension humaine de son être. Et sa transformation correspond justement à son acceptation progressive de cette dimension humaine.



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

L'ironie à l'égard de l'idéal de pureté du personnage puritain dans tout ce qu'il a d'excessif ne se traduit pas uniquement par l'exagération de son souci de bienséance et sa rupture avec soi-même, mais aussi par son attachement littéral à dire la vérité et à appliquer l'Écriture. Le 7 mai 1954, Julien Green écrit à ce propos dans son *Journal* : « Quand j'avais vingt ans, je mettais la Bible sur ma table et je me disais : ``Je vais faire ce que ce livre me dit de faire, et alors, nom d'un chien, je serai pur !`` C'était précisément le contraire de la bonne méthode. Cette volonté, cet orgueil ! » (IV, 1335)

L'aspect littéral de la relation que le personnage entretient avec la Bible se manifeste d'abord par une idéalisation des formes anciennes, comme si les expressions nouvelles de la foi n'étaient point valables et qu'actualiser était profaner. Joseph rêve d'arracher à Mrs. Dare une confession publique « comme cela se faisait jadis » (III, 10). Le désir d'imiter les saints d'antan correspond à la croyance qu'autrefois la foi était forcément plus authentique. L'idéal de pureté du personnage se traduit par une soif des formes pures et originales : « Je veux lire le Nouveau Testament dans l'original, fit-il avec l'énergie d'un confesseur de la foi devant un préfet romain » (III, 12-13). Disqualifiant les manières de David et son discours sur l'utilité de soigner les apparences, Joseph pense aux modèles anciens fournis par la Bible : « [...] il lui avait démontré que dans l'intérêt de la religion il fallait être vêtu comme un monsieur, alors qu'Amos et Osée et les apôtres et le Christ lui-même s'habillaient sans doute comme des pauvres » (III, 59). Constatant que sa difficulté à parler est un défaut pour sa mission apostolique, Joseph se remonte le moral en pensant aux exemples de Moïse et Jérémie qui ne savaient pas parler non plus (III, 95). Joseph compare à des figures bibliques (bénéfiques ou maléfiques) les gens qu'il rencontre. Imprégné de références bibliques, c'est à travers ce repère uniquement que la réalité prend sens pour lui et qu'il l'évalue. Ainsi, Mrs. Dare « était peinte comme une Jézabel » (III, 7). Il traite Mac Allister de fils de Bélial (III, 79). Quant à Moïra, elle lui



rappelle la prostituée de l'Apocalypse (III, 125). Dans leurs échanges, David et Joseph se rappellent constamment des versets de l'Écriture : David se sert de saint Paul pour dissuader Joseph de son intolérance au mariage (II, 144) et Joseph lui cite une phrase de saint Jean sur le cœur humain.

Ce rapport qu'entretiennent les personnages avec le texte est toutefois problématique. Tout en étant un refuge pour le personnage, la lecture de la Bible n'est point une activité aisée. Joseph se montre crispé et fermé quand il s'y adonne. Sa lecture se fait comme un travail douloureux et ne provoque aucune ouverture de cœur, ne suscite aucun sentiment de dévotion :

Toute la journée, il remâcha sa colère et il s'enferma, l'appétit coupé, dans sa chambre où il s'astreignit à lire plusieurs chapitres de la Bible, mais les phrases qui d'ordinaire l'apaisaient ne retenaient plus son attention. Les poings aux tempes, il regardait sans les comprendre ces mots dans leurs petites colonnes étroites et c'était en vain que sur ses lèvres se formaient les sons graves de cet anglais archaïque [...] (III, 15)

Le rapport de Joseph à la Bible est associé à une attitude combative. Avec la même énergie de contestation qu'il dégage devant M. Tuck, il répond à David lorsque ce dernier l'interpelle à la bibliothèque, s'enquérant de ses recherches : « La Sainte Bible, répondit-il avec fermeté » (III, 33). Plus loin, lorsqu'il dicte à David la phrase de saint Jean, les mots « s'étranglent » (III, 147) dans sa gorge. Joseph est sur la défensive comme s'il était fier de son intérêt pour la religion ou alors intolérant à la possibilité qu'on lui propose d'autres repères, qui sortent des limites de la religion. Il se pose comme le défenseur du Livre que les autres souillent en en mêlant les versets à leurs propos sales : « De tout ce qu'il venait d'entendre et ne comprenait qu'à moitié, ce verset biblique l'atteignait seul, flamboyait dans sa tête. Il y avait en effet des mots qu'on ne prononçait pas comme si l'on eût craint d'attirer la colère de Dieu » (III, 43).

Joseph établit une forte dualité entre l'Écriture et tout ce qui s'écarte du domaine religieux. Rejetant toute autre littérature, ses compétences se limitent délibérément à ce qui évoque le Seigneur, comme si la religion était

## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

la cause légitime de sa fermeture aux autres domaines : « Il se rappelait Alpha et Oméga à cause de la parole du Seigneur, mais pas une seule des autres lettres » (III, 47). Ironiquement, Joseph semble encombré par les paroles de la Bible. En classe, le souvenir des paroles bibliques se pose entre lui et les mots du poème sur lequel portait la leçon : « [...] des phrases de la Bible se mirent à battre des ailes autour de lui, comme de grands oiseaux brassant l'air de leurs pennes géantes. À côté de telles paroles, quel sens pouvaient avoir ces vers futiles ? » (III, 125) Loin donc de l'élever sur leurs ailes et l'éclairer, les paroles bibliques semblent le confondre et l'assourdir.

Chez Joseph, il y a un divorce entre la religion et les sentiments humains. Étant convaincu que Simon est jugé, il ne s'autorise ni à s'attendrir ni à prier pour lui. Toute évocation de l'amour humain lui fait honte. Il se rapporte aussitôt à la Bible, son seul critère de jugement et dont il fait une lecture sélective, pour évaluer ce qu'il entend. Délibérément, il passe vite sur les exemples qui défient son raisonnement, qui ébranlent ses intuitions morales, les concepts qu'il se fait de la pureté et les jugements péremptoirs qu'il porte sur les autres :

[...] ce projet de mariage cadrerait mal avec l'idée que Joseph se formait de l'écu, du prédestiné à la gloire. Il se rappela les paroles du Seigneur à l'ange de l'église infidèle : « Tu as abandonné ton premier amour... J'ôterai ta lumière de sa place... » Peut-être la grâce accordée jadis à David serait-elle donnée à un autre. Son cœur battit. (III, 132)

Joseph rougit fortement et baissa les yeux. Il eût préféré que David ne se servît pas de ce mot suspect qui semblait couvrir un péché. Bien sûr, on pouvait invoquer l'amour des saints pour leurs épouses : dans l'Ancien Testament, Jacob pleurant de tendresse à la vue de Rachel, et dans le Nouveau, Pierre et sa femme. Mais Jean n'était point marié. (III, 144)

L'ironie dans la relation de Joseph à la Bible réside par ailleurs dans le fait qu'il justifie ses pulsions de violence, sa haine et son intolérance par une prétendue fidélité aux commandements du Seigneur. La violence de ses sentiments et de ses actes prend appui sur l'Écriture, comme si elle devenait





## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

ainsi irréprochable. Pour appuyer ses arguments et justifier son ignorance, il déforme les messages de tolérance qui se trouvent dans les récits bibliques :

J'ai agi comme si j'avais peur, et le Seigneur déteste les lâches. (III,16)

Je hais le monde, comprends-tu ? Christ a dit qu'il ne priait pas pour le monde. Le monde est réprouvé. (III, 75)

Je prierai pour Simon, dit Joseph, plus calme, mais je sais que jamais un fornicateur n'entrera dans le royaume de Dieu, parce que l'Écriture le dit formellement. Tous ces garçons avec leurs histoires de femmes ne sont que des enfants de colère. (III, 86)

– [...] Nous sommes conçus dans une crise de démence. T'imagines-tu que je ne sais pas comment ces choses se passent ? Cela fait horreur.

– Mais Christ a assisté aux noces de Cana.

– Qu'est-ce que cela prouve ? Il a également dîné avec des pécheurs et accepté l'hommage d'une femme perdue. (III, 87)

En se réduisant quelquefois à une citation de la Bible, ses réponses font preuve d'un désir d'autorité. Il affronte son interlocuteur avec une phrase qui n'est pas de lui, comme pour rendre son discours implacable. Cependant, sa citation n'est accompagnée d'aucune contemplation personnelle de l'Écriture : « Alors Joseph croisa les bras dans une attitude de vainqueur et cita d'une voix claire et tranquille : ``Aucun impudique n'a d'héritage dans le royaume de Dieu`` » (III, 130).

L'entourage de Joseph tourne en dérision l'attachement du jeune homme à la Bible. Au début du roman, le décalage entre l'attitude désinvolte de Mac Allister et la gravité de Joseph n'est pas dépourvu d'ironie : « Je vous préviens de faire attention, dit Joseph en couvrant de sa main le livre ouvert. – Qu'est-ce qui vous prend ? demanda Mac Allister. Il leva un doigt au plafond et récita d'une voix de basse : ``Six jours tu travailleras [...]`` » (III, 17). David, quant à lui, constate le doute de Joseph sur son salut et l'invite à avoir une foi plus grande dans l'Écriture que pourtant Joseph cite



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

constamment : « Que ton cœur ne te trouble point [...] l'Écriture ne peut errer » (III, 88).

Par son attachement aveugle à la foi et par sa raideur, Joseph Day peut faire songer à l'inspecteur Javert, personnage des *Misérables* de Victor Hugo, qui obéit, lui aussi, de façon aveugle, à la loi. Tous les deux sont littéraux dans leur loyauté à un code : l'un civil et l'autre biblique, et tous les deux sont brisés à la fin à force d'avoir été durs, tant avec eux-mêmes qu'avec les autres.

Par ailleurs, la « mauvaise digestion » et l'emploi abusif des références bibliques n'est pas un phénomène propre exclusivement à Joseph. De la même façon, la rhétorique « toute pastorale » (III, 52) de David est objet d'ironie dans ce passage au style indirect libre noté plus haut où David prêche et rappelle les enseignements de Jésus pour convaincre Joseph de l'importance des apparences :

Il fallait que Joseph apprît à se défendre, autrement le monde abuserait de sa candeur qui, en elle-même, était bonne. La simplicité de la colombe fut invoquée à cet endroit, mais jointe à la prudence du serpent. Rien n'était plus légitime que de rencontrer son adversaire à armes égales, or on se déconsidérerait aux yeux de ce redoutable adversaire qu'est le monde en lui offrant le spectacle d'un désordre vestimentaire. (III, 54)

Notons les propositions de concession qui traduisent le ton didactique, voire paternaliste, dans le discours de David. Par ces consignes qu'il donne à Joseph, alors qu'il est conscient de son désir de sauver le monde, David se montre ironiquement encore plus loin du Christ que Joseph, car la référence à la colombe et au serpent fait écho justement à l'épisode du récit évangélique où Jésus, envoyant ses disciples dans le monde pour transmettre la Bonne Nouvelle, leur commande tout particulièrement de ne porter rien sur eux et de rester pauvres.

Ce n'est que vers la fin du roman, dans les épisodes qui précèdent le meurtre, que Joseph cesse de répéter mécaniquement les paroles de la Bible et commence à questionner ce qu'il dit : « Machinalement il récita :



« L'Éternel est mon berger... », mais ces paroles lui semblèrent frappées de mort sur ses lèvres parce qu'il sentait en lui quelque chose qui les contredisait. L'Éternel n'était pas son berger. » (III, 118) Plus loin, alors que David ne sait quoi écrire sur la première page du livre de Shakespeare et renonce à « citer l'Écriture sur la page d'un livre profane » (III, 146), établissant une dualité entre les deux, Joseph, propose une phrase sur le cœur humain, ce qui marque le début de sa transformation intérieure, de la résolution d'une dualité en faveur de laquelle il s'était toujours posé.

Ce n'est pas uniquement dans sa fréquentation de la Bible que le personnage greenien privilégie la lettre à l'esprit, mais dans sa relation à la vérité de façon générale. Mettant son cœur à nu dans un but apostolique, se souciant excessivement de dire la vérité, le personnage évoque cette phrase de Pascal que Green cite à diverses occasions : « La vérité sans la charité est une idole<sup>186</sup> ». Jean, dans *Le Malfaiteur*, fait l'autocritique de son exigence de vérité en l'associant à une sorte de masochisme, à un esprit de mortification : « Je multipliais les exercices de dévotion et communiais chaque jour, fatiguant mon confesseur de mes scrupules et cherchant jusqu'au fond de mon cœur une ombre de péché dont il me fut loisible de charger ma conscience » (III, 292).

Par ailleurs, les personnages fanatiques animés du désir de sauver les autres se montrent ironiquement glacials et inhumains avec les autres, insensibles et incompréhensifs aux états d'âme de ceux qui les entourent.

Dans *Moïra*, Joseph, dès les premières pages du roman, place un mur entre lui et les autres. La coïncidence de la première entrée de Simon dans la chambre de Joseph au moment même où ce dernier pense à sa vocation de

---

<sup>186</sup> Il la cite entre autres dans son entretien avec Françoise Malettra, « Le bon plaisir de Julien Green », le 24 octobre 1987 (France-Culture).



sauveur relève de l'ironie de situation, car ce même Simon révélera à Joseph à quel point il est insensible à tout ce qui se passe dans les cœurs des autres :

De ses yeux graves il fixa la petite rue [...] « Peut-être s'est-elle trouvée sur mon chemin pour que je la sauve », pensa Joseph tout à coup. À ce moment quelqu'un entra dans la chambre dont la porte était restée ouverte et vint se placer à côté de lui [...] un garçon de dix-huit ou dix-neuf, replet et noiraud, avec des cheveux frisés et des yeux agiles dont le regard glissait à tout moment d'un objet à l'autre. (III, 7-8)

L'inhumanité de l'aspirant sauveur se manifeste par sa difficulté de communiquer avec les autres. Malaisée, la parole fait obstacle au désir d'apostolat de Joseph. Dans le passage au style indirect libre qui suit, Joseph paraît conscient de ses difficultés à atteindre la foule, mais cette prise de conscience ne le décourage point de vouloir assumer ce rôle de sauveur et à s'apparenter, on l'a dit, aux prophètes dont la Bible donne l'exemple. Ainsi, la gradation de verbes qui traduisent la prise de conscience de Joseph est corrigée aussitôt par les références bibliques :

Il y avait aussi des âmes à sauver et il les sauverait par la patience, par toute cette tendresse qui l'envahissait comme un grande marée de douceur dès qu'il voyait certains visages. Pourquoi lui résistait-on ? Toutes ses difficultés avec les êtres lui venaient de ceci, qu'il ne pouvait leur faire comprendre l'extrême péril de leur situation. Mais il ne savait pas parler; les mots lui étaient hostiles et se formaient difficilement sur ses lèvres; parfois même il disait ce qu'il ne voulait pas dire. « Pourtant, Moïse non plus ne savait pas parler, réfléchit-il. Également Jérémie... » (III, 95)

Son insensibilité se manifeste aussi par son incompetence à comprendre les remarques sarcastiques d'autrui. Il se sent ému, on l'a dit, par la phrase de son collègue à la cafétéria, dite pourtant dans l'intention de le ridiculiser. L'ironie se trouve dans le décalage entre l'intention sarcastique de l'inconnu et l'émotion de Joseph traduite, dans le passage au style indirect libre qui suit, tant par la gradation que par l'usage des superlatifs :

Monter sur une chaise et parler aux hommes de l'enfer, de leur âme, du péché, les sauver des flammes que rien n'éteint, c'était cela sa vocation, et Dieu l'en instruisait par la bouche de cet inconnu. Joseph sentit les larmes lui monter aux yeux à la seule pensée que le choix du Ciel s'arrêtait sur lui. (III, 157)

## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Si l'exemple de Joseph est disqualifié à cause d'une ferveur excessive qui le fait basculer dans l'inhumanité, le modèle de David est, dans ce même roman, trop glacial et inhumain pour qu'il soit exemplaire aux yeux d'un Green attendri, sinon réconforté, par le caractère charnel et les farandoles d'un saint François d'Assise<sup>187</sup>.

Dans l'*Autre*, revenu en 1949 avec une mission de sauveur, Roger, lui aussi, aura, aux yeux de Karin, un aspect inhumain : « C'était le seul cri humain qu'il eût poussé depuis que nous nous étions revus, mais ce cri avait l'accent du désespoir » (III, 840). Non seulement Roger manifeste très rarement son humanité, mais cette seule expression est corrigée par l'impression négative qu'il est désespéré. En 1949, Roger n'est plus l'homme qu'elle connaissait. Il semble loin de ses sentiments. Il parle à Karin en « détournant les yeux, pudiquement » (III, 840). Elle lui reproche sa raideur – « Il demeurait immobile » (III, 842) – et sa froideur – son « regard froid [...] comme s'il eût examiné un insecte » (III, 842). Roger évite tout contact, même visuel, avec Karin et ne répond point à son besoin de chaleur humaine, alors qu'il prétend la sauver. Nous soulignons, dans les passages qui suivent, le paradoxe et l'antithèse qui, sous la plume de Karin, disqualifient l'attitude de Roger :

---

<sup>187</sup> Dans son *Journal*, le 9 octobre 1949, Green écrit : « Dans le livre de l'abbé Omer Englebert sur saint François d'Assise, il y a d'intéressantes remarques sur la virginité du Poverello, virginité qui est très délicatement mise en doute par son dernier biographe. Les premiers avaient assez nettement indiqué le caractère charnel des erreurs du jeune François. Après sa mort, on a eu tôt fait de gazer tout cela et de nous donner à croire qu'il ne s'agissait que de chansons et de farandoles dans les rues d'Assise. Des farandoles! 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. [...] 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, 1103-1104)



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

Roger, dis-je tout à coup, pourquoi ne me regardez-vous pas ? Avez-vous peur de moi ? [...] mais au fond de ces prunelles je ne pus rien lire que la volonté de ne pas me voir : le regard était vide. (III, 881)<sup>188</sup>

Reviens au monde des vivants. La religion ne peut que te meurtrir le cœur. Moi, je te donnerai la chaleur humaine qui endort la souffrance. Nous retrouverons le jardin perdu... (III, 898)

Ce qui est ironique, c'est que Roger prétend pouvoir donner le bonheur à Karin, alors qu'il ne se montre lui-même nullement joyeux : « C'est votre bonheur que je veux, Karin, celui que le monde ne donne pas. Je voudrais que votre âme s'ouvre à la joie, celle que j'ai dans mon cœur en vous écrivant ces mots » (III, 878). En réalité, il est rongé par la culpabilité d'avoir déjà détourné Karin de Dieu et c'est cette motivation sous-jacente, en contradiction avec celle qu'il affiche, qui disqualifie toute sa mission apostolique.

Le prêtre catholique que Karin rencontre est par contre le modèle de l'apôtre chaleureux et humain auquel nul autre exemple ne se conforme, qu'il s'agisse de David, de Joseph ou de Roger. La tendresse que Karin recherche auprès de Roger, seul le prêtre la lui donnera plus tard. Karin essaiera vainement de résister à son affabilité et de le décourager.

