



HAL
open science

“ Par la cafetière de Balzac ! ” Julien Green et “ le plus grand des romanciers français ”

Carole Mohn Auroy

► To cite this version:

Carole Mohn Auroy. “ Par la cafetière de Balzac ! ” Julien Green et “ le plus grand des romanciers français ”. *L'Année balzacienne*, 2015, 16, pp.87-117. 10.3917/balz.016.0087 . hal-03353180

HAL Id: hal-03353180

<https://univ-angers.hal.science/hal-03353180>

Submitted on 23 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Par la cafetière de Balzac ! »
Julien Green et « le plus grand des romanciers français »

Carole Auroy

« Par la cafetière de Balzac » ! Ce juron plaisant surgit sous la plume de Julien Green dans la fatigue que lui a coûtée l'écriture d'une longue page – ladite cafetière étant, comme on sait, l'emblème d'une puissance de travail portée aux limites de l'épuisement¹. L'écrivain a pu la voir exposée à la Maison de Balzac, dans cette rue Raynouard où lui-même a grandi, avant que sa famille ne s'installe rue de Passy².

Mais la convergence biographique des itinéraires des deux romanciers en une même rue n'est qu'anecdotique, au regard de l'influence profonde exercée par l'aîné sur l'esprit de son cadet. Le jeune Green, à vingt-trois ans, fréquente les milieux littéraires parisiens ; à un écrivain qui lui demande ce qu'il connaît de Balzac, il répond avoir tout lu. « C'était vrai, assure-t-il dans son *Autobiographie*. J'avais commencé à dix-sept ans »³. L'évocation de ses choix, ou plutôt de son refus de choisir, atteste sa soif de lecture : l'année de ses vingt-deux ans, il passe avidement de Balzac à Suétone, de James à Tchekov⁴. L'éventail se referme à l'été 1924 autour d'ouvrages religieux, Bible et ouvrages sur la Bible, sermons de Bossuet ; mais parmi les rares romans parcourus en juillet, *La Vieille Fille* tient bon, bizarrement mariée au *Corydon* de Gide⁵.

¹ Julien Green, *Journal* (24.08.1931), in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972-1998, t. I V, p. 116. Nous désignerons désormais cette édition des *Œuvres complètes* par l'abréviation OC.

² L'écrivain fait d'ailleurs allusion à la Maison de Balzac dans un article de la fin des années 1940, intitulé « Passy », et consacré au quartier de sa jeunesse (voir Green, OC, t. III, p. 1351).

³ Green, *Jeunesse*, in OC, t. V, p. 1406.

⁴ Voir *ibid.*, p. 1326.

⁵ Voir les précisions données sur ce point par Jacques Petit, *ibid.*, p. 1696 (n. 2 de la p. 1447). Les *Vies imaginaires* résistent elles aussi à cette éviction momentanée de la fiction. Quant à la lecture de *Corydon*, elle est faite sans plaisir, sur l'invitation d'un membre de l'entourage de l'écrivain.

Les lectures dont fera mention le *Journal* seront donc des relectures. S'ajoutent à ces mentions de multiples allusions à l'œuvre balzacienne. Le père de *La Comédie Humaine* est même un point de référence dominant dans les entretiens du jeune écrivain, puis dans les conférences sur l'art du roman qu'il délivre une fois sa notoriété établie. Sans ambages, il désigne Balzac comme « le plus grand des romanciers français »⁶. Bien au-delà de ses années de jeunesse et de formation, il présente l'œuvre de son prédécesseur comme une de ses lectures de prédilection, derrière la Bible, et à égalité avec l'œuvre de Dickens – ce qu'explique aisément sa double culture française et anglo-saxonne⁷.