En conclusion, foncièrement agressif, dominateur, théâtral et inhumain, le personnage pharisien et fanatique qui veut s'emparer d'une mission de sauveur est victime d'une contradiction. Toutes ses tentatives échouent. Plus il essaie d'étendre le Royaume de Dieu et de jouir de son statut de missionnaire, plus il est réduit à sa solitude. Plus il veut se montrer charitable, plus il représente un obstacle et un poids sur l'existence des autres. Ceux qui ne sont pas victimes de cette contradiction, parce qu'ils ne

---

<sup>188</sup> Le regard détourné, une constante dans les romans de Green, est révélateur du fossé que les personnages sentent entre eux. L'oncle de Daniel, dans *Le Voyageur sur la terre*, le convoque dans son bureau et lui parle tout en regardant ses livres.



sont pas sincèrement tournés vers le divin, sont dans une situation également ironique : ils se tournent vers Dieu, mus par des désirs bassement terrestres et, déçus le plus souvent, ils se retrouvent complètement démunis. Si par ailleurs le pharisien ou le fanatique n'accomplit pas pleinement sa mission, c'est qu'avant de se tourner vers l'aide d'autrui, il oublie de s'examiner lui-même et d'assumer une facette de son être qui lui est cachée et qui contredit ses prétentions d'un être élevé moralement par rapport à la moyenne des humains.

L'ironie à l'égard du pharisaïsme et du fanatisme dans l'œuvre de Green présente de nombreuses parentés avec celle que Mauriac réserve à son héroïne Brigitte Pian dans la *Pharisienne*. Dans ce dernier récit, c'est le narrateur homodiégétique, Louis Pian, qui s'occupe, non seulement de disqualifier ironiquement l'austérité, l'orgueil et le sadisme de sa belle-mère, en opposant son portrait à celui du mystique abbé Calou, mais il prend soin également de rapporter les points de vue négatifs de tous les personnages qui subissent le mauvais traitement de Brigitte Pian, à savoir l'abbé Calou lui-même, M. Puybaraud et Michèle, la sœur du narrateur. Les points communs entre la pharisienne de Mauriac et les pharisiens de Green sont sans doute le sadisme, l'attachement littéral et aveugle au respect des dogmes, par opposition à la sensibilité au cœur humain, la justification hypocrite de la colère par des motifs de charité et une rigidité qui imprègne de façon caricaturale le comportement des personnages : voix, paroles, posture physique. Cependant, là où les personnages de Green, aux prises avec une ironie de situation, ne semblent pas s'en sortir, l'héroïne de Mauriac, elle, se transforme de fond en comble, dans les dernières pages du roman, où tout semble se concilier. Brigitte Pian se rend chez l'abbé Calou pour se confesser ; la rigidité et l'orgueil de sa posture cèdent tout à coup à une légèreté, à





« une tendresse très humble, très humaine »<sup>189</sup>. Elle abandonne son désir de dominer pour se tourner, suivant le conseil de son ancien ennemi, vers une « religion intérieure »<sup>190</sup>. Elle tombe amoureuse et prend goût pour la littérature sentimentale (progrès dont Joseph Day ne sera jamais capable). La situation se renverse à tel point que ce sont désormais les êtres incapables de passion qui lui inspirent le plus d'antipathie. Le lecteur de la *Pharisienne*, révolté peut-être au début de sa lecture par les excès de ce personnage faussement ascétique, est bien rassuré sur la bonté du cœur humain en tournant la dernière page de son livre. Le personnage principal revient en effet à une norme, à une règle de vie que le narrateur énonce, verbes de nécessité et présent gnomique aidant : « Au soir de sa vie, Brigitte Pian avait découvert enfin qu'il ne faut pas être semblable à un serviteur orgueilleux [...] éblouir le maître en lui payant son dû jusqu'à la dernière obole, et que Notre Père n'attend pas de nous que nous soyons les comptables minutieux [...] Elle savait maintenant que ce n'est pas de mériter qui l'importe mais d'aimer<sup>191</sup> ». Le personnage parvient donc sans ambiguïté à une nouvelle compréhension valorisée par le narrateur. Le comportement qui lui valait l'ironie du narrateur et des personnages est désormais du passé. Seuls peut-être l'éclatement de la guerre de 14-18 et la mort du nouveau mari de Brigitte, ainsi que les petites querelles de Michèle et Jean, corrigent cette fin trop heureuse sans toutefois que la « conversion » de la protagoniste soit, elle, mise en doute.

Chez Green, au contraire, les personnages semblent englués jusqu'au à la fin. S'ils se transforment intérieurement, s'ils se libèrent des limitations qui causaient tant leurs souffrances que celles des autres, c'est au prix d'un

---

<sup>189</sup> F. Mauriac, *La Pharisienne* [Grasset, 1941], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, édition établie et annotée par Jacques Petit, p. 864.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 870.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 881.



## Condamnation du pharisaïsme et du fanatisme

dénouement qui corrige de façon beaucoup plus tragique la fin édifiante que nous notons chez Mauriac. Ainsi, le personnage greenien est voué à ne pas goûter en quelque sorte un apaisement prolongé et l'ironie, se poursuivant jusqu'au bout du récit, sert justement à traduire cette condition tragique<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> À propos de la distance Green/Mauriac, Michèle Raclot écrit : « Entre Camus et Mauriac, Green est le ``maillon`` indispensable qui va jusqu'au bout de l'Absurde en sauvant la foi, et jusqu'au bout de la foi sans occulter l'Absurde » (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, p. 935-936).



## 5) Ironie tragique : ironie du destin

Ce qui nous intéresse, au cours de ce dernier chapitre, c'est d'observer, dans chacun des romans, le lien entre l'ironie et le tragique<sup>193</sup>, d'établir que l'ironie de situations, qu'elle soit de type paradigmatique (renversement des hiérarchies) ou syntagmatique (dysfonctionnement de la loi d'enchaînement et de causalité), et qu'on a vue se manifester à travers différents procédés (division du moi, décalage entre les plans de conscience, disharmonie avec l'espace, récits homodiégétiques, renversement de la fonction d'auteur) sert à traduire la condamnation de l'individu à son sort tragique.

Omniprésent dans l'œuvre romanesque de Green, le tragique est à comprendre dans un sens très large. Les romans comportent un élément tragique dans la mesure où les personnages sont toujours victimes de forces qui les dépassent et les dénouements, quoique ambigus, sont toujours malheureux. La critique greenienne est unanime quant à l'observation de ce phénomène. Dans son livre, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Jean

---

<sup>193</sup> Dans son livre sur la tragédie, Christian Biet en propose la définition suivante : « [...] est tragique tout ce qui relève du *fatum*, de la nécessité, et qui met radicalement en échec la liberté humaine qui, pourtant, s'exerce. La mort, la faute, l'incommunicabilité, qui sont les emblèmes de notre condition d'homme, en seraient donc l'illustration [...] Le tragique, si l'on étend le propos, est encore défini par une transcendance incluse dans l'action représentée. Souvent malveillante et source de catastrophes, cette transcendance s'exerce contre les êtres qui voudraient ne pas avoir fait ce qu'ils ont fait, ou ne pas faire ce qu'ils font. L'homme n'est qu'apparemment libre et constate qu'il ne l'est pas. L'homme tragique est alors pris dans un conflit insoluble entre lui et le monde d'un côté, lui et les dieux, de l'autre. Les valeurs de l'homme tragique sont irréalisables, contradictoires et aucun compromis n'est possible, ni aucun choix qui puisse déboucher sur une situation heureuse ou harmonieuse. » (C. Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, coll. « Lettres », p. 173) ; « Toute pièce peut être tragique, et tout auteur peut chercher, par les moyens qu'il pense efficaces, à rendre l'idée du tragique qui lui semble juste. À ceci près que le tragique n'est plus seulement comptable de l'affrontement des hommes et des dieux, mais aussi du conflit de l'homme avec lui-même et avec la société. Le tragique peut être donc métaphysique, ontologique ou social. Autrement dit, tout auteur peut parler comme il le souhaite de l'homme, selon l'idée qu'il en a » (*Ibid.*, p. 174.).



Sémolué parle de « l'engluement » des personnages dans une « ipséité », un « solipsisme » qui se « nouent »<sup>194</sup> sur eux-mêmes. Il écrit :

*Le Journal* et l'autobiographie content [...] des histoires drôles, accueillent souvent la vie de façon détendue, avec un sourire. Au contraire, noir est l'univers des romans ; l'humour même, dans *Minuit*, par exemple, s'y fait sinistre. La vie de Green, ne serait-ce que sur le plan littéraire, est une réussite, tandis que la vie de ses personnages est toujours un échec, du moins dans une perspective terrestre. Les romans ne disent guère que le mal de vivre.<sup>195</sup>

Ce même critique ajoute plus loin que les personnages des premiers romans représentent « véritablement des cas cliniques »<sup>196</sup>, alors que ceux des romans plus fantastiques « tourment l'épaule à la vie »<sup>197</sup>. Alors qu'un romancier a besoin de « personnages qui pensent, parlent et agissent, écrit Marie-Françoise Canerot, les créatures de Green ne font rien de tout cela. Elles se contentent de mourir »<sup>198</sup>. Green lui-même écrit dans son *Journal*, le 11 novembre 1949, que ses livres « sont des livres de prisonnier qui rêve de liberté » (IV, 1118), et c'est bien ce rêve de liberté, écrit W. Matz, qui explique le caractère nécessairement angoissant, cauchemardesque et infernal de l'univers romanesque<sup>199</sup> :

Les personnages de Green se fourvoient obstinément dans la souffrance [...] Ce thème théologique fondamental n'est pas du tout exclusivement chrétien, et certainement pas catholique, et la doctrine de la vanité de toutes les choses terrestres est plutôt d'inspiration protestante. Il y a aussi un aspect qui relève plus nettement de l'héritage de la tragédie antique et classique. La nécessité avec laquelle s'accomplit le destin de ces personnages correspond bien plus à la fatalité tragique qu'à une cohérence psychologique [...] <sup>200</sup>

---

<sup>194</sup> J. Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, p. 103.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>198</sup> M-F. Canerot, « Les premiers romans de Julien Green : un réalisme insolent et insolite », 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 Canerot et Michèle Raclot, Société Internationale d'Études Greeniennes, p. 68.

<sup>199</sup> W. Matz, *op. cit.*, p. 14.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.



## Ironie tragique : ironie du destin

Mais ce fourvoisement obstiné dans la souffrance, relevant du tragique, relève aussi de l'ironie de situation. La répétition cyclique de certains événements douloureux dans la vie des personnages, déterminant leur engluement dans la souffrance, traduit l'ironie du destin qui s'acharne contre eux.

Dans *Mont-Cinère*, écrit Sémolué, les rapports entre les personnages sont « automatiques, privés d'humanité. On croit assister à des rites d'insectes, condamnés à rester inexorablement aptères, et qui s'empressent pourtant, mus comme par ressorts<sup>201</sup> ». Le renversement de l'autorité de Mrs. Fletcher, tant par sa mère, Mrs. Elliot, que par sa fille et son beau-fils, ne produit peut-être pas un effet tragique, car le lecteur ne se solidarise point avec ce personnage longuement disqualifié pour son avarice et son injustice par les commentaires du narrateur au cours des chapitres qui précèdent l'entrée en scène et Mrs. Elliot et de Franck. C'est plutôt à la colère sourde et permanente d'Emily que le lecteur est sensibilisé dès la première phrase du roman. Ainsi, il devient susceptible de partager la même attente qu'elle de son union avec Franck. Quand, ironiquement, cet espoir est renversé avec la révélation d'un Franck, non pas avare comme la mère de la protagoniste, mais tout aussi profiteur et avide qu'elle, un effet tragique est produit. Le lecteur constate alors, en même temps qu'Emily, que le mal est simplement déplacé, mais qu'il persiste par cette répétition cyclique. Emily est condamnée à revivre sa privation sous le joug d'un autre et à être dépossédée de sa propriété. Son mariage, son action, son effort pour prendre sa vie en main, pour transformer sa situation, ne mènent absolument à rien. Aussi réjouie qu'elle puisse sembler de voir déstabilisée l'autorité de sa mère, la jeune femme à son tour sera victime de la même instabilité et ne pourra nullement jouir du pouvoir qu'elle ne cesse de réclamer. L'ironie de son destin se traduit entre autres dans la récurrence de la comparaison avec

---

<sup>201</sup> J. Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, p. 72.



l'animal qui caractérise son portrait au début et à la fin du roman. Au début du roman, ses prunelles noires font songer à « un animal méfiant et en colère » (I, 69). Dans les dernières pages du roman, elle a dans ses mouvements et dans son regard la vivacité d'un « animal méfiant et craintif » (I, 266). De même qu'au milieu du roman elle se tient devant le feu « comme pour le protéger » (I, 213) (remarquons le modalisateur « comme » qui indique l'aspect fictionnel de son entreprise), elle ne pourra, à la fin du roman, empêcher que Mont-Cinère aille à un autre qu'en le détruisant. Même si son esprit dominateur la fait sentir supérieure à l'« homme de la campagne » (I, 235), à la « sorte de garçon de ferme » (I, 235) qu'est Frank et qu'elle utilise pour arriver à ses fins, c'est ce dernier, et nul autre que lui, qui contestera le plus l'autorité de la jeune femme et qui survivra à l'incendie suicidaire de la maison : « Il était étrange de voir combien peu de changements le mariage d'Emily apportait à la vie de Mont-Cinère » (I, 251), lit-on au début du chapitre XXXVII. Plus loin, le narrateur nous fait remarquer qu'en dépit de certains changements extérieurs, rien ne change dans la situation intérieure d'Emily : « Emily qui vivait, au contraire, à peu près comme elle l'avait souhaité depuis son enfance, devenait de jour en jour plus nerveuse et plus maussade » (I, 258). Michael O'Dwyer fait remarquer que la destruction de la vie du personnage est symbolisée ironiquement dans l'annihilation de la maison au nom de laquelle Emily avait sacrifié tout le reste<sup>202</sup>. Plus ironiquement encore, elle reproduit dans son union conjugale, où la communication est rompue entre elle et son mari, le schéma du mariage raté dont elle est la descendante. En essayant de réparer un mal, elle produit une situation analogue à celle qui fut à l'origine du premier mal, comme pour consacrer sa condamnation. Jean-Jacques Jura fait remarquer l'ironie du destin dans cette répétition cyclique des faits. Il écrit:

---

<sup>202</sup> M. O'Dwyer, *op.cit.*, p. 44.



## Ironie tragique : ironie du destin

Par une ironie du sort, tout le monde dira à Emily qu'elle est le portrait même de son père. Son hérédité physique, ainsi que la perspective d'une mort imminente hantera Emily à jamais, ce qui explique en partie l'inquiétude et la solitude interminables dont elle souffre [...] Ironiquement, la répétition des faits entérine les éternelles passions de la famille, de génération en génération, lorsque nous rencontrons les Fletcher et les Elliot, qui habitent à Mont-Cinère. Emily commence à ressembler aussi bien à sa grand'mère, Mme Elliot, qu'à sa mère, Mme Fletcher, la personne dont elle finit par usurper l'autorité. De parent à enfant, de grand-parent à petit-enfant, le lecteur peut déceler une continuité et un modèle, de l'amour du luxe de Mme Elliot à la frugalité de sa fille, de la frugalité de Mme Fletcher à l'amour du luxe chez Emily<sup>203</sup>.

Dès le début d'*Adrienne Mesurat*, le narrateur insiste sur l'élément héréditaire. Adrienne semble enlisée de par son appartenance à une lignée : ce qu'elle a en elle de morose lui vient du côté Mesurat et le reste du côté Lecuyer. L'ironie du destin d'Adrienne réside dans sa condamnation à la solitude, d'abord morale, ensuite physique malgré tous ses efforts pour rompre cette solitude : « l'instant où Adrienne croit trouver le chemin vers les autres, écrit Matz, s'inverse en son contraire le plus grotesque<sup>204</sup> ». Ceci s'illustre par exemple dans le fait que, pour tromper sa solitude, elle se confie à une Mme Legras qui ne s'avère pas digne de cette confiance en la trompant et en la trahissant.

Par ailleurs, Adrienne contribue ironiquement à la création de son destin tragique, en persistant peut-être à aimer celui qu'elle ne connaît pas et qui fait pourtant preuve de transparence en lui conseillant de l'oublier. Jean Sémolué écrit :

Tel est l'engrenage de la passion tragique : l'amour s'abat sur le personnage comme un coup de foudre ; puis le personnage s'obstine à alimenter cette flamme qui le dévore, malgré toutes les remontrances de la raison, malgré tous les rappels à l'ordre de la réalité. [...] Tout se passe en effet comme si

---

<sup>203</sup> « Racine et Faulkner : deux héritages culturels pour "l'unique" Julien 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. 197-201

<sup>204</sup> W. Matz, *op. cit.*, p. 36.





ces êtres [personnages], par un processus d'autopunition préalable, prenaient une direction de toute évidence bouchée, sans issue : ils quêtent la délivrance en s'engageant dans une impasse !<sup>205</sup>

Prisonnière de son sort, incapable de se départir d'une fatalité qui pèse sur elle et qu'elle ne voit pas, Adrienne en arrive peu à peu à ne plus pouvoir s'affranchir de la familiarité de sa prison. Ironiquement, elle développe un besoin vital de sa routine qui devient sa source de joie : « ces gestes familiers qu'elle retrouvait, lui procuraient une joie animale, une joie qu'elle ne raisonnait pas » (I, 393). Elle s'enfonce davantage dans son impasse en tuant, en n'écoutant pas les conseils de sa domestique et en s'ouvrant à Mme Legras. Jean-Jacques Jura associe le sort tragique d'Adrienne à la tragédie racinienne. Il écrit :

Notre héroïne est une figure tragique dans la tradition racinienne, ruinée par ses passions, détruite par un fatalisme écrasant et une perte de contrôle, contrainte à faire des actions extrêmes aux conséquences horribles. Il est significatif qu'Adrienne se rappelle une ligne qu'elle avait lue dans l'*Athalie* de Racine, une pièce tragique sur l'adoration des faux dieux, une histoire remplie de sang, d'horreurs, de crimes et de misère – mais surtout révélatrice de la peur de l'infidèle : « C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit »<sup>206</sup>.

La protagoniste de ce roman n'est pas la seule à avoir un sort tragique, mais aussi sa sœur Germaine, prisonnière de sa maladie<sup>207</sup>, et son père chez qui nous remarquerons que les efforts pour contrôler et pour faire perdurer

---

<sup>205</sup> J. Sémolué, *op. cit.*, p. 100. Michèle Raclot fait remarquer également que les personnages féminins, parmi lesquels nous pourrions ranger l'exemple d'Adrienne, « n'ont aucune activité professionnelle ou intellectuelle, elles ne cherchent pas à s'instruire. L'écrivain fait le vide autour des passions qui rongent le cœur, et ces passions prennent, dans ce désert socioculturel, une force cataclysmique. Le tragique est mis à nu et exacerbé par ce procédé. Instinctifs et irresponsables, les héros greeniens sont le jouet de forces intérieures qui les meuvent ou des événements qui semblent s'acharner sur eux » (M. Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque », p. 51).

<sup>206</sup> J.-J. Jura, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>207</sup> J. Sémolué consacre tout un chapitre à la « phobie de la maladie » qui constitue aux yeux du personnage une découverte tragique de son imperfection originelle : « La maladie de Germaine étale devant Adrienne une préfiguration de sa destinée à venir : la vieille fille est prisonnière de sa maladie ; sa jeune sœur le sera de sa passion » (*Op. cit.*, p. 22).



une routine particulière au sein de son foyer sont inversement proportionnels à son impuissance d'obtenir le respect de ses filles. Il est condamné à ne jamais pouvoir jouir de la loi et des règles qu'il essaie de faire régner sur ses deux filles dont l'une part sans l'avertir et l'autre le tue.