Green se montre donc remarquablement imperméable aux critiques dirigées contre une pratique balzacienne du roman assez volontiers jugée obsolète lorsque progresse en France, dans la première moitié du XX^e siècle, la découverte des romanciers slaves et anglo-saxons de la fin du XIX^e. La surprise qu'il manifeste devant la condescendance de mise dans certains cercles littéraires face à l'auteur de *La Comédie humaine* ne paraît pas feinte, même si elle se teinte sans doute d'une pointe de provocation. Une anecdote est significative. Elle se déroule en 1929, chez Gide, dont les conférences sur Dostoïevski, en février-mars 1922, ont joué un rôle non négligeable dans la cristallisation des débats sur le renouvellement de la pratique romanesque autour des noms de Balzac et de l'écrivain russe⁸. Une soirée réunit ce jour-là Malraux, Jacques Schiffrin, Emmanuel Berl, Robert de Saint-Jean ; la discussion roule sur le peu d'actualité de la littérature contemporaine, puis se déporte vers l'actualité des romans balzaciens en leur temps. Malraux s'exclame alors : « Ne parlons pas de Balzac ! ». « Et tout le monde, conclut Green, a paru d'avis qu'en effet il n'était pas possible de parler de Balzac, mais je n'ai pas compris pourquoi »⁹. Autant dire qu'il reste totalement hermétique à l'opposition convenue qui désigne à l'époque dans l'illustre romancier français le représentant d'une psychologie relativement simpliste, face aux complexités atteintes par les écrivains étrangers.

L'étonnement de Green devant les remises en question de la suprématie balzacienne trahit-il l'étroitesse de vues d'un jeune romancier

⁶ Cette formule surgit au détour d'une anecdote contée par Green en 1944, au sujet d'une série de conférences qu'assura le conservateur du Musée Balzac, M. Bouteron (*Souvenirs de 1925*, in OC, t. III, p. 1444).

⁷ Voir l'entretien avec Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Julien Green romancier », *Les Nouvelles littéraires*, 16 avril 1927, in OC, t. I, p. 1025.

⁸ Voir Gide, « Dostoïevski », in *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 559-655.

⁹ *Journal* (10.02.1929), in OC, t. IV, p. 37.

mal dégagé de sa formation classique, voire d'un homme du XIX^e siècle égaré dans le XX^e ? Ou révèle-t-il une profondeur de lecture résistant aux modes intellectuelles ? Si l'on devait opter pour la première interprétation, l'étude de son jugement ne présenterait qu'un médiocre intérêt – et l'on devine donc vers quelle réponse cette étude s'achemine ! Il convient néanmoins de reconnaître que la lecture de Balzac sert de support, chez Green, à l'expression de conceptions romanesques fort traditionnelles, sans grand état d'âme face à la crise qui secoue le genre et qui génère chez ses contemporains un bouillonnement d'interrogations et d'expérimentations.

Mais cette orientation ne relève ni d'une volonté normative, ni d'une conception essentialiste du genre qui en ferait culminer la réalisation dans la version qu'en donne *La Comédie humaine* : la prédilection pour Balzac naît avant tout d'un bonheur de lecture, qui ouvre des interrogations sur le plaisir que nous trouvons à ce qu'on nous raconte des histoires et sur le rapport du roman à la vie – sur l'illusion réaliste, en somme. L'œuvre balzacienne stimule une réflexion non naïve sur la naïveté nécessaire au plaisir romanesque.

Ainsi, par-delà toute prescription sur l'objet du roman ou sur sa poétique, Green concentre son attention sur l'acte même de conter, et sur ce qui le définit, à savoir la mise en intrigue ; et c'est surtout dans ce domaine qu'il salue le génie balzacien. La référence à Balzac est alors le support d'une profonde réflexion sur la cohérence romanesque, et sur ses implications anthropologiques, voire métaphysiques.

I. UN PHARE DANS LA TRADITION ROMANESQUE.

1. Une définition classique du roman.

« Je ne crois pas à l'évolution du roman », affirme tranquillement le jeune Green, qui avoue ne pas saisir la notion de roman moderne ; il s'en tient à la définition classique : « l'étude d'un caractère, du développement d'un caractère ou d'une passion dans un récit en prose entrecoupé de dialogues »¹⁰. Vu sous ce jour, le genre n'a guère évolué depuis *Tristan et Iseult*.

¹⁰ Entretien avec Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Julien Green romancier », éd. cit., p. 1024.

Green reconnaît son caractère protéiforme, mais il insiste surtout sur sa capacité à absorber la dimension du théâtre¹¹, et il reste donc beaucoup plus circonspect quant à ses interférences avec d'autres genres. La difficulté du lyrisme romanesque lui semble illustrée par la catastrophe généralisée des scènes d'amour – comme si l'amour ne se mettait pas en scène, déjouait la représentation, du moins la représentation romanesque. Si le grand duo théâtral de *Roméo et Juliette* est chargé d'un lyrisme aux accents authentiques, la scène d'amour « est presque invariablement ratée, même chez les grands, même chez Balzac et Dickens »¹².

Quant aux insertions dans le roman du discours philosophique, elle est plus vivement condamnée encore. Une des principales critiques dirigées par Green contre Balzac tient justement à l'ennui généré par l'intrusion du didactisme. Relisant le début de *La Vieille fille* en 1945, l'écrivain déplore des digressions qui assomment le lecteur moderne. « Cela est d'autant plus fâcheux que les personnages vivent et respirent devant nous. De nos jours encore, le roman n'a pas perdu ce ton bavard que lui a donné Balzac », poursuit-il¹³. Il renchérit, par une comparaison avec Flaubert, lequel jamais « ne cède à cette espèce de vertige du bavardage qui fait chavirer certains récits de Balzac »¹⁴. La lecture de *L'Auberge rouge* lui redonne l'occasion de dire son admiration pour l'auteur, tout en constatant que « ce qui a vieilli chez lui a mal vieilli »¹⁵, et ce qu'il désigne par là, ce sont les parenthèses philosophiques. « Le rôle du romancier est de voir et de dire ce qu'il a vu. S'il veut "penser", qu'il le fasse ailleurs que dans un roman. Cette parade intellectuelle alourdit et fatigue le récit »¹⁶, conclut-il. En somme, des trois missions assignées au romancier par l'Avant-Propos de *La Comédie humaine*, observer, analyser, juger, Green invalide les deux dernières... Quant à l'art de voir – on y reviendra – il vise pour lui l'apparition intérieure de personnages et de scènes qui s'imposent à l'imagination, plutôt que l'observation du monde extérieur. En tout cas, le roman met pour lui en œuvre les puissances de l'imagination, bien plus que celles de l'intellect.

On comprend donc que sa définition se resserre autour de deux ingrédients, la narration et le dialogue. De telles réflexions sont dans la

¹¹ « C'est une narration qui tend au théâtre », et qui satisfait donc en l'écrivain à la fois le conteur et le dramaturge, note-t-il (*ibid.*, p. 1025).

¹² Green, *Journal* (14.08.1945), in OC, t. IV, p. 843.

¹³ *Ibid.*, 26.01.1945), p. 829.

¹⁴ *Ibid.* (30.10.1948), p. 1047.

¹⁵ *Ibid.* (24.10.1948), p. 1044.

¹⁶ *Ibid.*

droite ligne de la *Poétique* aristotélicienne, centrée sur la *mimèsis* d'action. Elles prolongent la désignation platonicienne de l'épopée comme genre mixte, de *mimèsis* (dans la présentation directe des dialogues) et de *diégèsis* (dans la prise en charge du récit par un narrateur).

Sur cette définition modale du genre se greffe un élément historique, puisque Green, on l'a vu, prend acte de la constitution du roman comme récit en prose au Moyen Âge, en faisant de l'histoire de Tristan et Iseult l'acte de naissance du roman occidental. La définition reste on ne peut plus classique, tant dans son contenu que dans sa démarche – assez fidèle à celle d'Aristote qui centrait dans la *Poétique* sa réflexion sur les modes d'énonciation, tout en s'appuyant sur l'examen de réalisations historiques, telle l'œuvre homérique pour l'épopée¹⁷.

Enfin, un trait thématique est adjoint : le roman a pour objet l'étude des caractères et des passions. Là se révèle plus particulièrement la prégnance du modèle balzacien, avec le souci de saisir une psychologie dans ce qu'elle a de plus typique.

Green, on l'aura remarqué, ne prend pas en compte dans sa définition les objets de prédilection dans lesquels on a coutume de localiser le romanesque, à savoir l'aventure et l'amour. Le constat de l'échec généralisé du roman dans la lyrique amoureuse reste dans cette logique. Le fait mérite d'être noté, dans la mesure où un roman d'amour, *Le Roman de Tristan*, a été désigné comme la matrice d'un genre supposé n'avoir guère évolué depuis lors. La thématique amoureuse n'est donc pas retenue comme un trait générique constitutif, et la spécialisation du roman dans le rebond des aventures sentimentales est reléguée au statut d'épiphénomène. Or c'est précisément cette spécialisation, véhicule au XVIII^e siècle de toutes les outrances dans l'in vraisemblance, et origine d'un certain discrédit du roman à cette époque, qui fut battue en brèche par Balzac. Mais la localisation du romanesque dans une certaine mise en œuvre de la psychologie ne menace-t-elle pas la définition greenienne de dater quelque peu ?