Il en est de même de la condamnation des personnages de *Léviathan*. Eamon Maher fait remarquer le rôle annonciateur du titre du roman : « Léviathan, dans le livre de Job, est la bête de la mer, le monstre de l'ennui. Ce titre nous annonce d'emblée l'intention de Green. Léviathan symbolise l'angoisse de la solitude, l'irruption d'une force maléfique dans la vie des personnages, cette force qui va semer le chaos et le désespoir.<sup>208</sup> » Tyrannique en apparence, Mme Londe, patronne autoritaire, est en réalité en proie à une puissante angoisse qu'elle essaie vainement de réprimer en tentant de réprimer la vie des autres. Si elle essaie d'avoir un pouvoir de grande influence sur les destinées des autres et de les contrôler, c'est pour échapper à l'angoisse de sa solitude. Se sentant condamnée, elle cherche à condamner son prochain. Toutefois, en perdant Angèle et le pouvoir de chantage qu'elle exerçait sur ses clients, Mme Londe s'avère tragiquement victime de sa destinée, impuissante à surmonter son effroi existentiel. L'ironie, on l'a dit, réside dans le décalage entre le masque de puissance que ce personnage revêt et la faiblesse qui lui est inhérente. Cette ironie débouche sur le tragique quand justement le masque de puissance tombe au moment où survient le premier changement dans la vie extérieure du personnage et que le bourreau se montre à la merci de ses victimes sur lesquelles il n'a plus de pouvoir de domination<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> E. Maher, « *Léviathan*: roman existentialiste ? » in *Autour de Julien Green, au cœur de « Léviathan »*. Actes des Journées internationales de 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, p. 250.

<sup>209</sup> Hélène Dottin explique que le tragique, chez Mme Londe, atteint son point culminant au moment où celle-ci prend conscience de toute la stérilité de sa vie. Cependant,



Tout aussi tragique, Guéret s'engouffre dans son propre enfer en créant un mal toujours plus grand que celui qu'il essaie de fuir. Hanté lui-même par l'idée que tout ce qui lui arrive est son destin, se muant dans un paysage nocturne, marqué par la présence des pyramides de charbon, Guéret, dans un perpétuel état de confusion, sent les événements de sa vie se précipiter malgré lui. S'il tue l'inconnu dans la rue, c'est sous l'effet de l'émotion que vient de provoquer en lui l'agression d'Angèle et s'il agresse cette dernière, c'est sous l'effet de la frustration d'être rejeté, suscitée, elle, par l'ennui qu'il ne peut plus endurer au sein de son ménage : « [Guéret] agit, écrit E. Maher, comme s'il était dans un rêve, comme s'il n'était pas tout à fait coupable de ses actions [...] Comme le héros tragique, il met en marche le processus qui va le mener à sa perte.<sup>210</sup> » L'ironie du destin est son comble quand ce personnage, qui n'arrive pas à avoir le moindre pouvoir sur son propre sort et qui enchaîne, contre son gré, les actes qui causent sa perte, jouit, à son insu, d'un pouvoir dont il ne cherche point à jouir, sur la destinée de Mme Londe et sur celle de Mme Grosgeorge. Cette dernière choisit, à l'instar d'Emily, de détruire ce qu'elle ne peut obtenir. Le désir de vengeance

---

elle constate de nombreux procédés par lesquels Green corrige le tragique de ce personnage en l'entremêlant au trivial. Elle écrit : « Tout le jeu de Julien Green consiste à ridiculiser le tragique du personnage en le rabaisant à un niveau de trivialité qui le vide de sa substance originelle. Si l'on considère, en effet, le tragique comme un rapport conflictuel entre l'homme et une transcendance, force nous est de constater que le destin tragique de Madame Londe est avant tout lié au service de la soupe » (H. Dottin, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie » p. 226). Analysant la théâtralité Mme Londe, elle écrit également qu'il ne s'agit pas, dans son cas, de tragédie, mais plutôt d'une « mise en scène du personnage en tant que personnage tragique, et c'est précisément dans cette nuance que tout l'humour anglo-saxon de Julien Green se déploie » (*Ibid.*, p. 225). Quant à Mme Grosgeorge, il s'agit, dans son cas, d'un personnage tragique, étant donné qu'elle a conscience de son échec. Pensant à sa vie et à celle de Guéret, Mme Grosgeorge se dit : « Lui non plus ne savait pas maîtriser sa vie et il le laissait voir alors qu'elle avait eu assez de vanité et de courage pour cacher son impéritie. Il devait, comme elle autrefois, ne s'apercevoir de ses fautes que lorsqu'elles étaient commises et n'en savoir tirer aucune conclusion utile » (I. 712).

<sup>210</sup> E. Maher, *op. cit.*, pp. 252-253. Dans le roman, nous lisons ceci : « Quelque chose en lui était demeuré éveillé, alors que tout le reste de son être était plongé dans une sorte de rêverie effroyable où des actes s'accomplissaient qu'il n'avaient pas crus possibles, des actes de meurtre et de désir. Il ne pouvait plus se tromper. Toute la réalité lui apparut : il avait tué cette femme [...] » (I. 683)



qu'elle exprime en dénonçant Guréret qui la refuse est présagé dans la scène où elle se montre, en présence de Guéret, tyrannique et impitoyable à l'égard de son fils qui incarne à ses yeux l'échec de sa vie conjugale.

L'ironie du destin est partout dans *l'Autre Sommeil*. Le narrateur indique ironiquement comment l'être humain est surpassé par le destin et ne saura jamais apprivoiser la mort en décrivant l'attitude de sa mère venant d'apprendre la mort de son mari : « Pour s'accoutumer à la mort elle s'était réfugiée à son ombre ; à présent la mort était là, elle-même, et elle ne la reconnaissait pas » (I, 830). Quant au suicide de son père, Denis en diminue ironiquement la valeur et la gravité en annonçant qu'il aurait pu s'épargner ce geste si elle avait attendu la guerre qui éclata deux semaines plus tard. Le narrateur trouve ce suicide ridicule non seulement en le comparant à la force inexorable de la guerre, mais aussi du fait qu'il soit causé par une infatuation pour une inconnue. Par ailleurs, aussitôt que Denis se plaint d'avoir entendu le récit des souffrances de son père, il commence celui des siennes comme si ironiquement il y avait, d'une génération à une autre, une répétition cyclique de la même forme de souffrance. Parmi ces souffrances, il y a principalement celle qui est causée par son engouement pour Claude, analogue en quelque sorte à l'engouement éprouvé par le père. L'ironie du destin réside également dans le fait que, quand Claude s'en va, Denis refait toutes leurs promenades, comme pour le retrouver, mais quand, à la fin du roman, il revisite avec lui Chanteloup, Denis ne sent point qu'ils sont sur la même longueur d'ondes, bien que Claude soit enfin proche de lui physiquement.

Bien que les trois personnages principaux d'*Épaves* (Éliane, Henriette et Philippe) soient pris dans les rets de la vie bourgeoise et victimes d'une vague et incurable angoisse, Éliane est sans doute le personnage le plus tragique des trois. Toutes ses tentatives pour avoir le contrôle sur la vie des autres pour pallier son angoisse profonde d'être seule au monde sont vaines. Henriette, de par son insouciance échappe à cet effet tragique. Quant à



Philippe, la scène finale où il se baisse pour effleurer la surface du fleuve suggère sa conciliation avec le cours de la vie, son courage de regarder l'abîme sans tomber. Si ce personnage est sauvé du désespoir grâce à la présence de son fils et qu'Henriette est sauvée par son innocence fondamentale, rien n'atténue le tragique dans la situation d'Éliane. L'ironie du destin réside sans doute dans le fait que c'est le personnage le plus manipulateur, essayant d'avoir le plus d'influence et de contrôle sur les autres avec ses intrigues, qui se retrouve, à la fin, le plus démuné moralement et qui creuse l'abîme de sa propre solitude.

Dans le *Visionnaire*, l'exemple de Mme Plasse ou encore plus celui de la vicomtesse font écho sans doute aux derniers exemples mentionnés d'Éliane, de Mme Grosgeorge et Mme Londe, mais l'ironie tragique est encore mieux illustrée dans le destin de celui qui oscille entre les univers de Mme Plasse et de la vicomtesse : Manuel se libère mentalement du joug de l'une pour se retrouver sous celui de l'autre. Il perpétue ainsi sa propre condamnation en choisissant de s'évader dans un univers imaginaire tout aussi carcéral que celui de sa vie réelle. Il est condamné à ne rien « visionner » d'autre qu'un environnement d'emprisonnement.<sup>211</sup> La fatalité pèse sur chacun des personnages de ce roman. La mort y est présente de façon implacable et permanente et guette sans cesse le protagoniste ; il la voit dans sa maladie, sur les vêtements de deuil d'une Mme Plasse insatisfaite, et,

---

<sup>211</sup> Mettant en scène la condamnation de Manuel sous toutes les facettes, le *Visionnaire*, écrit M-F. Canerot, traduit « la lutte entre la l'énergie vitale, le désir de vivre et la nécessité de mourir. » (M-F. Canerot, « Écriture de la vie et de la mort dans le *Visionnaire* » in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique*, Actes du colloque international organisé par Valérie Catelain pour le CEREL (Centre d'études et de recherches en littérature) et la Faculté libre des lettres et sciences humaines, *Mélanges de Science religieuse*, T. 58, No 3, 2001, p. 13) ; « Autant le récit des événements grotesques ou sordides de leur vie réelle, par Marie-Thérèse et Manuel, ne sont éclairés que d'un humour assez sombre, autant "ce qui aurait pu être" rayonne d'un amour de la vie qui se lit à travers l'horreur de mourir et le refus de Manuel d'entrer dans la folie macabre de la vicomtesse. Si ce roman est tragique, en sauvant l'énergie, l'esprit de résistance et de révolte, il est plus du côté du premier romantisme, de Malraux, d'un certain Camus que de Beckett » (*Ibid.*, p. 24).



au château de Nègreterre<sup>212</sup>, au chevet du comte mourant, dans la violence d'Antoine et dans les bras de la vicomtesse<sup>213</sup>. Manuel fuit la peur de la mort pour la retrouver encore plus fortement dans sa rêverie et émerge de sa rêverie pour mourir : « Dans le château de ses visions, écrit A. Brudo, la maladie se charge de toute l'horreur de l'agonie et de la souffrance.<sup>214</sup> » Manuel ne peut guère l'éviter, ne parvient guère à surmonter la force du destin. Par ailleurs, et d'une façon analogue à Guéret, l'ironie du destin est renforcée dans le fait que Manuel jouit, à son insu, d'un pouvoir, qu'il ne recherche nullement, sur les cœurs des deux femmes qui le tyrannisent : Mme Plasse et la vicomtesse.

Le tragique est présent dans *Minuit* dès les premières pages, dans les « grands yeux tragiques » (II, 399) de Blanche, dans Rose, « fière de ces deuils qui lui dérangent la tête » (II, 425), mais surtout dans le statut d'orpheline d'Élizabeth. Plus loin, chez les Lerat, jouant au piano, sa phrase musicale faisait songer « au regard de quelqu'un qui n'ayant plus beaucoup à espérer en ce monde tournerait les yeux vers la fenêtre et verrait [...] de la neige » (II, 459). L'épisode du rémouleur, à ce même endroit du récit,

---

<sup>212</sup> À propos de l'atmosphère inquiétante de ce lieu, Annie Brudo écrit : « Il y règne [...] une atmosphère vaguement médiévale où la dominance des teintes sombres, des personnages énigmatiques et cruels n'est pas sans évoquer la meilleure tradition des romans "noirs" » (*Op. cit.*, p. 117). Par ailleurs, elle voit l'architecture même du château, ce lieu d'évasion, comme l'incarnation même du sort tragique de Manuel : « [...] la configuration même du château fait apparaître, en filigrane, la faiblesse et la lassitude d'un être miné par les amertumes ; l'architecture médiévale confère au château un aspect austère et redoutable, fait pour inspirer l'effroi [...] Le matériau même avec lequel le château est construit contient la même contradiction : la pierre volcanique évoque le symbole du feu, mais d'un feu pétrifié, dominé et qui, en quelque sorte, a perdu sa force vitale. La nature environnante, dépeinte en teintes sombres, offre un aspect tragique et sinistre qui [...] reflète celle, plus intime et profonde, de Manuel. Le château s'offre donc bien comme édification, mais une édification qui n'est, somme toute, que représentation et projection de soi, l'entité totalisante de tous les fantasmes magnifiés dans une vision où triomphe l'image dominante de la mort » (*Ibid.*, p. 131).

<sup>213</sup> Annie Brudo voit dans la violence et le mépris d'Antoine le châtiment à la faiblesse de Manuel qui paye ainsi sa dette envers Marie-Thérèse, de même que, dans le viol et le trépas de la vicomtesse, un renversement de l'épisode de l'Héritage où il a le désir de violer Marie-Thérèse qui alors s'évanouit. (*Ibid.*, pp. 123, 125)

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 118.





traduisant la solitude d'Élizabeth et l'insensibilité des autres à sa douleur, en l'occurrence Berthe qui « observait cette explosion de douleur avec la curiosité d'un vieux savant qui étudie un phénomène rare et mal connu » (II, 476) fait ironiquement écho à l'épisode du début du récit où Blanche, recherchant un homme, un couteau à la main, ne sent pas la compassion de Marie. Les ciseaux dans le cas d'Élizabeth évoquent le couteau dans celui de Blanche et cette répétition cyclique d'un engouement pour un homme indifférent relève de l'ironie du destin. Celle-ci se poursuit quand Élizabeth arrive à Fontfroide, puisque le lieu rêvé de sa libération et de son élévation correspond ironiquement à la station à partir de laquelle sa chute est la plus fatale. Expliquant le motif de l'arrivée d'Élizabeth à Fontfroide, M. Edme, devant ses convives, explicite le lien entre le destin de la fille et celui de sa mère : « Privé du bonheur de faire souffrir la seule personne qui m'intéressât, je m'avisai de rechercher sa fille dans le dessein de l'élever à ma guise et de retrouver chez cette petite quelque chose des émotions que m'avaient procurées sa mère [...] Je m'aperçus en effet que j'étais amoureux de celle que je venais de perdre et peut-être aussi de sa fille » (II, 603). Le thème qui unit les trois parties du roman, écrit M. O'Dwyer<sup>215</sup>, est celui de la fuite, mais Élizabeth est condamnée à ne point trouver de refuge. M. Edme, qui est le maître de Fontfroide, où Élizabeth est censée trouver sa libération, se trouve donc indirectement et ironiquement lié à cette mort après avoir été la cause du suicide de la mère de la jeune femme. Certes, la chute d'Élizabeth correspond en plusieurs points à une élévation et la rencontre finale avec Agnel auquel M. Edme avait garanti sur son lit de mort l'entrée dans la maison invisible suggère qu'Élizabeth entre elle aussi dans cette maison, mais il n'en demeure pas moins que c'est tragiquement, à la suite d'une

---

<sup>215</sup> M. O'Dwyer, *op. cit.*, p. 56.





passion sexuelle et d'un meurtre, qu'elle est sortie de ce haut lieu spirituel qui est Fontfroide<sup>216</sup>.

Dans *Varouna*, la condamnation des personnages à une destinée, leur soumission à la fatalité est symbolisée par la chaîne. Les parents de Hoël croient qu'il attirerait la chance de leur côté et c'est, au contraire, la chaîne qu'il attire, elle qui est chargée d'un destin lourd et tragique. La personnification de la vague sur laquelle s'ouvre *Varouna*, « pareille à une grande main noire » (II, 621), livrant la chaîne au jeune Hoël évoque de façon significative une présence imperceptible qui communique au personnage les lignes directrices et implacables de son destin, l'enchaînement des événements incontournables symbolisés, eux, par les anneaux de la chaîne, objet transhistorique et transdimensionnel par excellence. D'entrée de jeu, la chaîne est explicitement présentée comme le symbole du destin : « mettre cette chaîne à son cou pour accomplir son destin » (II, 627). L'ironie du destin réside dans le fait que le personnage ne puisse point lutter contre cette prédestination : « Quoique innocent, écrit Annie Brudo, Hoël est en quelque sorte prédestiné ; il est entaché des crimes perpétrés par ses parents. La découverte de la chaîne sur la plage est le signe du lien indissoluble qui unit Hoël à sa famille et de l'inexorabilité d'un destin vengeur qui semble s'avérer ponctuellement puisque Hoël, de retour au pays natal, commet lui aussi un

---

<sup>216</sup> À propos de la chute perçue comme une élévation, Michèle Raclot écrit : « On constate que cet ouvrage est l'un de ceux où s'opère de façon la plus indubitable ce que Gilbert Durand appelle le ``renversement des valeurs ténébreuses``, celles en particulier des symboles catamorphes et nocturnes [...] la chute mortelle d'Elizabeth dans le gouffre de Fontfroide s'inverse en rédemption lorsque le fantôme de monsieur Agnel l'arrache à l'abîme où elle sombrait. Alors, dans ce dénouement, la symbolique change de sens, et la chute vers le gouffre devient basculement vers le ciel. Tous les lecteurs de Green connaissent cette particularité d'une œuvre où la vision dualiste de l'univers, héritée d'un certain puritanisme chrétien, tend à se subsumer en une synthèse mystique des antinomies. Pour caractéristique qu'elle soit de l'imaginaire greenien, cette inversion ne lui est pas propre, et l'on pourrait trouver dans l'esthétique romantique et même surréaliste de telles formes de représentation » (« Une approche herméneutique de *Minuit* » in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique*, Actes du colloque international organisé par Valérie Catelain pour le CEREL (Centre d'études et de recherches en littérature) et la Faculté libre des lettres et sciences humaines, *Mélanges de Science religieuse*, T. 58, No 3, 2001,, p. 31).



meurtre et est condamné à la pendaison.<sup>217</sup> » Ironiquement, en jetant la chaîne à la mer pour épargner à Hoël une vie trop mondaine, Marcion, qui avait donc une intention pure, conduit indirectement Hoël à tuer Morgane afin de récupérer la même chaîne. Les intentions du sauveur conduisent ainsi ironiquement à la tragédie. Marcion voulait le sauver du mal, mais le mal s'avère inévitable et fait partie de la destinée du personnage : « Autre chose t'a poussé à commettre cette mauvaise action » (II, 682), lui dit le moine à la fin du récit. Certes, la récitation du Pater, au moment de sa condamnation, lui fera voir les bras ouverts du Père, mais il reste que c'est à cause de la chaîne qu'Hoël connaîtra la potence. Elle le conduit inexorablement à la mort, même si cette mort est illuminée de la lumière du christianisme.

Hélène, quant à elle, trouve étrange qu'elle soit condamnée à être elle-même et à vivre sa vie plutôt qu'une autre : « N'est-il pas étrange que je sois moi-même ? » (II, 688) Si le fait de porter le nom et le visage de sa mère la rend à son insu légèrement confuse, c'est plus à son père que cette ressemblance est nuisible. La présence de sa fille auprès de lui, loin de le consoler de la perte de sa femme, ne fait que renforcer sa douleur et la tragédie de sa situation. Ce tragique est illustré avec ironie dans la mort de Bertrand Lombard lui-même à la suite de l'apparition illusoire de sa femme, interposée par sa fille, alors que cette apparition était censée le délivrer de la douleur prolongée de la séparation.