2. Une psychologie périmée ?

Chez Balzac, Green goûte la psychologie des passions, au point que la dimension sociologique de son œuvre, sans être méconnue, passe à

¹⁷ Voir Genette, *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, 1979, p. 17 et p. 25-26 pour la conjonction chez Aristote d'une approche modale et d'une approche thématique de la tragédie.

l'arrière-plan. « J'aime, confie-t-il en 1927, qu'un personnage de roman élimine peu à peu, à mesure que le livre avance, tout ce qui n'est pas essentiel, qu'il devienne entier, que la passion l'anime à l'état pur... C'est ce que je trouve chez Balzac. Le héros de ses romans est d'abord enveloppé, comme il convient, dans une peinture de moeurs. Mais tout se concentre de page en page, et se réduit pour aboutir, en définitive, à l'analyse d'un cas psychologique »¹⁸.

Significative est la confrontation de ces propos avec les remarques émises presque au même moment par Mauriac – son essai intitulé *Le Roman* a été publié en 1928. Mauriac y analyse une tendance qui « oppose au roman issu de Balzac » le « roman moderne » – celui-là même dont la notion échappe à Green selon son propre aveu¹⁹. Elle tient au désir de représenter fidèlement la nature humaine jusque dans ses incohérences, et donc au refus d'imposer à l'étude de l'homme « un ordre arbitraire »²⁰, alors que la tradition balzacienne définit chaque personnage par une caractéristique morale. Certes, l'écrivain reconnaît que la passion, exclusive et dominatrice, unifie les comportements, ce qui légitime la peinture de types, mais il salue l'action novatrice de Dostoïevski, qui refuse d'élucider le mystère des hommes en rationalisant leurs actes ; ses personnages sont des mélanges de bien et de mal, objets de déterminismes extérieurs et de pulsions, mais aussi sujets à tous les revirements. Mauriac dénonce alors l'idée reçue qui impute leur aspect déconcertant à leur caractère slave : leur opacité reflète celle de nos proches, qui nous restent souvent énigmatiques, et celle même de notre vie intérieure, en laquelle nous découvrons des extravagances que la bienséance nous dicte d'occulter. Pour conclure, il invite les écrivains français à ne pas répudier le rationalisme qui constitue leur héritage culturel et qui les pousse à ordonner, clarifier la représentation de nos ténèbres intérieures, tout en apprenant des romanciers étrangers à préserver la part de mystère des personnages. Une synthèse heureuse, donc, est proposée entre tradition et novation.

Green quant à lui se situe résolument du côté de la tradition française. À l'occasion d'une interview, il revendique avec l'auteur de *La Comédie humaine* un rapport de maître à disciple : « Je ne songe à me comparer ni à Stendhal ni à Balzac, vous le pensez bien. Mais si j'ai les yeux fixés sur un maître, c'est plutôt Balzac [...]. Voilà, à mon avis,

¹⁸ Entretien avec André Rousseaux, « Un quart d'heure avec Julien Green », *Candida*, 2 juin 1927, in OC, t. I, p. 1026.

¹⁹ Mauriac, *Le Roman*, in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1979, p. 762.

²⁰ *Ibid.*

l'exemple devant lequel il faut se placer si l'on veut suivre la tradition du roman français »²¹. Dans un autre entretien, l'opposition en vogue de Balzac et de Dostoïevski semble introduite par une question de l'interlocutrice. La réponse de Green affiche non seulement sa méconnaissance de l'œuvre du romancier russe, mais même les préjugés sur l'âme slave dénoncés par Mauriac ! « Quant à Dostoïevski, je puis vous dire seulement ceci : je ne connais rien de lui, sauf deux petits contes. On me conseille toujours de patienter, afin de lire une bonne traduction de son œuvre et comme elle tarde, j'attends. La mentalité slave me déconcerte, d'ailleurs, un peu. J'ai quelques amis russes, mais je me rends bien compte que, dans nos conversations, leur pensée suit une courbe très différente de la mienne »²².