Tout intuitive qu'elle soit, Jeanne, qui tient compte des « redoutables caprices » (II, 787) du destin et qui comprend que « nous sommes aveugles et sourds, que nous venons de la nuit pour retourner à la nuit sans rien concevoir à notre destin » (II, 798), n'échappe pas à son tour à une certaine ironie du sort. Son intuition lui révèle la vérité sur l'histoire des Lombard, mais elle n'a en même temps aucun moyen pour prouver que Delobel « déraile » (II, 801). À la fin de son récit, par contre, si, contrairement aux personnages des deux

---

<sup>217</sup> *Op. cit.*, pp. 184-185.



réécits précédents, la chaîne n'a pas d'emprise sur elle, c'est parce qu'elle se souvient de l'avoir vue dans ses rêves et qu'elle déjoue de cette façon la répétition d'un certain cycle.

Dans *Si j'étais vous*, Fabien, malgré toutes ses tentatives de changer de personnalités, illustre parfaitement bien la condition tragique de l'homme qui ne parvient guère à changer son sort, celui d'avoir une âme enlisée dans un corps. C'est en effet davantage le vocabulaire de l'emprisonnement et de la dégradation qui désigne l'incarnation dans ce roman que celui de l'harmonie. Tous les personnages de Green ou presque rêvent comme Fabien de se libérer des murs de cette prison. Dans son *Journal*, Green écrit, le 14 mars 1945, alors qu'il est plongé dans la rédaction de ce roman : « Il faudra indiquer que ce désir de transformations successives correspond au désir de ne pas mourir. Un jour le héros passera dans le corps d'un mourant. Efforts terribles pour sortir de cette tombe à moitié refermée » (IV, 834). C'est en vain que le personnage cherche donc à s'immortaliser en passant constamment d'un corps à l'autre. De plus, aucune des incarnations que Fabien connaît dans ce long périple ne le satisfait véritablement. Le fait que cette série de transformations soit rêvée accentue enfin l'impuissance de Fabien à atteindre son objectif, met ironiquement en évidence sa condamnation à rester lui-même.

C'est en vain que Joseph lui aussi essaie d'échapper à sa condition d'homme. S'il cherche à s'apparenter aux anges, c'est, on l'a vu, à « l'ange exterminateur » que ses camarades l'associent.

L'effet tragique dans *Moïra* est évoqué entre autres de façon intertextuelle par les références à *Roméo et Juliette*, d'une part, et à *Othello*, d'autre part. L'ironie du destin réside dans le fait que le lecteur de cette dernière tragédie shakespearienne, point sensible à la poésie et révolté contre le sens de cette pièce qui lui paraît insignifiante, est loin de se douter que c'est de sa propre histoire qu'il s'agit. Si le sens de cette littérature lui est



étranger, c'est dire combien le sens de sa propre vie l'est aussi. C'est une des façons les plus ironiques par lesquelles la condamnation tragique de Joseph Day est illustrée, mais point la seule. W. Matz fait remarquer que le nom du personnage éponyme est lourd de sens : « c'est à la fois la déesse grecque de la Fatalité et Marie, l'élue. C'est par elle que se décide la chute tragique du héros, car elle est avant tout une pure projection de l'auteur et de son personnage.<sup>218</sup> » Alors qu'il est plongé dans la rédaction de *Moira*, Green, songeant à l'ironie dans la situation de Joseph Day, écrit également le 17 novembre 1949 : « Je voudrais montrer les personnages les mieux intentionnés fournissant à Joseph tout ce dont il a besoin pour son crime, qui le livre où il apprendra comment il doit s'y prendre, qui une grosse couverture, qui une bêche. Ce sera une manière d'indiquer qu'il est à peu près irresponsable, qu'une sorte de fatalité le pousse dont Dieu tiendra compte. Je ne sais si personne s'en apercevra. Le sens de ce récit m'est apparu clairement, cette nuit, alors que je ne dormais pas » (IV, 1120-1121). En plus donc de mettre en lumière la fatalité qui pèse sur Joseph, sa condamnation tragique à commettre un crime alors qu'il voulait une vie des plus lumineuses et angéliques, l'ironie du destin réside dans le renversement entre les intentions des personnages qui veulent aider Joseph et le résultat de cette aide. L'ignorance des personnages « sauveurs » est ciblée, elle aussi, par l'ironie, comme celle de David qui prétend pouvoir protéger Joseph du mal en lui proposant la chambre voisine de la sienne, alors que cette chambre et la maison de Mrs. Ferguson en général seront le théâtre du crime. Dès le début du roman, Joseph porte en lui « un assassin » et il ne peut guère lutter contre l'actualisation de ce destin, quelle que soit son aspiration à devenir un sauveur.

Le tragique est incontestable dans le *Malfaiteur* qui se termine avec le double suicide de Jean et Hedwige. Quant à l'ironie du destin, elle réside

---

<sup>218</sup> *Op. cit.*, p. 115.



## Ironie tragique : ironie du destin

dans le décalage entre les efforts que ces personnages déploient pour mettre fin à leur solitude et la trivialité avec laquelle leur entourage les reçoit. Leurs efforts, loin de les conduire au soulagement espéré, causent une plus grande affliction. Les victimes dans ce roman ne sont pas seules à connaître un sort tragique, il y a aussi les bourreaux. Sous un masque de cruauté, Ulrique cache un puits de désespoir, celui-là même qui la pousse à s'éloigner de la maison des Vasseur ou encore à ne pas réagir à la gifle inattendue, quoique bienvenue, qu'ironiquement Félicie, le personnage le plus défavorisé de la maison des Vasseur, lui inflige. Un élément tragique imprègne la vie de ce personnage redouté par tous, mais immensément solitaire. Sa comparaison à une statue, au moment où Félicie la rencontre et la gifle dans le couloir obscur qu'elle traversait de façon fantomatique, met en évidence sa sensibilité pétrifiée, mais aussi son existence profondément fragile et vulnérable.

Green a dit que *Chaque homme dans sa nuit* était son premier roman optimiste. Sans doute parce que Wilfred, malgré ses multiples tentations de succomber au péché et malgré sa mort prématurée sous le coup d'un revolver, est auréolé, sur son lit de mort, d'une lumière dont lui seul semble voir la provenance<sup>219</sup>. Il n'en demeure pas moins que le tragique est présent dans ce roman et qu'il n'est pas sans lien avec une certaine ironie du destin dont la situation du protagoniste est vivement imprégnée. Malgré ses nombreuses résolutions de renoncement à la chair, Wilfred ne peut pas se délivrer d'un « héritage » de sensualité dont il est le dépositaire. Il le porte dans la valise, dans l'enveloppe de l'oncle Horace et dans les gants d'Angus. Inversement, il ne peut se délivrer de sa religion, malgré tous ses actes manqués. Son missel oublié à l'église lui est retourné par un inconnu qui le « connaît » mystérieusement bien et qui le nourrit d'autres littératures spirituelles encore,

---

<sup>219</sup> M. Raclot remarque que « la mort est perçue véritablement comme une naissance » dans les romans de Green (« Vision panoramique de l'œuvre romanesque », p. 77).



de même que sa croix laisse une trace sur le mur. Ce personnage est condamné à porter une croix qu'il ne voudrait plus porter. Non seulement Wilfred ne peut pas se libérer de sa sensualité, mais c'est aussi elle qui est à l'origine de sa mort. S'il est victime de Max, c'est parce qu'il ne répond pas à son appel. La condamnation tragique du protagoniste particulièrement charnel est donc présagée dès les premières scènes par le personnage d'Horace qui lègue avant de trépasser les archives d'une vie de débauche puis rappelée tout au long du roman. Le fait qu'il ne puisse guère aller à l'encontre de cette condamnation ferait pencher le lecteur du côté du pessimisme si ce n'était de la lumière et du sourire qui semblent illuminer le visage du cadavre. Toutefois, cette lumière finale est obscurcie par la présence d'un Angus inquiet et agnostique.

De même, l'ironie du destin corrige, dans *l'Autre*, les fins heureuses ou lumineuses de chacun des deux récits de Roger, en 1939, et de Karin en 1949. Le départ brutal de Roger, en septembre 1939, pour la guerre, alors qu'il est finalement amoureux, et la noyade de Karin, le jour de son anniversaire, alors qu'elle vient de vivre une expérience mystique jettent une double ombre sur les accomplissements de ces personnages. Ils sont ironiquement condamnés à ne pas jouir de façon durable de ce qui leur a été long à atteindre. Ce fut, en effet, laborieux et douloureux avant que le cynisme sexuel de Roger cède au sentiment amoureux et que le scepticisme religieux de Karin cède à la dévotion. En plus de ces deux renversements tragiques, il faut signaler celui que suggère, peut-être en partie, le titre même du roman. De façon inattendue et ironiquement décevante pour chacun des deux protagonistes, les deux changent de personnalité et de psychologie entre 1939 et 1949. L'ironie de situation qui résulte de ces transformations elles-mêmes temporaires ajoute à la condamnation tragique de ce couple, amoureux mais voué à ne pas être uni et heureux.



## Ironie tragique : ironie du destin

Enfin, dans le *Mauvais Lieu*, l'ironie du destin réside dans le fait que le désir de possession qui anime chacun des personnages soit inversement et tragiquement proportionnel au fait qu'ils perdent tout. En perdant Louise, tous les personnages sont réduits au néant suggéré d'ailleurs par la blancheur de la neige qui ensevelit le décor des dernières scènes. Cependant, la grossièreté et le caractère grotesque de Gertrude ne rendent pas sa désolation aussi tragique que celles de Gustave ou de Brochard. Si la misère permanente de ce dernier est susceptible d'attirer dès le début la pitié du lecteur, l'orgueil et la puissance cruelle qu'affiche constamment Gustave ne prêtent pas à imaginer son insondable désespoir qui se révèle subitement au lecteur dans la scène où il se tranche la gorge. Cette désolation tragique est par contre suggérée plus tôt dans le roman, quand, observant de loin des fillettes en train de courir autour d'une statue sans la toucher, Gustave, pétrifié et solitaire, semble s'identifier lamentablement avec la statue.

Omniprésents dans l'œuvre de Green, le tragique et le pessimisme n'entrent pas, pour l'auteur, en conflit avec le comique dont l'ironie de situation que nous avons tenté d'exposer est une forme possible. Dans son *Journal*, le 26 novembre 1954, Green écrit :

Je reçois un petit livre consacré à mon œuvre. Il est excellent et j'en reparlerai. L'auteur, M. Fongaro, veut que je sois pessimiste, mais comment ne le serait-on pas ? Je ne parle pas du tragique de notre époque. Il me suffit que nous vivions dans un monde où tout finit. La mort s'assoit à table avec nous. Elle se glisse dans notre lit, c'est avec elle que nous couchons, mais elle ne dort que d'un œil. À la moindre grippe, elle nous souffle à l'oreille : « Ne m'oublie pas, hein ? Je repasserai. » (Dans *Le Visionnaire*, j'avais fait d'elle un personnage, une femme assez effacée, aux chairs molles, à peu près muette. Je n'en avais rien dit, parce que cela m'amusaient de garder la chose secrète. Dans *Le Malfaiteur*, elle reparait sous les traits de Mme Pauque.) (IV, 1373)

Si Green se réclame tantôt comme un auteur comique, tantôt comme un auteur tragique, c'est que pour lui les deux sont inextricablement liés et il





n'y a point de contradiction entre ces deux notions. Green a ainsi évoqué la dimension comique dans *Moïra* : « même dans un roman tragique comme *Moïra*, écrit-il dans son *Journal*, il y a les éléments d'une histoire comique [...] Au cœur de la tragédie se cache un comique qui ne demande qu'à se manifester.<sup>220</sup> » De même, à propos de *l'Ombre*, il écrit, dans son *Journal*, le 26 mai 1955 : « Dans la vie, je l'ai remarqué bien des fois, le tragique s'installe dans le comique et les circonstances les plus tristes n'excluent jamais, pour qui sait la voir, une certaine part de drôlerie. C'est cela que je voudrais faire voir dans ma pièce » (IV, 1415)<sup>221</sup>. C'est au cours du même passage et à la suite même de la phrase que nous venons de citer, que Green ajoute ceci, comme pour indiquer un lien entre le tragique et son processus de création littéraire : « Tout en écrivant, je m'aperçois que les personnages naissent des répliques. Ils deviennent ce qu'ils disent. Un mot leur échappe, et voilà le visage qui paraît. Un autre mot, et je les vois habillés de telle manière. Je note cela parce que la genèse d'une œuvre est souvent curieuse » (IV, 1415).

La vie prédestinée du personnage greenien échappe non seulement à son créateur qui la découvre au fil du processus de création littéraire, mais aussi au personnage lui-même. Le fait que le personnage greenien naisse dans l'imaginaire de l'auteur à partir d'une image initiale et que la suite des péripéties en découle naturellement, s'enchaîne nécessairement, indique que le personnage porte en lui, dès le point initial, son chemin déjà tout tracé dont il ignore les courbes et dont le sens s'écarte ironiquement des concepts qu'il se fait initialement de sa vie. Le personnage greenien porte en lui un destin qu'il ne peut surmonter par la suite, quels que soient les efforts multiples qu'il déploie pour y parvenir parce qu'il ne peut en déchiffrer le sens. Il est

---

<sup>220</sup> *L'Arc-en-ciel*, 23 juillet 1983, éd. du Seuil, p. 317.

<sup>221</sup> De même, il note dans son *Journal*, le 15 février 1983 : « Il y a des jours où je vois l'homme comme un personnage comique égaré dans une tragédie. Il est pareil à un acteur qui se serait trompé de théâtre. » (*L'Arc-en-ciel*, Le Seuil, 1988).



## Ironie tragique : ironie du destin

soumis à une fatalité, à une chaîne nécessaire d'événements dont il ne comprend pas tous les rouages<sup>222</sup>. Dans son *Journal*, le 15 août 1949, Julien Green compare lui aussi sa propre vie à un roman dont l'intention de l'auteur serait dissimulée : « Quel sens peut avoir tout ceci ? Notre vie est un livre qui s'écrit tout seul et dont les thèmes principaux nous échappent quelquefois. Nous sommes des personnages de roman qui ne comprennent pas toujours bien ce que veut l'auteur » (IV, 1094).

En conclusion, l'ironie de situation, fondée presque toujours sur le décalage entre les escomptes et les résultats, traduit la situation tragique des personnages qui ne réussissent pas à surmonter leur sort, à se délivrer d'un sentiment de condamnation. Ils semblent prédestinés à souffrir. Sans trop s'aventurer dans des parallèles que les œuvres romanesques n'imposent pas directement, il ne serait peut-être pas inutile d'ajouter que ce concept de prédestination, omniprésent dans l'organisation de chaque récit, n'est pas étranger au jansénisme auquel Green vouait une vive attention. Jean-Jacques Jura, on l'a dit, voit dans Emily et Adrienne deux héroïnes raciniennes. Il écrit : « Malgré la violence avec laquelle elles se débattent et leurs actes de rébellion, nos deux héroïnes raciniennes succombent tragiquement et sombrent dans le gouffre horrible de leur désespoir.<sup>223</sup> »

À titre de nuance, il faudrait signaler que, malgré la condamnation des personnages voués ironiquement à leur destin tragique, il demeure, dans le roman de Green, un signe d'espoir, celui d'une transcendance. Dans son article consacré à l'expérience de l'extase dans le roman de Green, Michèle Raclot explique que l'expérience de l'extase vécue soudainement par les personnages est comme un moment de répit de leur sort tragique : « On dirait

---

<sup>222</sup> Dans son introduction aux Actes du colloque « Lectures de Julien Green », Michel Raimond écrit : « Est-ce la force d'aller au bout d'eux-mêmes qui donne tant de relief à ces personnages ? Cette force qu'ils trouvent en eux leur est comme étrangère, et elle les emporte loin d'eux-mêmes. » (p. 9)

<sup>223</sup> *Op. cit.*, p. 203.



que la compassion du destin ou du créateur offre ce moment de grâce, ce répit au personnage, dans la traque haletante dont il est la coupable victime. L'extase rousseauiste est plénitude de vie, l'extase greenienne suspension de la douleur.<sup>224</sup> »

Les quelques instants d'extase permettent aux personnages d'endurer la traversée d'un destin qu'ils trouvent étrange, mystérieux, d'endurer la vie dans un monde où ils ne se sentent pas chez eux, entourés, sans le savoir toujours, de gens et d'objets qui leur sont hostiles et dangereux. Seuls, abandonnés et effrayés dans le monde, les personnages, en dehors de rares contacts avec une transcendance, sont condamnés à renouveler des frustrations et à se heurter à l'ironie de leur destin.

---

<sup>224</sup> M. Raclot, « Glissements insolites de la sensation. L'expérience de l'extase dans les romans de Green antérieurs à 1950 », p. 19.



## Conclusion



## Conclusion

Ayant posé comme hypothèse initiale que, dans les romans de Julien Green, c'est l'ironie de situation qui domine, nous nous sommes attachés à en examiner les cibles, les modalités et les enjeux au sein de l'œuvre romanesque et nous avons négligé, par ailleurs, l'étude systématique de l'ironie verbale. En tant que discours rhétorique, l'ironie verbale a pour finalité de chercher à convaincre, mais les personnages greeniens seraient peut-être trop aveugles pour jouir de la lucidité qu'exigerait une telle attitude rhétorique. L'analyse a tout de même pu relever, à travers l'ensemble des romans à l'étude, différents exemples d'ironie verbale. Certains personnages, comme Manuel, Marie-Thérèse, Jeanne, Killigrew, Mr. Knight, Max et Karin, font preuve, en effet, de suffisamment de lucidité pour dénoncer – antiphrases, litotes, prétéritons et analogies aidant – des attitudes et des traits de caractères chez ceux qui les entourent. Il n'en demeure pas moins que le tragique, dans les romans, est illustré de façon dramatique, davantage dans les péripéties que dans l'énonciation subjective; il est illustré par une ironie de situation fondée sur des renversements narratifs continuels.

De toutes les situations narratives que l'analyse a pu observer, il est possible de conclure que, quoi qu'il fasse pour déjouer son sort, pour avoir une emprise sur son destin, pour surmonter son angoisse existentielle, le personnage greenien échoue devant une force irrépessible qui pèse tragiquement sur lui. Cette condition tragique est traduite donc par l'ironie du sort ou l'ironie du destin, consistant en une répétition cyclique des événements et en un décalage constant entre escomptes et résultats. Non seulement le personnage est condamné à ne pas pouvoir maîtriser le cours de sa destinée, à en changer le tracé, aussi contraire soit-il à ses aspirations profondes et aux conceptions qu'il se fait de lui-même et du monde, mais l'auteur lui-même ne peut rien contre la prédestination de ses personnages, contre l'autorité de l'Autre qui fait bouger sa plume.



## Conclusion

Rappelons brièvement les différentes manifestations de cette ironie du destin.

Étranger dans son entourage le plus immédiat, le personnage greenien use inutilement des mots pour harmoniser ses liens avec autrui : « L'être humain, écrit Green dans son *Journal* le 25 juin 1941, est séparé du reste de l'humanité par une barrière qui presque jamais ne s'abat. C'est le drame de chacun de nous. Les mots nous trahissent honteusement. Nous voudrions parler, et personne n'est là pour nous entendre, quand même nous parlerions à vingt personnes tous les jours. Ce que nous pensons profondément est à peu près incommunicable [...] Parler à un homme, c'est jeter un pont par-dessus un abîme, mais de l'autre côté de l'abîme y a-t-il une route qui prolonge la ligne du pont ? Bien rare » (IV, 589).

Victime des injustices les plus sordides, le personnage est trop aveugle pour sentir l'urgence de se révolter contre son sort. S'il ne l'est pas, le courage fait défaut à son désir de révolte ou les mots font défaut à son courage de parler ou la réceptivité de ceux qui l'entourent fait défaut à son discours courageux.

Même lorsqu'il se conduit en bourreau, le personnage greenien dissimule très gauchement un état de peur et de vulnérabilité perceptible par ses adversaires. Et les rôles ne tardent pas à se renverser entre lui et ces derniers.

Voulant choisir entre Dieu et les plaisirs charnels pour délivrer sa conscience du poids du péché, il se sent perpétuellement tiraillé entre les deux : il a le sentiment d'être proche de Dieu dans les lieux de débauche, où le personnage l'espère le moins, de même que la faim sensuelle s'empare de son être quand il commence à croire à sa condition angélique.

Aussi déterminé soit-il à s'engager dans une voie, le personnage se sent soumis, de l'intérieur, à une facette insoupçonnée de son « moi » qui s'oppose à son élan. Cherchant à se réfugier cyniquement dans le plaisir



## Conclusion

sexuel contre l'angoisse de mourir, il rencontre l'amour. Inversement, l'amoureux goûte à la désillusion et souille ses sentiments.

Par ailleurs, le personnage est soumis aux messages contrariants d'une voix intérieure, celle de sa conscience morale, qui, surgissant de façon importune, lui rappelle ironiquement l'existence d'une force supérieure à sa volonté consciente.

Les emardées dans l'imaginaire et l'onirique ne sont pas, elles non plus, des évasions durables. Au contraire, elles mettent en perspective le désarroi du personnage. Le rêve ne fait qu'accentuer l'impuissance du personnage à surmonter son sort de façon définitive. Le personnage rêve soit pour retrouver ses cauchemars quotidiens, soit pour retomber à son réveil de plus haut, dans une réalité qui lui est insupportable, soit pour recevoir des messages dont il ne saura tirer profit.

De même qu'il ne peut pas s'approprier son corps, le personnage ne peut pas s'approprier son espace individuel, en délimiter les frontières et le créer à son image. alors qu'il s'y emploie avec ardeur. Son espace individuel reste perméable aux invasions barbares ou encore le personnage s'y trouve séquestré comme un habitant de seconde classe. Quant à l'espace collectif qu'il partage avec autrui, il ne fait, dans sa froideur et dans son obscurité, que traduire l'opacité des rapports des personnages avec autrui.

Dans l'enceinte de cet espace, les objets eux-mêmes semblent avoir plus d'espoir que le personnage. Aux yeux de ce dernier, les objets n'apparaissent point comme de simples possessions inertes et neutres. Ils sont chargés d'une valeur, d'une signification, et investis d'une présence qui leur octroie un énorme pouvoir sur leurs possesseurs. Parmi ceux-là, le miroir, devant lequel le personnage est confronté à un « autre », au lieu d'être réconforté par une image conforme à ses attentes ou encore les objets hérités qui, dans un rapport métonymique, cristallisent le phénomène de lignée, le





## Conclusion

fait que le personnage soit aveuglément assujéti à un tout un héritage dont il ne pourra pas se départir.

Si, par ailleurs, l'œuvre prolifère en récits à la première personne, intimes ou fictifs, où les personnages font preuve d'autorité, ces récits, aussi lucides et éclairants qu'ils veillent être, enfoncent tragiquement leurs auteurs dans le sentiment de leur défaite au lieu de leur proposer des perspectives nouvelles en rupture avec la réalité morose.

Enfin, dans sa lutte contre l'effroi d'être au monde, le personnage ne s'en trouve pas plus avancé en usant de la raison pour déchiffrer le mystère de son existence ou encore lui résister, ni en feignant théâtralement d'être abandonné à ce mystère, ni en le niant tout court pour s'entourer d'objets matériels, ni en s'en prenant agressivement à l'angoisse de son prochain dans un faux élan de charité.

De même que le personnage ne peut pas avoir d'emprise sur sa vie en faisant abattre la barrière qui le sépare de l'autre ou en trouvant la paix entre les facettes contradictoires de son être, l'auteur lui-même n'a pas la moindre influence sur le cours de cette vie fictive qui naît pourtant sous sa plume. Son rôle de créateur, qui consiste à *voir* surgir ces créatures dans son imaginaire et à les suivre dans la démarche qu'ils semblent prédestinés à suivre ne l'autorise nullement à intervenir pour en modifier l'orientation. C'est d'ailleurs pour cette même raison que le roman de Green n'est point idéologique. Ne pouvant prédire les transformations de ses personnages et les courbes de leur parcours, Green ne peut les charger d'aucune mission. Aucun de ses héros n'est représentatif d'un système de valeurs invariable ou érigé en modèle exemplaire. Au contraire, les romans se terminent tous sur une certaine interrogation et le fait que l'ironie, omniprésente dans l'œuvre, cible plus qu'un personnage et de plus d'une façon, contribue davantage à créer un effet d'ambivalence, une ambiguïté d'interprétation qu'à mettre en place une thèse.



## Conclusion

Si l'ironie de Green n'est pas idéologique, n'y aurait-il pas lieu donc de parler d'humour au lieu d'ironie, étant donné la fonction idéologique qui caractérise cette dernière. Cherchant en effet à distinguer théoriquement ces deux notions, Franck Évrard écrit :

L'ironie se démarque de l'humour par la visée qu'elle soutient vis-à-vis du monde extérieur et la notion de sérieux qui s'y rattache. Alors que l'ironie porte un jugement et tend à fixer la signification, l'humour jette un doute sur le réel et institue une incertitude interprétative, une hésitation herméneutique, qui ont pour conséquence de retarder ou d'annuler même le rire.<sup>225</sup>

Les critiques de Green qui se sont penchés sur l'analyse de l'humour dans l'œuvre ont hésité également entre les deux notions. Hélène Dottin explique que Julien Green, se projetant en chacun de ses personnages, demeure compatissant et complice de leur ridicule et c'est ce qui l'autorise, elle, à parler d'humour plutôt que d'ironie<sup>226</sup>. Elle écrit :

[...] si la posture d'énonciation propre à l'ironie est stable, celle de l'humour est instable, affirme Jankélévitch. L'humour se déploie souvent dans des lieux de passage ou des lieux de mouvement. L'humour qui fait tout bouger n'a pas de domiciliation sédentaire ni de localisation définitive. Or, on ne peut que constater l'instabilité du narrateur de *Moïra* qui entre dans tous les

---

<sup>225</sup> *L'Humour*, Paris. Hachette. 1996, p. 38. Évoquant les parentés intellectuelles de l'humour, Evrard établit la distinction entre humour, ironie, satire et esprit : « Impliquant distance, recul et intellectualisation [...] le phénomène humoristique se situe dans un champ intentionnel qui présente de nombreuses analogies avec l'ironie, la satire et l'esprit. » (*L'Humour*, p. 35) Il définit la satire comme suit : « [...] désigne un texte au caractère argumentatif et persuasif qui vise à agresser et convertir l'interlocuteur [...] Proche du comique, la satire exige une fantaisie, un contenu que le lecteur perçoit comme ridicule et grotesque [...] Comme dans la démarche humoristique, la satire tend à grossir et déformer la réalité pour la présenter sous un jour absurde. Mais à la différence de l'humour où les intentions de l'auteur n'apparaissent guère [...] la satire se fonde sur des normes morales claires : elle exige une attitude militante en face de l'expérience de la vie. Sûr de détenir la vérité, le satiriste vise à la répandre et à convertir l'adversaire par une argumentation persuasive. Il ne choisit le comique que pour mieux éduquer et prescrire [...] L'éthos satirique marqué par le mépris est voisin de l'éthos codé péjorativement de l'ironie, un éthos moqueur » (*Ibid.*, p. 38-39). Quant à l'esprit, Evrard le définit comme suit : « Le *wit* anglais et le *Witz* allemand, deux termes qui acceptent difficilement une traduction, sont proches de l'esprit français. Le *wit* se définit par son aptitude à assembler promptement des pensées et à découvrir des ressemblances éloignées [...] S'opposant à la raison analytique, le *wit* revendique l'incongruité » (*Ibid.*, p. 39-40).

<sup>226</sup> H. Dottin, « Entre comédie à la française et humour anglo-saxon : l'écriture double de Julien/Julian Green », pp. 43-44.



## Conclusion

personnages. Et si Julien Green est tous les personnages, l'humour alors est permanent<sup>227</sup>.

Ce point de vue, on l'aura remarqué, est cohérent avec la distinction établie plus haut par Évrard entre humour et ironie : c'est parce que Green « entre » dans tous ses personnages et nous invite à changer notre regard sur lui, parce qu'il ne propose pas une vision unique et stable de lui-même et du monde qu'il serait, selon H. Dottin, davantage du côté de l'humour que de l'ironie. Évrard explique en effet que « si le lecteur d'un texte ironique peut retrouver la véritable pensée de l'auteur, grâce à une interprétation pertinente des signaux, il reste surpris et dérouteré par l'énigme ouverte par le texte humoristique.<sup>228</sup> »

Notant par ailleurs les dissonances de tons et les alliages du réel et de l'irréel dans les romans de Green, en particulier dans le *Mauvais Lieu* où des personnages grotesques et risibles sont mêlés au drame le plus sordide, Michèle Raclot reconnaît la même difficulté de distinguer les deux notions d'humour et d'ironie chez l'auteur. Elle écrit :

Il n'est pas aisé de distinguer ce qui, dans l'œuvre de Green, est ironie et humour. Lui-même ne fait guère de différence. Il écrit à propos du *Mauvais Lieu* : « 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'être un romancier noir » (VI, 351). Il s'agit, bien sûr, d'humour anglais, celui qui, dit-il, « ne va pas sans une certaine férocité amusante »<sup>229</sup>.

En dépit de ces multiples hésitations terminologiques et des diverses définitions théoriques qui tentent de délimiter les frontières entre les catégories du comique sans toujours concorder entre elles, notre choix de l'ironie repose sur deux critères essentiels.

Certes, l'ironie est axiologique et dénonce une réalité explicite au nom d'un idéal implicite, alors que les romans de Green ne cherchent pas à

---

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>229</sup> M. Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque », p. 82.



## Conclusion

défendre une cause particulière ou à mettre en place une idéologie quelconque. Il n'en demeure pas moins que les décalages, les tensions et les renversements qui y prennent place sont davantage d'ordre qualitatif que quantitatif. Le fait par exemple que des personnages bien intentionnés offrent à Joseph tous les outils dont il se servira pour accomplir son crime illustre une tension qualitative entre le bien (pure intention) et le mal (meurtre). Or, selon Évrard une fois de plus, c'est là une distinction importante entre l'ironie et l'humour. Évrard l'établit certes à propos de la communication verbale, mais elle est transposable sur le plan des situations<sup>230</sup>. Il écrit :

[...] à la différence de l'ironie qui bafoue la règle de qualité en affirmant le contraire de ce que pense le locuteur, le message humoristique la respecte en disant ce qui est vrai. En revanche, la singularité de l'humour vient du fait qu'il transgresse la règle de quantité en n'apportant pas toutes les informations requises. [...] Parce qu'il dit trop ou moins, il surprend, contrarie et inquiète les vérités établies ainsi que les mots attendus<sup>231</sup>.

Par ailleurs, réfléchissant sur la différence entre l'ironie et l'humour, Schoentjes affirme que la fonction de l'ironie est d'interroger alors que celle du rire est d'amuser<sup>232</sup>. Nous remarquerons que la fonction d'interroger, attribuée ici par Schoentjes à l'ironie, tout en signalant la dimension idéologique de l'ironie – puisqu'il s'agit d'interroger, de remettre en cause des valeurs – n'indique pas que l'ironie cherche forcément à mettre en place un système de valeurs préétabli. Si elle remet en question des vérités établies, des dogmatismes, et les fait vaciller sur leurs bases, l'ironie n'a elle-même

---

<sup>230</sup> « [...] dans une conversation, le locuteur doit obéir à certaines règles, certaines conventions tacites pour que le décodage du message par l'auditeur corresponde aux volontés de l'encodeur. Ce code comporte quatre maximes :

1. Une règle de quantité (l'information requise ne doit pas être excédentaire ou manquante).
2. Une règle de qualité qui exige que la contribution soit véridique et repose sur des preuves.
3. Une règle de relation (« Parlez à propos »).
4. Une règle de modalité qui évite l'obscurité et l'ambiguïté pour privilégier la clarté. » (*Op. cit.*, p. 45)

<sup>231</sup> *Op. cit.*, p. 46.

<sup>232</sup> *Idem.*



## Conclusion

rien de dogmatique. Si les romans de Green mettent en scène des personnages attachés rigidement à leurs valeurs, c'est pour mettre en perspective chacune de ces valeurs et interroger ironiquement leur bien-fondé. Le roman ne tranche nullement, ne prend point parti, car si certains personnages se font ironistes et s'en prennent avec virulence aux valeurs des autres, ils sont à leur tour l'objet de l'ironie du narrateur ou encore d'autres personnages. Si Marie-Thérèse se moque de la rigidité de Mme Plasse, la crédibilité de son jugement est atténuée par la dénonciation de sa naïveté dans le récit de Manuel et la crédibilité de ce dernier est mise en perspective de multiples autres façons : « Les grands romans, écrit Michel Raimond, nous montrent des individus enfermés dans leurs points de vue, dans leurs obsessions, dans leurs croyances. À chacun sa vérité. Le roman sonne le glas de la vérité révélée ; il annonce une sagesse liée à la relativité et à l'incertitude. Pas de meilleur remède contre les fanatismes.<sup>233</sup> »

En montrant le décalage entre les conceptions réductrices et erronées que l'individu se fait à propos de lui-même et des autres et l'implacabilité de son destin qui surpasse toutes les conceptions possibles, toutes les idéologies et toutes les thèses, le roman de Green met en évidence une certaine ironie du destin. L'individu est voué à ne pas vivre selon le concept réduit et limité qu'il se fait de son existence, à ne pas pouvoir se contenter du palliatif qu'il choisit pour contrer son angoisse d'exister. Aussi tragique que cela puisse sembler, il est vrai d'autre part que l'ironie introduit un certain optimisme, car si le personnage est condamné à la contrariété et semble s'enliser dans sa nuit, c'est sans doute parce qu'il choisit de ne pas coopérer avec la force invisible qui préside au cours de sa destinée, de ne pas se délivrer de ses idées sur l'existence pour s'abandonner à une lumière qui la surpasse.

---

<sup>233</sup> M. Raimond, *Le Roman* [1997], Paris, Armand Colin, 2000, coll. « Lettres », p. 180.



## Bibliographie



- **1) Corpus primaire**

- **a. corpus de base : les romans**

- Green, Julien, *Mont-Cinère* [1926], in *Oeuvres complètes I*<sup>234</sup>, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Adrienne Mesurat* [1927], in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Léviathan* [1929], in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *L'Autre sommeil* [1930] in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Épaves* [1932], in *Oeuvres complètes II*<sup>235</sup>, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Le Visionnaire* [1934], in *Oeuvres complètes II* Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Minuit* [1936], in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Varouna* [1940], in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Si j'étais vous* [1947], in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Moïra* [1950], in *Oeuvres complètes III*<sup>236</sup>, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Le Malfaiteur* [1955], in *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.

---

<sup>234</sup> Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit.

<sup>235</sup> Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit.

<sup>236</sup> Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit.





## Bibliographie

- Green, Julien, *Chaque homme dans sa nuit* [1960], in *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *L'Autre* [1971], in *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Le Mauvais Lieu* [1977] in *Œuvres complètes VIII*<sup>237</sup>, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.

---

<sup>237</sup> Edition établie, présentée et annotée par Michèle Raclot et Giovanni Lucera.



## Bibliographie

- **b. corpus connexe**
- **Romans**
- Green, Julien, *Les Pays lointains* [1987], in *Oeuvres complètes VII*<sup>238</sup>, Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Les Étoiles du sud* [1989], in *Oeuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Dixie* [1995], in *Œuvres complètes VIII*<sup>239</sup>, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- **Nouvelles**
- Green, Julien, *Christine*, in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Léviathan (La traversée inutile)* in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Le Voyageur sur la terre*, in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Les Clefs de la mort*, in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Histoires de vertige* in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Vie et mort de Michaël Corvin* in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Maggie Moonshine*, in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.

---

<sup>238</sup> Édition établie, présentée et annotée par Michèle Raclot et Giovanni Lucera

<sup>239</sup> Édition établie, présentée et annotée par Michèle Raclot et Giovanni Lucera.



## Bibliographie

- Green, Julien, *Miss Eddleston* [1998], in *Oeuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *La Nuit des fantômes* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Histoire de Ralph* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
  
- **Œuvres théâtrales**
- Green, Julien, *Sud* [1953], in *Oeuvres complètes III<sup>240</sup>*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *L'Ennemi* [1954], in *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *L'Ombre* [1958], in *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Demain n'existe pas* [1985], in *Œuvres complètes VIII<sup>241</sup>*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *L'Automate* [1985], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *L'Étudiant roux* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Secrets de famille* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
  
- **Écrits intimes**
- Green, Julien, *Autobiographie (Partir avant le jour, Mille chemins ouverts, Terre lointaine, Jeunesse)*, in *Œuvres complètes V<sup>242</sup>*, Paris, Gallimard, 1977, Bibliothèque de la Pléiade.

---

<sup>240</sup> Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit.

<sup>241</sup> Édition établie, présentée et annotée par Michèle Raclot et Giovanni Lucera.



## Bibliographie

- Green, Julien, *Oeuvres autobiographiques*, in *Oeuvres complètes VI*<sup>243</sup>, Paris, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Journal (1919-1924)* [*On est si sérieux quand on a 19 ans*], Paris, Fayard, 1993.
- Green, Julien, *Journal (1926-1955)* [1926-1934 : *Les Années faciles*. 1935-1939 : *Derniers beaux jours*. 1940-1942 : *Devant la porte sombre*. 1943-1945 : *L'Oeil de l'ouragan*. 1946-1950 : *Le Revenant*. 1950-1954 : *Le Miroir intérieur*. 1955 : *Le Bel aujourd'hui*], in *Oeuvres complètes IV*<sup>244</sup>, Paris, Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Journal (Juin 1940)* [*La Fin d'un monde*], Paris, Fayard, 1996.
- Green, Julien, *Journal (1956-1972)* [1956-1957 : *Le Bel aujourd'hui*. 1958-1966 : *Vers l'invisible*. 1966-1972 : *Ce qui reste du jour*], in *Oeuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Journal (1972-1981)* [1972-1976 : *La Bouteille à la mer*. 1976-1978 : *La Terre est si belle*. 1978-1981 : *La Lumière du monde*], in *Oeuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Journal (1981-1984)* [*L'Arc-en-ciel*], Paris, Seuil, 1985.
- Green, Julien, *Journal (1984-1990)* [*L'Expatrié*], Paris, Seuil, 1992.
- Green, Julien, *Journal (1990-1992)* [*L'Avenir n'est à personne*], Paris, Fayard, 1993.
- Green, Julien, *Journal (1993-1996)* [*Pourquoi suis-je moi?*], Paris, Fayard, 1996.

---

<sup>242</sup> Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit.

<sup>243</sup> Édition établie, présentée et annotée par Giovanni Lucera, Xavier Galmiche, Gilles Siouffi et Damien Vorreux. Préface de José Cabanis.

<sup>244</sup> Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Préface de Robert de Saint-Jean.



## Bibliographie

- Green, Julien, *Journal (1996-1997) [En avant par-dessus les tombes]*, Paris, Fayard, 2001.
- **Essais et autres écrits**<sup>245</sup>
- Green, Julien, *Pamphlet contre les catholiques de France* [1924] in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien, *Une grande amitié : correspondance 1926-1972, avec Jacques Maritain*, Paris, Plon, 1979.
- Green, Julien. *Frère François* [1983], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990.
- Green, Julien. *Le Langage et son double* in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade.
- Green, Julien. *Paris*, Seyssel, Champ Vallon, 1983.
- Green, Julien. *Liberté chérie*, Paris, Seuil, 1989.
- Green, Julien. *L'Homme et son ombre*, Paris, Seuil, 1991.
- Green, Julien. *Dionysos ou la chasse aventureuse*, Paris, Fayard, 1997.
- Green, Julien, *Jeunesse immortelle*, Paris, Gallimard, 1998.

---

<sup>245</sup> Nous ne noterons pas ici tous les articles et les conférences de l'auteur qui sont publiés en annexe dans les huit tomes de la Bibliothèque de la Pléiade aux Éditions Gallimard.



• **2) Études sur Julien Green et son œuvre**

**a. Ouvrages ou chapitres d'ouvrages avant 1980**

- Abdo, Mouna, *L'Enfance dans l'oeuvre de Green*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Lyon II, 1975.
- Albérès, René Marill, *Les Hommes traqués* [Chapitre 2 : « Julien Green et la dépossession », pp. 113-154 ], Paris, La Nouvelle édition, 1953.
- Benoot, Edgar, *Julien Green*, Bruges, Belgique, Desclée de Brouwer, 1963.
- Blanchet, André, « Julien Green en proie à l'existence » in *La Littérature et le spirituel*, Paris, Aubier/Montaigne, 1960, tome II [« La nuit de feu »], pp. 129-143.
- Brisville, Jean-Claude, *À la rencontre de Julien Green*, Bruxelles, Éd. La Sixaine, 1947, coll. « À la rencontre de ».
- Brodin, Pierre, *Les Écrivains français de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Valiquette, 1942.
- Brodin, Pierre, *Julien Green*, Paris, Éditions universitaires, 1957.
- Brûlé, Aurèle, *Julien Green, diariste*, Thèse, Université de Montréal, 1961.
- Burne, Glenn Stephlen, *Julian Green*, N.Y., Twayne Publishers, 1972.
- Carrel, Janine, *L'Expérience du seuil dans l'oeuvre de Green*, Zürich, Juris Verlag, 1967.
- Cooke, M. Gérard, *Hallucination and death as motifs of escape in the novels of Julien Green*, Washington, Catholic University of America Press, 1960.



## Bibliographie

- Davignon, Henri, *De La Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. Essais et souvenirs* [« Un itinéraire spirituel : le *Journal* de Julien Green », pp. 77-95], Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- Desnues, Reine-Marie, *Des auteurs et des hommes* [« Julien Green », pp. 439-487], Paris, Éditions Fleurus, 1961.
- Dunaway, John M, *The Metamorphoses of the Self. The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Green*, Lexington, Univ. Press of Kentucky, 1978.
- Eck, Dr Marcel, *L'Homme et l'angoisse* [« L'angoisse de Julien Green ou l'angoisse de l'ange et d'Uranus », pp. 233-247], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1964.
- Eigeldinger, Marc, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Éditions des Portes de France, 1947.
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères* [Chapitre 6 : « Symbolisme de l'ascension et rêves éveillés », pp. 146-147], Paris, Gallimard, 1957, coll. « Idées ».
- Fongaro, Antoine, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, Rome, Éd. Signorelli, 1954.
- Gaddis, Rose Marilyn, *The Critical Reaction to Julien Green (1926-1956)*, Thèse, University of Missouri, Columbia, USA, 1958.
- Gorkine, Michel, *Julien Green : essai*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1956.
- Hoy, Peter C, *Julien Green* [Bibliographie 1923-1967], Paris, Lettres modernes, 1970.
- Joye, Jean-Claude, *Green et le monde de la fatalité*, Thèse, Berne, 1964.
- Klein, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais* [« Un roman illustrant l'identification projective », pp. 149-185], traduit de l'anglais par Victor Smirnoff, Paris, Gallimard, 1968.





## Bibliographie

- Kostis, Nicholas, *The Exorcism of Sex and Death in Julien Green's Novels*, La Hague/Paris, Mouton, 1973.
- Lévesque, Yvan, *Le Double chez Green*, Thèse, Québec, Université Laval, 1975.
- Moeller, Charles, « Julien Green témoin de l'invisible » in *Littérature du XX siècle et christianisme*, Paris, Casterman, 1967, vol. I, pp. 328-396.
- Moisson, Jacques, *Green, sudiste et puritain, d'après son œuvre*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris IV, 1976.
- Mor, Antonio, *Julien Green témoin de l'invisible*, Paris, Plon, 1973.
- Morrow, Christine, *Le Roman irréaliste dans les littératures contemporaines de langue française et anglaise* [Chapitre 5 : « Le roman de l'inconscient : Julien Green », pp. 216-236], Toulouse/Paris, Éditions Didier, 1941.
- Petit, Jacques, *L'Homme qui venait d'ailleurs*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.
- Petit, Jacques, *Julien Green*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972.
- Phan Thi Ngoc, Mai, *La mort de Green. « Journal, 1928-1958 »*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris III, 1976.
- Piriou, Jean-Pierre, *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, Paris, Nizet, 1976.
- Poulet, Georges, « Julien Green » in *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1968, vol. IV [« Mesure de l'instant »], pp. 337-377.
- Prévost, J-L, *Le Roman catholique a cent ans*, Paris, Desclée de Brouwer, 1958.
- Prévost, J-L, *Green ou l'âme engagée*, Lyon, E. Vitte, 1960.
- Proulx, Jérôme, *Julien Green, puritain, homme de lettres*, Thèse, Université de Montréal, 1961.



## Bibliographie

- Rowe, David J, *La Quête du bonheur dans l'oeuvre romanesque de Green*, Thèse de 3e cycle, Université de Dijon, 1974.
- Rousseau, Guy Noël, *Sur le chemin de Julien Green*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1965.
- Saint-Jean, Robert de, *Green par lui-même*, Paris, Seuil, 1968, coll. « Écrivains de toujours ».
- Saive, Renée, *La Spiritualité chez Green, homme de théâtre*, Thèse de 3e cycle, Paris X-Nanterre, 1971.
- Sémolué, Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.
- Stokes, Samuel Emlen, *Julian Green and the thorn of puritanism*, N. Y., King's Crown Press, Columbia University, 1955.
- Tamuly, Annette, *Green à la recherche du réel*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1976.
- Tauber, Christian, *Le Thème de l'enfance dans la littérature actuelle*, Thèse, Zurich, Juris Druck U., 1971.
- Torre, Elia de la, *Le Journal de Julien Green : témoignage d'une âme inquiète*, Thèse, Université de Montréal, 1957.
- Vaisnys, Elona M, *L'Effroi d'être au monde : Julien Green, écrivain religieux*, Ph. D. Thesis, Yale University, Newhaven, Connecticut, USA, 1967.
- Valois, Charles, *L'Évolution de la pensée religieuse de Julien Green*, Thèse, Université de Montréal, Montréal, 1963.
- Vangness, Mary Norbert, *Des formes de l'inquiétude religieuse dans les romans de Julien Green*, Thèse, Université de Montréal, Montréal, 1959.



### b. Ouvrages ou chapitres d'ouvrages après 1980

- Anderson, Barbara Christine Adams, *The Enchanted Circle in four novels by Green*, Thèse, University of Minnesota, 1984.
- Anderson, Kristine Jo, *Bilingualism in the self-imaging of Green, Anaïs Nin, and Karen Blixen*, Thèse, State University of New York at Burningham, 1983.
- Auroy, Carole, *Julien Green, le miroir en éclats. Étude de l'autobiographie*, Paris, Éditions du Cerf, 2000.
- Billups, Harriest Gurley, *The Motifs of fire and water in the works of Green*, Thèse, University of Maryland, 1981.
- Brudo, Annie, *Signes et valences de l'étrange et du fantastique dans les « Nouvelles » de Julien Green*, Univ. Di Palermo, Instituto di Lingue e Letterature Straniere, 1990.
- Brudo, Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995.
- Catelain, Valérie, *La Voie initiatique dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Thèse, Nanterre, 1997.
- Constant, Jean-Claude, *Green et le rêve*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Montpellier-III, 1981.
- Coumoulou, Marie Maya, *Étude des rapports entre le « Journal », les oeuvres autobiographiques et les romans de Green*, Thèse de 3e cycle, Université Paris-IV, 1981.
- Derivière, Philippe, *Julien Green : les chemins de l'errance*, Le Roeulx [Belgique], Talus d'approche, 1994.
- Dottin, Hélène, *L'Écriture du moi dans l'œuvre romanesque de Julien Green, 1947-1987*, Lille, Éditions du Septentrion, 2000.
- Fabiani, Daniela, *Erranza e Scrittura, Julien Green e la forme narrative brevi*, La Spezia, Agora Edizione, 2003.



## Bibliographie

- Fessier, Guy, *Julien Green, le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, Lille, Éditions du Septentrion, 2002.
- Floucat, Yves, *Julien Green et Jacques Maritain : l'amour du vrai et la fidélité du cœur*, Paris, Téqui, 1997.
- Foisy, Richard, *L'Expérience de Dieu avec Julien Green*, Saint-Laurent (Québec), Fides, 2000.
- Grollier, Véronique, *Julien Green, genèse d'une spiritualité, 1905-1924*, Thèse, Université d'Angers, 1994.
- Hatem, Jac, *Mal et transfiguration* [Chapitre sur *Varouna*], Paris, Cariscript, 1987, coll. Extasis.
- Headley, B.M, *The Novel as Parable. Said and Unsaid in some novels of Green and Graham Greene*, Thèse, Université Oxford, 1984.
- Hooff, Dominique Marie Catherine Van, *Green et la peinture ou le livre d'images du visionnaire*, Thèse, Brigham Young University, 1981.
- Jossua, Jean-Pierre, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne, 1985, 4 vol [tome 1, chap 5: « L'image de la sainteté dans quelques romans du 20<sup>e</sup> siècle »]
- Joye, Jean-Claude, *Littérature immédiate: cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*, Berne, PP. Lang, 1990.
- Jura, Jean-Jacques, *Reading Julian Green. A study of allegorical figures and theatricality in Green's novels*, Thèse, University of California, Irvine, 1988.
- Kissel, Myriam, *La Nuit dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris IV, 1987.
- Kwon, Eunmi, *L'Emprisonnement et la libération dans l'œuvre de Julien Green*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris IV, 1988.



## Bibliographie

- Lintvelt, Jaapp, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin*, Québec, Éditions Nota bene, 2000.
- Matz, Wolfgang, *Julien Green (Le siècle et son ombre)*, Paris, Gallimard, 1998, coll. Arcades.
- Murray, Joseph, *L'Influence de Nathaniel Hawthorne sur les nouvelles de Julien Green*, Thèse, Maynooth, Irlande, 2000.
- Newbury, Anthony-H, *Julien Green: Religion and Sensuality*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- Nzengou-Tayo, Marie-Josée, *Les Romans de Julien Green. Une poétique de la violence*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Lille III, 1987.
- O'Dwyer, Michael, *Le Péché dans l'oeuvre romanesque et dramatique de Green*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris III, 1986.
- O'Dwyer, Michael, *Julien Green*, Dublin, Four Courts Press, 1997.
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 2001.
- Parias, Louis-Henri, *Julien Green, corps et âme*, Paris, Fayard, 1994.
- Perry, Edith, *Oppression et liberté dans l'oeuvre romanesque de Julien Green, 1927-1971*, Thèse, Nanterre, 2000.
- Pires-Martins, Otilia, *La Problématique religieuse dans l'oeuvre romanesque de Green*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Clermont-Ferrand II, 1983.
- Pop, Rodica, *Le Fantastique dans les romans de Julien Green*, Bucarest, ed. Libra, Paris, 1973.
- Raclot, Michèle, *Le Sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Green*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.



## Bibliographie

- Rica, Alvaro de la, *La Luz y la mirada, Aproximacion a la Autobiografia de Julien Green*, Pampelune, Espagne, Éditions universitaires de Navarre (EUNSA), 1993.
- Servais, Yvonne, *Julien Green, violence, détresse et apaisement*, Nanterre, Académie européenne du Livre, 1992.
- Sirbu, Anca, *Julien Green, o constiinta tragic (Julien Green, une conscience tragique)*, Iasi, Éditions universitaires « Al. I. Cuza », 1995.
- Song, Koylin, *Adolescence et expérience spirituelle. L'apprentissage de la vie chez quelques jeunes de François Mauriac et Julien Green*, Thèse de doctorat (nouveau régime), Université d'Aix-Marseille, I, 1988.
- Terrile, Cristina, *La Crise de la volonté ou le romanesque en question. Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, Paris, Champion, 1997.
- Thiell, Pascal, *Moïra de Green et le problème de la culpabilité*, Mémoire de maîtrise de lettres modernes, Université de Metz, 1983.
- Thoby, Anne-Cécile, *La Bible dans l'œuvre de Julien Green*, Thèse, Poitiers, 2002.
- Toulet, Suzanne, *Le Tourment de Dieu dans l'oeuvre autobiographique de Julien Green*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- Vadon, Jean A, *Un problème de création littéraire de l'autobiographie au roman. Étude de l'interaction entre un homme, Green, et son œuvre*, Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris IV, 1981.
- Vernescu, Flavia, *Clivage et intégration du moi chez Julien Green*, Birmingham, AL, Summa Publishers, 1994.
- Wildgen, Kathryn Eberle, *Julien Green, the great themes*, Birmingham, AL, Summa Publishers, 1993.
- Wildgen, Kathryn Eberle, *A thematic concordance of Julien Green's journal*, Birmingham, AL, Summa Publishers, 1994.



## Bibliographie

### c. Articles avant 1980

- *Revue des Lettres Modernes* no 130-133 ('Configuration critique', no 10), *Configuration critique de Julien Green*, par B. T. Fitch, P. Hoy, C. R. P., May, A. Lavers, Paris, Éditions Minard, 1966.
- Blanchet, André, « Le Nouveau roman de Green [*L'Autre*] » in *Études*, 334, X, 1971.
- Blot, Jean, « Le Voyage romanesque de Green » dans *Nouvelle Revue Française*, 200, avril 1971.
- Boisdeffre, Pierre de, « Green » in *Nouvelles littéraires*, 2274, Paris, 1971.
- Cabanis, J, « Green et le Royaume de Dieu » in *La Table Ronde*, 172, Paris, 1962.
- Decoin, Didier, « Green ou la vraie joie » in *Nouvelles littéraires*, 2356, Paris, 20 nov 1972.
- Devyver, Jean, « Green, grand classique d'aujourd'hui » in *La Revue nationale*, XLIV, Bruxelles, 1972.
- Fabre-Luce, Anne, « Le Sexuel aux prises avec le religieux [*Le Mauvais lieu*] » in *Quinzaine littéraire*, 267, Paris, 16 nov 1977.
- Guyotat, PP, « Sur le *Pamphlet contre les catholiques de France de Green* » in *Arts*, 905, Paris, 27 fevrier 1967.
- Hebblethwaite, Peter, « The Murmur of God » in *The Times Literary Supplement*, LXXVI, 1977.
- Ignatius, Mary Ann, « Green as a novelist of love » in *Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, XXVI, 1972, pp. 47-51.
- Jouhandeau, Marcel, « Green l'inaccessible » in *Le Figaro littéraire*, 4 juin 1971.





## Bibliographie

- Juin, Hubert, « Les Deux royaumes » in *Le Figaro littéraire*, 31 mai 1972.
- Kanters, Robert, « La Lumière de Green » in *Le Figaro littéraire*, 24 juin 1972.
- Lebrec, Jean, « Le 'Royaume invisible' dans le *Journal de Green* » in *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J. A. Vier*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Mauriac, François, « Green vu par Mauriac » in *Le Figaro littéraire*, 11 nov 1972.
- Mouton, Jean, « Les Visions de Green » in *Nouvelles littéraires*, 2220, Paris, 9 avril 1970.
- Mouton, Jean, « Un romancier de l'au-delà, Green » in *Nouvelles littéraires*, 2346, Paris, 11 sept 1972.
- Navarre, Yves, « Green de la réprobation au salut » in *Nouvelles littéraires*, 2568, Paris, 1977.
- Prévost, J-L, « Le Drame spirituel » in *La Table ronde*, Paris, juillet-août 1956.
- Rousseaux, A, « Green et l'aventure du salut » in *Le Figaro littéraire*, 7 mai 1960.
- Ricaumont, Jacques de, « Green à travers ses derniers livres » in *Revue des deux mondes*, Paris, juillet-sept, 1978, pp. 358-366.
- Rose, Marilyn Gaddis, « Le Catholicisme 'évangélique' de Green. Lecture d'un texte hermétique [ *Ce qui reste de jour* ] » in *Éthique et esthétique dans la littérature française du XXe siècle* (Maurice Cagnon ed.), Saratoga, Calif., Anma Libri, 1978.
- Saint-Jean, Robert de, « Green et l'évangile du feu » in *Revue des deux mondes*, Paris, juillet-sept 1974, pp. 57-69.
- Saint-Jean, Robert de, « La Faim de Dieu » in *Renaissance de Fleury*, 19, Paris, 1970.



## Bibliographie

- Saint-Jean, Robert de, « Green, l'œuvre jusqu'aux racines » in *Magazine littéraire*, 69, oct 1972, pp. 11-13.
- Tchalekian, Chavarche, « Julien Green's *L'Autre* : A Test of Faith » in *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Pullman, WA 1976, 27:1, pp. 43-45.
- Uijterwaal, Johannes PP. J, « Green. Personnalité et création romanesque » in *Revue des langues vivantes*, 36, Bruxelles, 1970.
- Vier, Jacques, « Les Préfaces de Green » in *Littérature à l'emporte-pièce. Sixième série*, Paris, Éditions du Cèdre, 1972.
- Vier, Jacques, « Un grand roman de Green [*L'Autre*] » in *Littérature à l'emporte-pièce. Sixième série*, Paris, Éditions du Cèdre, 1972, pp. 127-130.



### d. Ouvrages collectifs et articles après 1980

#### 1) Ouvrages collectifs

- *Culture et pays dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Claude Foucart et René Plantier, Presses Universitaires de Lyon III, CEDIC, 1989.
- *Roman 20-50*, no 10, *Julien Green*, Chaque homme dans sa nuit, textes réunis par Monique Gosselin, Lille, décembre 1990.
- *Lectures de Julien Green*, Actes du colloque international de l'Université du Maine, 19-20 mars 1993, textes réunis par Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe et Michèle Raclot, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1994.
- *Julien Green / Études réunies par Jean Touzot*, Paris, Klincksieck, 1997, coll. *Littératures contemporaines*, no 4.
- *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998.
- *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000.
- *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, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000.
- *Ecriture poétique et métaphysique*, Actes du colloque international organisé par Valérie Catelain avec le CEREL en collaboration avec la SIEG, 10 mars 2001 Université Catholique de Lille, *Mélanges de Science religieuse*, 2001.
- *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.



## Bibliographie

- *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003.

### 2) Articles

- Apeldoorn, Jo Van, « Description et signification [*Moïra*] » in *Pratiques de la description*, Amsterdam, Rodopi, 1982, pp. 189-223.
- Apeldoorn, Jo Van, « Symbolisation sonore chez Green. Le chant des reinettes » in *Pratiques de la description*, Amsterdam, Rodopi, 1982, pp. 225-253.
- Arrouye, Jean, « Sous le regard de *Léviathan* : les paysages photographiques de Julien Green » in *Impressions du Musée Granet*, 6 avril 1991, pp. 36-44.
- Auroy-Mohn, Carole, « *Jeunes années. L'écriture au crépuscule* » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 39-56.
- Babin, Isabelle, « L'Insolite dans le théâtre de Green » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 55-65.
- Bartoli, Antonella Leoncini, « 'Une langue est un commentaire humain sur la création Bilinguisme, traduction, auto-traduction, autant de commentaires sur la création ?' » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 201-211.
- Baudelle, Yves, « L'onomastique anglo-saxonne dans les romans de Julien Green : un cliquetis de sons bizarres » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Bercegol, Fabienne, « Présence du corps dans *Léviathan* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées



## Bibliographie

- internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 201-220.
- Blot-Labarrère, Christiane, « Green, *Léviathan* » in *Ecole des Lettres II*, Paris, LXXVII, 15, 15 juin 1986, pp. 15-24.
  - Bordier, Edmond, « Frère François » in *La Pensée catholique*, XXXVII, 206, Paris, sept-oct 1983.
  - Bourdil, Pierre-Yves. « Qu'est-ce que l'insolite ? » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 5-13.
  - Bourdil, Pierre-Yves, « L'anamorphose des êtres : le thème de l'Autre dans *Léviathan* de Julien Green » in *Lectures de Julien Green*, Actes du colloque international de l'Université du Maine, 19-20 mars 1993, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1994.
  - Bourgain, Jean-François, « L'Expérience du fleuve dans l'œuvre romanesque de Green » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 95-111.
  - Bourgain, Jean-François, « Espace et drame intérieur dans *Léviathan* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 183-200.
  - Bourgain, Jean-François, « *Partir avant le jour*. Une écriture de l'énigme et de l'étrangeté » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 71-84.
  - Bouvier, Michel, « La Prédestination dans *Chaque homme dans sa nuit*. Une question de regard » in *Roman 20/50*, 13, juin 1992, pp. 225-235.



## Bibliographie

- Bouvier, Michel, « La Prédetermination dans *Chaque homme dans sa nuit*: Une question de regard » in *Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XXe siècle*, Lille, 1992, 13, pp. 225-235.
- Bouvier, Michel, « La Conversion de Green » in *Mélanges de science religieuse*, LVI, 3, janvier-mars 1999, pp. 61-72.
- Bouvier, Michel, « La Pelouse de Wormsloe » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 67-77.
- Brenner, Jacques, « Green, plein Sud. Itinéraires d'une âme déchirée » in *Le Figaro littéraire*, 29 mai 1989.
- Brown, John L, « Les Étoiles du Sud » in *World Literature Today*, Norman, Oklahoma, LXIV, 1990, pp. 438-439.
- Brown, John L, « Dixie » in *World Literature Today*, Norman, Oklahoma, LXIX, 1995, pp. 549-550.
- Brudo, Annie, « Les Pays lointains de Green, un spleen venu d'ailleurs » in *Il Pensiero Politico*, XXVI, 1993, pp. 149-159.
- Brudo, Annie, « Le Descriptif dans la *Trilogie de l'horrible* de Green » in *Roman Studies*, XVII, 1999, pp. 131-149.
- Brudo, Annie, « Images et métamorphoses du moi chez Julien Green nouvelliste » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 173-186.
- Cabanis, José, « Green et ses contemporains. Le cas Mauriac » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 9-33.
- Cameron, Euan, « Julian Green » in *London Magazine*, XXXVIII, Février/Mars 1999, pp. 70-72.
- Calle-Gruber, Mireille, « Le Récit et ses doubles ou le palimpseste de *Varouna* » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 192-203.



## Bibliographie

- Canérot, Marie-Françoise, « Adolescence et christianisme dans l'oeuvre romanesque de François Mauriac et de Green » in *Cahiers François Mauriac*, XI, 1984, pp. 286-298.
- Canérot, Marie-Françoise, « Faut-il avoir peur de la beauté ? (De quelques romans de Julien Green) » in *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945. Actes du colloque international, Paris IV Sorbonne (26-29 sept 1990)*, Paris, Grasset, 1991, pp. 189-200.
- Canérot, Marie-Françoise, « La Symphonie des temps dans *Chaque homme dans sa nuit* » in *Roman 20/50*, 10, décembre 1990, pp. 19-26.
- Canérot, Marie-Françoise, « La Nouvelle, source de la création romanesque chez Green » in *Lectures de Julien Green*, Éditées par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp.89-100.
- Canérot, Marie-Françoise, « Le Bonheur selon Green » in *Nouveaux cahiers François Mauriac*, VI, 1998, pp. 171-182.
- Canérot, Marie-Françoise, « Et si écrire était vivre » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 127-140.
- Canérot, Marie-Françoise, « Le Devoir de mémoire dans le *Journal* de Julien Green (1926-1971) » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 121-134.
- Canérot, Marie-Françoise, « Les Premiers romans de Green, un réalisme insolent et insolite » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 67-79.
- Canérot, Marie-Françoise, « *Léviathan* : une écriture de la mélancolie » 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, Presses





## Bibliographie

Universitaires Franc-Comtoises, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 707, 2000, pp. 145-158.

- Canérot, Marie-Françoise, « Écriture de la vie et de la mort dans *Le Visionnaire* » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 13-24.
- Canérot, Marie-Françoise, « Julien Green ou l'impossibilité de sortir de la fiction » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 15-28.
- Canérot, Marie-Françoise, « Décors du Sud, décors de France dans le roman greenien : une dualité féconde » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 762, 2003, pp. 17-34.
- Catelain, Valérie, « Résurgence de l'Ailleurs et voie initiatique dans les nouvelles de Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 143-156.
- Catelain, Valérie, « La transparence du silence » 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, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 707, 2000, pp. 51-62.
- Catelain, Valérie, « La Musique dans l'œuvre romanesque de Green. Une porte ouverte sur l'absolu. » in *Roman 20/50*, 26 décembre 1998, pp. 117-128.
- Catelain, Valérie, « Paris et *Épaves*, écriture poétique et géographique de l'âme » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 87-98.
- Catelain, Valérie, « *Quand nous habitons tous ensemble* : d'une conception stéréotypée du genre autobiographique à la libre expression de l'éveil d'Une conscience » in *Formes de l'écriture*



## Bibliographie

*autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 95-108.

- Catelain, Valérie, « Une vie ordinaire de Julien Green et Eveline de James Joyce : de la fascination de l'Ailleurs à la possible délivrance » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franche-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Chalendar, P, « Penser le corps : l'œuvre de Julien Green » in *Foi et vie*, 87 (2), 1988, pp. 71-79.
- Coutagne, Denis, « Frère François » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 209-229.
- Coutagne, Denis, « Le Musée intérieur de Julien Green » in *Impressions du Musée Granet*, 4 et 5 juillet 1990, pp. 55-71.
- Delorme, Marie-Laure, « L'Enfance du Sud » in *Magazine littéraire*, 331, avril 1995, pp. 106-107.
- Derivière, Philippe, « La Genèse du roman selon Green » in *Nouvelle Revue Française*, 454, nov 1990.
- Desprez, Florence, « Lecture anthropologique de *Mont-Cinère* de Green » in *Recherches sur l'imaginaire*, XV, 1986, pp. 97-115.
- Doering, Bernard, « Jacques Maritain, Georges Bernanos and Julien Green on the Mystery of Suffering and Evil » in *Religion and Literature*, Notre Dame, IN, 1985 Autumn, 17:3, pp. 37-55.
- Dottin, Hélène, « *L'Autre*, l'autre et son miroir » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 121-131.
- Dottin, Hélène, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris



## Bibliographie

IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 707, 2000, pp. 221-234.

- Dottin, Hélène, « Mourir, dormir, rêver, vivre peut-être... *L'Autre sommeil* ou une écriture poétique de l'inquiétude métaphysique » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 47-55.
- Dottin, Hélène, « *Partir avant le jour*. Une poétique romanesque de l'autobiographie » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 57-70.
- Dottin, Hélène, « 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, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 762, 2003.
- Dupont, Jacques, « Adrienne à corps perdu » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 2-12.
- Durand, François, « Green, le temps et l'éternité » in *La Licorne*, Université de Poitiers, 7, 1983, pp. 113-134.
- Durand, François, « Les écrivains anglophones dans le *Journal* de Green » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 141-150.
- Durand, François, « Les romans du salut » in *Lectures de Julien Green*, Actes du colloque international de l'Université du Maine, 19-20 mars 1993, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1994.
- Dyé, Michel, « La peinture et la misère humaine dans *Adrienne Mesurat* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires



## Bibliographie

Franc-Comtoises, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 707, 2000, pp. 21-38.

- Erzgraber, Ursula, « Le Miroir dans *Moïra* » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 22-37.
- Fabiani, Daniela, « *Partir avant le jour* de Julien Green : une double symphonie du temps » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 707, 2000, pp. 39-50.
- Fabiani, Daniela, « *Épaves* de Green et *Le Vent noir* de Paul Gadenne, une parenté spirituelle et romanesque » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 141-152.
- Fabiani, Daniela, « Une autobiographie singulière : *L'Histoire de Ralph* » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 187-200.
- Ferrand, Brigitte, « Le Langage et son double » in *Europe*, 683, mars 1986.
- Fessier, Guy, « Le commentaire artistique dans le *Journal* de Green en octobre 1978 » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 151-161.
- Fessier, Guy, « La réutilisation romanesque d'un souvenir praxitélien » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 99-108.
- Forchetti, Maria Pia, « Rêveurs de maisons », « Rêveurs de rêves. I castelli della notte di Julien Green » in *Dimore narrate. Spazio e*



## Bibliographie

*immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 123-149.

- Foucart, Claude, « Dire et se taire. Écriture du péché. » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 23-33.
- Foucart, Claude, « Une Amérique à découvrir. Celle de Green. » in *Exotisme et Création* [Actes du colloque international de Lyon, 1983], Lyon, L'Hermès, 1985, pp. 93-103.
- Foucart, Claude, « Les Paysages de la passion chez Green et Mauriac » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 45, Paris, 1993.
- Foucart, Claude, « L'Insolite et l'esthétique de la soudaineté » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 31-41.
- Foucart, Claude, « À la recherche de la mémoire ou le triomphe de la Méduse » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 15-28.
- Fournier, Guy, « Le Roman du spirituel. Réalisme métaphysique et algèbre des valeurs. À propos de *Moïra* de Green » in *Roman 20/50*, mars 1989, pp. 143-157.
- Frayssines, Jean-Pierre E, « Une sorte de merle blanc » in « L'Expérience du fleuve dans l'œuvre romanesque de Green » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997.
- Garcia Düttman, Alexander, « La Vision interrompue. Walter Benjamin sur Green », in *Les Temps Modernes*, XLVLI, 543, oct 1991, pp. 1-27.
- Garfitt, Toby, « Le Manteau du miséreux. Exil, écriture et traduction entre *Varouna* et *Si j'étais vous...* » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 39-46.



## Bibliographie

- Gendron, Elizabeth, « Green et le sens du surnaturel », in *Les Écrivains et le sacré. La vigne et le vin dans la littérature*, Actes du XIIe congrès de l'Association Guillaume Budé, Paris, Belles Lettres, 1989, pp. 412-413.
- Gianolio, Valeria, « Green, 'L'être que j'étais alors, je le regarde aujourd'hui avec étonnement.' » in *L'Effeto autobiografico. Scrittura e lettura del Soggetto nella letteratura europea*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990, pp. 147-170.
- Glaudes, Pierre, « Narcisse au labyrinthe » in *Roman 20/50*, 10, déc 1990, pp. 87-103.
- Glaudes, Pierre, « Green et ses personnages » *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative du 20<sup>e</sup> siècle* (sous la direction de F. Lioure), Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, Centre des recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1993, X, pp. 39-59.
- Gosselin, Monique, « Topologie romanesque de *Chaque homme dans sa nuit*. Lieux, corps et sens » in *Roman 20/50*, 10, déc 1990, pp. 27-51.
- Gosselin, Monique, « Une autobiographie singulière » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 163-180.
- Gosselin, Monique, « Le romanesque des personnages américains : du roman à l'autobiographie 1950-1965 » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Grewe, Astrid, « Les Couleurs et leur symbolique dans *Moïra* » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 99-111.



## Bibliographie

- Grollier, Véronique, « Le Journal de Green. 'Une haute aventure de l'écriture' » in *Ecole des Lettres II*, Paris, LXXVII, 11, 15 mars 1986, pp. 107-118.
- Grollier, Véronique, « Destins d'enfants, exils de princes » in *Actes du colloque international d'Angers*, 14-16 mai 1993, Presses de l'Université d'Angers, 1994, pp. 141-153.
- Grzybowska, Aleksandra, « Le prix de la responsabilité dans *Moïra* de Green » in *Responsabilité et/ou gratuité de la littérature* (textes réunis par A. Ablamowicz), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 1996, pp. 176-186.
- Grzybowska, Aleksandra, « Le corps et la peinture dans *Partir avant le jour* de Green » in *De la palette à l'écritoire* (ed. M. Chefdor), Nantes, Joca Seria, 1997, v. 1, pp. 73-81.
- Guéraud, Jean-François, « Souvenir et transformation romanesque de la chambre dans l'œuvre de Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 53-64.
- Guissard, Lucien, « Green ou l'homme qui pense à autre chose » in *Revue Générale de Bruxelles*, CXXXVI, 4, juillet-août 2001, pp. 45-50.
- Guyaux, Jacques, « Un grand roman du Sud profond [*Les Pays lointains*] » in *Revue Générale de Bruxelles*, CXXIII, 10, oct 1987, pp. 105-106.
- Hell, Victor, « Vie de l'âme et présence de l'invisible. Réflexions sur l'attribution du prix littéraire 'Maximilian Kolbe-Reinhold Schneider' à Green in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon-III, 1989.
- Herpe, Noël, « François Mauriac et Julien Green, biographes de leur enfance » in *Cahiers François Mauriac*, 17, 1990, pp. 149-156.
- Herpe, Noël, « *Moïra* de Green ou l'Enfer de la pureté », in *La Licorne*, 20, Université de Poitiers, 1991.





## Bibliographie

- Herpe, Noël, « Julien Green et le théâtre » in *Lectures de Julien Green*, Actes du colloque international de l'Université du Maine, 19-20 mars 1993, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1994.
- Huré, Jacques, « Orient des êtres. Orient de l'être » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989.
- Jean-Nesmy, Claude, « *Les Pays lointains* » in *Esprit et vie*, XCVII, 1987, pp. 526-527.
- Jura, Jean-Jacques, « Mystère de la Passion: Tradition de la Passion » in *Roman 20-50: Roman 20/50*, 10, déc 1990, pp. 65-74.
- Jura, Jean-Jacques, « Analyse intertextuelle de Joseph Day. Un moi livresque et multiple » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 174-181.
- Jura, Jean-Jacques, « *Le Visionnaire* et *Si j'étais vous...*, deux romans de l'extrême » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 153-159.
- Jura, Jean-Jacques, « Racine, Faulkner : deux héritages culturels pour "l'unique" Julien Green » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Kissel, Myriam, « Ville étrangère et imaginaire » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 148-154.
- Kissel, Myriam, « Les Structures familiales dans l'œuvre romanesque de Green » in *Lectures de Julien Green : Actes des Journées Julien Green*, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars



## Bibliographie

1993 / études réunies par Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe et Michèle Raclot; éditées par Jean-Pierre Piriou.

- Kissel, Myriam, « Mémoire du rêve, connaissance de soi dans l'œuvre de Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 41-52.
- Kissel, Myriam, « L'inquiétante étrangeté. Le rêve, structure de la création littéraire » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 43-54.
- Kyria, Pierre, « Green, vertigineux [*Histoires de vertige*] » in *Magazine littéraire*, 205, mars 1984.
- Kyria, Pierre, « Un hymne au Sud profond [*Les Pays lointains*] » in *Magazine littéraire*, 243, juin 1987, pp. 60-61.
- Kyria, Pierre, « Green dans les marges du temps » in *Magazine littéraire*, 313, sept 1993, pp. 90-91.
- Lanavère, Alain, « Architectures religieuses dans le roman catholique du 20<sup>e</sup> siècle » in *Travaux de littérature*, XII, Paris, 1999, pp. 409-423.
- Lecquoy, E, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre romanesque de Julien Green ; Littérature et interprétation » in *Revue de l'Institut catholique de Paris*, vol. 22, 1987, pp. 141-150.
- Le Touzé, Philippe, « Green, *Léviathan (La Traversée inutile)*. Analyse d'une écriture artistique », *Prace historycznoliterackie*, 24, 1987, pp. 46-57.
- Le Touzé, Philippe, « Le premier rêve de Wilfred ou un train d'enfer » in *Roman 20/50*, 10, déc 1990, pp. 75-86.
- Le Touzé, Philippe, « Les symboles de la mémoire dans *Varouna* » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 87-98.



## Bibliographie

- Lévesque, Yvan, « Un étrange petit voyage de Green. Version romanesque, version autobiographique » in *Études littéraires du Québec*, XVII, 2, 1984, pp. 357-369.
- Lintvelt, Jaapp, « L'Ouverture et l'ensemble. *Moïra* de Green » in *Neophilologus*, LXVIII, 1984, pp. 513-528.
- Loddegaard, Anne, « Green, *Le Voyageur sur la terre*. Conte fantastique et allégorie janséniste » in *Revue Romane*, XXXII, 1997, pp. 263-282.
- Loddegaard, Anne, « Le Fil du destin et le fil du récit. Métatexte et religion dans Green, *Varouna* » in *Revue Romane*, XXXV, 2000, pp. 81-100.
- Maher, Eamon, « La Joie insolite dans deux romans greeniens, *Moïra* et *Chaque homme dans sa nuit* » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 101-109.
- Maher, Eamon, « *Léviathan* : roman existentialiste ? » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 249-256.
- Mambrino, J, « La Traversée des apparences » in *Études*, 389, 1998, pp. 521-534.
- Marcotte, Gilles, « Green, Schumann » in *Liberté*, 184, Montréal, août 1989, pp. 85-89.
- Masson, Pierre, « *Mont-Cinère* ou la parole calcinée » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 101-111.
- Masson, Pierre, « Insolite, étrange, surnaturel dans *Chaque homme dans sa nuit* » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque



## Bibliographie

- international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 111-120.
- Mayaux, Catherine, « Quelqu'un derrière la fenêtre » 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, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 93-108.
  - Millet-Gérard, Dominique, « Un texte à double fond, le *Pamphlet contre les catholiques de France* » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 189-207.
  - Miraux, Jean-Philippe, « Faire lire *Adrienne Mesurat* » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 113-122.
  - Miraux, Jean-Philippe, « Insolite et énigme comme horizons du poétique dans *Moïra* » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 93-100.
  - Murray, Joseph, « Mémoire personnelle et mémoire ancestrale dans *Christine* » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 109-120.
  - Murray, Joseph, « Persistance des éléments du gothique anglo-saxon dans *Léviathan* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 235-248.
  - Murray, Joseph, « Julien Green et Adam : l'autobiographie et le mythe de l'enfance » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre*



## Bibliographie

- de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 29-38.
- Murray, Joseph, « L'influence de Nathaniel Hawthorne sur Julien Green apprenti nouvelliste » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
  - Nakirer, Fedor, « Inquiétude et sérénité dans les romans de Green » in *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945. Actes du colloque international, Paris IV Sorbonne (26-29 sept 1990)*, Paris, Grasset, 1991, pp. 201-209.
  - Nam Youn, Kim, « Crimes et criminels dans l'œuvre de Green » in *Crimes et criminels dans la littérature française*, Actes du colloque international 29 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1990, Université Jean-Moulin, Lyon III, CEDIC, 1991, pp. 213-222.
  - O'Dwyer, Michael, « Toward a positive eschatology. A study of the beginning and ending of Green's *Chaque homme dans sa nuit* » in *Renascence*, XLIX, 1996/1997, pp. 111-119.
  - O'Dwyer, Michael, « Les Mal-Aimés chez François Mauriac et Green. Une étude de *Thérèse Desqueyroux* et de *Mont-Cinère* in *Les Mal-Aimés dans l'œuvre de François Mauriac*, Actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, 6-8 octobre 1997, Paris, Association internationale des Amis de Mauriac, 1998, pp. 53-69.
  - O'Dwyer, Michael, « Green, expatrié et sudiste » in *Exiles and migrants. Crossing thresholds in European Culture and Society* (Anthony Coubon ed.), Brighton, Sussex Academic Press, 1997, pp. 185-192.
  - O'Dwyer, Michael, « Autobiographie et autofiction : une étude des rapports entre la mémoire et l'imagination dans les écrits autobiographiques de Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'œuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 7-14.



## Bibliographie

- O'Dwyer, Michael, « 'We are crucified in sex' : A study of the identification of sexuality with sin in Julien Green's *Moïra* » in *The Irish theological quarterly*, 62 (4), 1996, pp. 284-296.
- O'Dwyer, Michael, « *Léviathan*, source embryonnaire de l'œuvre de Green » in *Actes du colloque d'Irlande. Littérature et sources spirituelles. L'œuvre de Jean Sullivan*, Paris, Association des Amis de Jean Sullivan, 1999, pp. 96-102.
- O'Dwyer, Michael, « Green, an avid Balzac reader » in *French Studies Bulletin*, Printemps 2000, pp. 4-7.
- O'Dwyer, Michael, « Pascal et Mauriac dans le *Journal* de Green » in *Pascal-Mauriac. L'œuvre en dialogue*, Actes du colloque du Sénat, 4-6 octobre 1999, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, pp. 355-360.
- O'Dwyer, Michael, « The Quest of an American in Paris. The case of Green » in *Studies. An Irish quarterly review*, LXXXVI, 346, été 1998, pp. 121-127.
- O'Dwyer, Michael, « L'Insolite dans *Mont-Cinère*. Le cas d'Emily Fletcher. » in *Julien Green et l'insolite*, Actes du colloque international de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 81-91.
- O'Dwyer, Michael, « Le Flâneur des deux rives. Poétisation greenienne de l'espace parisien » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 79-85.
- O'Dwyer, Michael, « Récit de mémoire et filiation spirituelle dans *Ce qu'il faut d'amour à l'homme* » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 85-94.
- O'Dwyer, Michael, « Julien Green dans les dédales de James Joyce » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Géorgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franche-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.



## Bibliographie

- Pagès, Pierre-Étienne, « Le Jeune homme vert » in *Le Spectacle du monde*, 379, oct 1993, pp. 75.
- Perry, Edith, « Présence du narrateur dans *Partir avant le jour* » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 153-164.
- Perry, Edith, « Shakespeare et Green : jeux spéculaires dans *Moïra* » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franco-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Piriou, Jean-Pierre, « L'Exotisme de Green » in *Exoticism in French Literature*, University of South Carolina, Department of Foreign Languages and Literatures, College on Humanities and Social Sciences, 1986, French Literature Series, XIII, pp. 156-160.
- Piriou, Jean-Pierre, « Les Personnages féminins dans les romans de Green » in *Lectures de Julien Green : Actes des Journées Julien Green*, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993 / études réunies par Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe et Michèle Raclot; éditées par Jean-Pierre Piriou.
- Plantier, René, « Une beauté du diable et la beauté de Dieu dans *Léviathan* » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 79-98.
- Plantier, René, « Le travail de la mémoire et le *Pamphlet contre les catholiques de France* » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 135-142.
- Poirier, Jacques, « Le Refus de l'Œdipe, Green » in *Littérature et psychanalyse. Les Écrivains français face au freudisme (1914-1944)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, pp. 85-98.





## Bibliographie

- Pommier, Christine, « Entre lumière et ténèbres : l'émergence du sens dans l'autobiographie de Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 29-40.
- Pommier, Christine, « Léviathan : un conte cruel » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 135-144.
- Raclot, Michèle, « Le Fou dans *Chaque homme dans sa nuit*, une image dégradée du saint » in *Roman 20/50*, 10, 1990.
- Raclot, Michèle, « La Symbolique de l'arbre dans les romans américains » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 79-98.
- Raclot, Michèle, Interview de Green réalisé le 31 août 1989 in *Roman 20/50*, 10, 1990, pp. 105-118.
- Raclot, Michèle, « Permanence de l'écriture greenienne dans le cycle du Sud » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 177-186.
- Raclot, Michèle, « Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Green » in *Actes du colloque de Strasbourg*, 25-27 avril 1996, *Objet esthétique, esthétique de l'objet*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- Raclot, Michèle, Démence et folie dans l'œuvre de Green. De l'aliénation à l'illumination » in *Travaux de littérature*, X, 1997, pp. 397-410.
- Raclot, Michèle, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Green. Étapes, constantes et variations esthétiques. » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), Littératures contemporaines, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 49-93.



## Bibliographie

- Raclot, Michèle, « 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 de l'Université de Paris IV Sorbonne, 22-23 septembre 1995, Presses de l'Université d'Athens, Géorgie, USA, 1998, pp. 15-29.
- Raclot, Michèle, « Mémoire et création romanesque chez Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 65-86.
- Raclot, Michèle, « La vision cinématographique du romancier dans *Léviathan* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 159-174.
- Raclot, Michèle, « Une approche herméneutique de *Minuit*. Variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut. » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 25-38.
- Raclot, Michèle, « Tradition et modernité dans l'écriture du *Journal* de Julien Green » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 109-136.
- Raclot, Michèle, « Un poète égaré dans la prose, un magicien de la langue française amoureux des poètes romantiques anglais » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Géorgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Rahard, Maryvonne, « Lecture de *Varouna* de Green » in *Recherches sur l'imaginaire*, XII, 1984, pp. 187-195.
- Rica, Alvaro de la, « La mémoire au commencement de l'*Autobiographie* de Julien Green » in *Le Travail de la Mémoire dans l'oeuvre de Julien Green*, Actes du colloque international de



## Bibliographie

Savannah, Géorgie, USA, 7-9 avril 1997, Presses de l'Université de Lille III, 2000, pp. 157-166.

- Rica, Alvaro de la, « Léviathan, une poétique visionnaire » 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, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 175-182.
- Rica, Alvaro de la, « La Fin d'un monde. Un texte clair qui devient obscur » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 165-172.
- Ricaumont, Jacques de, « Frère François » in *Le Spectacle du monde/Réalités 256*, juillet 1983, pp. 76-77.
- Richards, Sylvie, « Les Désenchantés : Julien Green, les Américains à Paris entre les deux guerres, et l'orientalisme de *Frère François* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 11-20.
- Robichez, Jacques, « Le théâtre de Julien Green » in *Julien Green / Études réunies par Jean Touzot*, Paris, Klincksieck, 1997, coll. *Littératures contemporaines*, no 4.
- Rodica, Pop, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 109-118
- Rose, Marilyn-Gaddis, « Faith as an Act of Translation: The Case of Julien Green » in *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association*, Knoxville, 1982 May, 6:1, pp. 35-39.



## Bibliographie

- Rose, Marilyn-Gaddis, « God's temper. The Devil and Green » in *Claudel Studies*, XIII, 2, 1986, pp. 74-80.
- Salvucci, Silvia, « L'initiation dans l'autobiographie de Julien Green » in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, textes réunis par Daniela Fabiani, Macerata, L'Harmattan, 2003, pp. 137-152.
- Salvucci, Silvia, « La vision de l'Amérique dans les *Pays Lointains* » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 762, 2003.
- Sansen, R, « Un siècle, un itinéraire ; Regards sur le 20<sup>e</sup> siècle » in *Mélanges de science religieuse*, vol. 55, n 4, 1998, pp. 3-18.
- Santa, Angels, « L'Enfermement dans *Adrienne Mesurat* » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 112-119.
- Schneider, Marcel, « Green, plein Sud. Le roman d'un monde évanoui » in *Le Figaro littéraire*, 29 mai 1989.
- Schneider, Marcel, « Green, la lumière intérieure du voyageur » in *Le Figaro littéraire*, 2 dec 1991.
- Scott, Malcolm, « Green's scale of realities » in *The Struggle for the soul of the French novel. French catholic and realist novelists, 1850-1970*, The Catholic Washington DC, University of America Press, 1990, pp. 208-236, 277-278.
- Sémolué, Jean, « L'attrance et l'interdit : thèmes moteurs dans l'expression de l'univers greenien » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 119-132.



## Bibliographie

- Sémolué, Jean, « Discrétion et insistance. Quelques aspects de la narration dans *Chaque homme dans sa nuit* » in *Roman 20/50*, 10, 1990, pp. 7-17.
- Sémolué, Jean, « Julien Green, homme des doubles postulations » in *Lectures de Julien Green*, Édité par Jean-Pierre Piriou, Actes des Journées Julien Green, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993, pp. 11-21.
- Sémolué, Jean, « Julien Green : itinéraire d'un auteur, problème et perspective de lecture » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 35-48.
- Servais, Yvonne, « Julien Green et l'Irlande » in *Études irlandaises*, 8, déc 1983, pp. 175-189.
- Servais, Yvonne, « Julien Green traducteur de Péguy » in *L'Amitié Péguy*, VII, 1984, pp. 34-41.
- Sirbu, Anca, « La poétique de la confession de Green » in *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Actes du colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, Études publiées par J. Domenech, Université de Nice Sophia-Antipolis, vol IX, 1997, pp., 289-303.
- Sirbu, Anca, « La Dimension métaphysique de l'écriture intimiste greenienne » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 57-65.
- Solé I Castells, Christina, « Archétypes du destin et de la fatalité dans *Moïra* » in *Julien Green. Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'oeuvre de Julien Green »* (12-14 mai 1988), Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 58-66.
- Stanley, Robert, « Les Étoiles du sud » in *French Review*, LXIV, 1990-1991, pp. 723-724.
- Stanley, Robert, « Green » in *The Contemporary novel in France* (William Thompson ed.), Gainesville ; Tallahassee ; Tampa, University Press of Florida, 1996, pp. 54-73.



## Bibliographie

- Thiebold, Véronique, « Julien Green ou l'âme du Sud [*Les Étoiles du Sud*] » in *Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée*, 1989, pp. 125-127.
- Thinès, Georges, « La Quête du sens dans *Léviathan* » in *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept 2001, pp. 7-12.
- Thoby, Anne-Cécile, « De l'anamorphose de l'œil à la métamorphose de l'âme. *Varouna* de Julien Green » in *Iris*, 16, Grenoble, 1996, pp. 127-144.
- Thoby, Anne-Cécile, « Apocalypse et genèse du corps : *Si j'étais vous...* de Julien Green, le corps métamorphosé », *Les Cahiers du GERF*, 5, Grenoble, 1998, pp. 133-152.
- Thoby, Anne-Cécile, « De l'intertexte biblique dans *Varouna* » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 707, 2000, pp. 63-76.
- Toublanc-Grollier, Véronique, « Le Crépuscule de Dieu » in *Lectures de Julien Green : Actes des Journées Julien Green*, Faculté des Lettres de l'Université du Maine, 19 et 20 mars 1993 / études réunies par Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe et Michèle Raclot; éditées par Jean-Pierre Piriou.
- Touzot, Jean, « *Dionysos* ou le flamboiement de la poésie » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 241-253.
- Tremblais-Dupré, Thérèse, « Green, écriture ou folie » in *Julien Green* (Études réunies par Jean Touzot), *Littératures contemporaines*, 4, Paris, Klincksieck, 1997, pp.113-125.
- Tritsmans, Bruno, « Jeux de l'énigme. Le dieu caché dans *Varouna* de Green » in *Versants*, 13, 1988, pp. 31-46.
- Van Hooff, Dominique, « Entre le visible et le dicible : l'art du portrait chez Julien Green » in *Autour de Julien Green, au cœur de "Léviathan"*, Actes des Journées internationales de Julien Green de



## Bibliographie

- l'Université de Paris IV Sorbonne, 7 février et 14 novembre 1998, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 707, 2000, pp. 77- 92.
- Van Hooff, Dominique, « Julien Green et son séjour en Amérique pendant la Deuxième Guerre mondiale » in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Actes du colloque d'Athens, Georgie, nov. 2000, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, SIEG, Presses Universitaires Franc-Comtoises, *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 762, 2003.
  - Vannini, Philippe, « Green et ses doubles » in *Magazine littéraire*, 295, janvier 1992, pp. 60-61.
  - Vannini, Philippe, « Green, face aux ténèbres » in *Magazine littéraire*, 356, juillet-août 1997, pp. 90-92.
  - Weightman, John, « Sex and the devil » in *The New York review of books*, XXXVIII, 20, 5 déc 1991, pp. 53-56.
  - Wildgen, Kathryn Eberle, « A Portrait of the artist. Creative vision in *Adrienne Mesurat* », *Romance Notes*, USA, XXV, 2, 1984, pp. 95-101.
  - Wildgen, Kathryn Eberle, « The Seine and the Sun in Julien Green's *Épaves* » in *The French Review*, LVIII, 1984, pp. 675-681.
  - Wildgen, Kathryn Eberle, « Green, Gide, and Claudel. Mutual perceptions » in *Claudel Studies*, XIII, 1, 1986, pp. 56-62.
  - Wildgen, Kathryn Eberle, « Evil in Green's *Le Mauvais lieu* » in *Renascence*, XL, 1987/1988, pp. 43-52.
  - Wildgen, Kathryn Eberle, « Green's Black Veil » in *Papers on Language and Literature*, XXVII, Edwardsville, 1991, pp. 371-380.
  - Ziegler, Robert, « The Hands of Joseph Day » in *Romance Notes*, XXVII, 2 1986, pp. 149-153.
  - Ziegler, Robert, « Self affirmation and the experience of space in Green's *Les Pays lointains* » in *Notes on contemporary literature*, XVIII, 5, 1988.





## Bibliographie

- Ziegler, Robert, « Mending dolls and stealing souls. The identity quest in Green, from *Mont-Cinère* to *Si j'étais vous* » in *Nottingham French Studies*, XXVII, 2, 1988, pp. 40-50.
- Ziegler, Robert, « Authorial self-suppression in Green's *Varouna* » in *Romance Quarterly Review*, XXXVI, 2, 1989, pp. 179-187.
- Ziegler, Robert, « Castles in the Air : Vision and Narrativity in Julien Green's *Minuit* » in *Studies in 20 th century Literature*, XVI, 2, 1992, pp. 233-245.
- Ziegler, Robert, « (L)imitations of silence. The implications of reader exclusion in Green's *Léviathan (La Traversée inutile)* » in *Studies in Short Fiction*, XXVII, 1990, pp. 339-345.
- Ziegler, Robert, « Judgment – silence – empathy. Reading and transference in Green's *Le Malfaiteur* » in *Dalhousie French Studies*, Halifax 20, 1991, pp. 61-73.
- Ziegler, Robert, « The Writer's identity as self-dismantling text in Green's *Si j'étais vous* » in *Studies in Twentieth Century Literature*, Manhattan, XIV, 1990, pp. 150-173.
- Zanone, Damien, « A travers le siècle, Green » in *Quinzaine littéraire*, 743, 16 juillet 1998, pp. 7-8.



## Bibliographie

- **Études sur l'ironie**
- Bergson, Henri, *Le Rire* [1899], Paris, PUF, 1970.
- Booth, W.C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago University Press, 1974.
- Cazamian, Louis, *L'Humour anglais*, Paris, Didier, 1942.
- Escarpit, Robert, *L'Humour* [1960], Paris, PUF, 1994, coll. Que sais-je ?
- Evrard, Franck, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996.
- Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1940], Paris, Gallimard, 1988, coll. Folio.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie* [1936], Paris, Flammarion, 1964.
- Kerbrat-Orecchioni, C, « Problèmes de l'ironie » in *Linguistique et sémiologie no 2 : L'Ironie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points Essais » no 467,.
- *Poétique*, no 36, numéro spécial « Ironie », Paris, Seuil, 1978.



### • Autres études théoriques

- Adam, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, P. U. F., 1987, coll. « Que sais-je? ».
- Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Colin, 1969.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990.
- Auerbach, Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968.
- Biet, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, coll. « Lettres ».
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- Cazamian, Louis, *Ce qu'il faut connaître de l'âme anglaise*, Paris, Boivin & C, 1927.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1991.
- Dürrer, Sylvie, *Le Dialogue romanesque (Style et structure)*, Genève, Droz, 1994, coll. Histoire des idées et critique littéraire.
- Eco, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher (Milan, 1990).
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, coll. Points.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, 1985, coll. Pluriel.
- Glaudes, Pierre, Reuter, Yves, eds. *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.



## Bibliographie

- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Roland Barthes et al., Paris, Seuil, 1977, coll. Points.
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983.
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, coll. Lettres Sup.
- Kerbrat-Orecchioni, C, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Kerbrat-Orecchioni, C, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Murat, Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Étude de style II. Poétique de l'analogie*, Paris, Librairie J. Corti, 1983.
- Raimond, Michel, *Le Roman* [1987], Paris, Librairie Armand Colin, 2000, coll. « Lettres ».
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique* [1991], Paris, PUF, 1998, coll. Premier cycle.
- Suleiman, Susan Rubin, *Le Roman à thèse*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- Trousson, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode.*, Ed. Univ. de Bruxelles, 1981.



## Bibliographie

- **Autres références**

- Mauriac, François, *La Pharisienne* [1941] in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Édition établie et annotée par Jacques Petit.
- Pascal, Blaise, *Les Provinciales*, Paris, Bordas, 1992, Édition de L. Cognet et G. Ferreyrolles, Classiques Garnier.
- Thiran, Pierre-Yves, *Humour des Provinciales de Pascal*, Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal, 1997.

- **Dictionnaires**

- *Dictionnaire historique de la langue française*, Sous la direction d'Alain Rey, Le Robert.
- *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