On notera par parenthèse que contre Balzac lui-même, l'écrivain formule des reproches stylistiques relevant d'une esthétique classique éprise de mesure et de sobriété. Si, comme le suggère Mauriac, les jardins de Versailles donnent le modèle d'une tradition française soucieuse d'ordonner la nature²³, le style balzacien est manifestement, aux yeux de Green, moins représentatif de cette tradition que sa psychologie ! En 1934, il décrit *Le Lys dans la vallée* comme un discours entrecoupé de dialogues de mélodrame, dénonce l'outrance d'un récit déclamatoire, et relève féroce­ment « quelques âneries » telle une allusion à « la harpe de Job »²⁴ - que seule, il est vrai, un goût marqué pour le pittoresque de l'étourderie pourrait sauver ! En 1956, *La Fille aux yeux d'or* lui arrache ces remarques, destinées à souligner par contraste les finesses exprimées par Jane Austen dans la langue la plus précise : « Quelles phrases débraillées, quelle débauche d'adjectifs, destinés à éblouir... »²⁵. Il faut dire que l'exubérance de style, et particulièrement l'abus d'adjectifs, sont rejetés par l'ascèse que le jeune Green s'est imposée dans son propre travail d'écriture.

Pour en revenir au plan de la psychologie, il est permis de se demander si le goût pour les caractères unifiés par une passion ne relèverait pas, en deçà même des préférences esthétiques, d'un simple retard dans la découverte de la production littéraire récente. À l'appui de ce soupçon vient l'aveu de rencontres tardives. Green lit en 1950 seulement les *Frères Karamazov*. Il tarde aussi à manifester, même s'il l'a lu

²¹ Entretien avec André Rousseaux, art. cit., p. 1026.

²² Entretien avec Irène Briarès, « Chez Julien Green, ou sous le signe de Job », *La Vie*, 1^e juin 1929, in OC, t. I, p. 1029.

²³ Voir Mauriac, *op. cit.*, p. 765.

²⁴ Green, *Journal* (13 février 1934), in OC, t. IV, p. 300.

²⁵ *Ibid.* (28 juillet 1956), in OC, t. V, p. 43.

dès les années 1920, de l'intérêt pour Henry James, dont l'œuvre, selon les mots de Jean-Yves Tadié, est au roman psychologique « ce que la bombe atomique est à l'arbalète »²⁶ : peu d'allusions sont faites à lui dans le *Journal* avant 1947, où est attestée la lecture de *Ce que savait Maisie*, avec une première réaction assez négative, quoique Green reconnaisse quelques années plus tard la place marquante de l'œuvre²⁷. On serait donc vite tenté de relier son goût pour Balzac à une psychologie passionnelle un peu désuète, non sans vérité, mais condamnant les romanciers qui lui restent attachés à poursuivre indéfiniment une entreprise d'écriture qui a fait son temps...

Une telle conclusion serait toutefois un peu hâtive. Il convient de faire la part de l'esprit entier de la jeunesse, dans des déclarations d'un classicisme un peu rigide. On n'oubliera pas non plus que l'extraordinaire appétit de lecture de Green se déploie dans toutes les directions : il connaît dès sa jeunesse des romanciers russes, en particulier Tolstoï pour qui il marque une vive prédilection sans se montrer rebuté par les particularités de l'âme slave !

Quand il aura découvert Dostoïevski, bien loin de l'opposer à Balzac, il les unira dans une même reconnaissance de la puissance de leur œuvre et dans une même perception des profondeurs desquelles jaillit, chez l'un comme chez l'autre, la création romanesque. L'écriture apparaît à Green comme une libération, nécessaire à son propre équilibre. Certains romanciers, pressent-il, seraient devenus fous s'ils n'avaient pas écrit. « Imagine-t-on, par exemple, un homme qui porterait dans sa tête la *Comédie humaine* sans pouvoir en écrire une ligne ? Vous représentez-vous bien quelle énorme libération spirituelle il peut y avoir dans un roman comme *Les Frères Karamazov* ? »²⁸. Dépassant les oppositions

²⁶ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Pierre Belfond, 1990, p. 39.

²⁷ Dans le *Journal* des années antérieures à 1947 figurent seulement quelques allusions au romancier américain, une citation, que Green reconnaît d'abord avoir attribuée par erreur au frère de James. Pour la lecture de *Ce que savait Maisie*, voir le *Journal*, feuillet sans date précise, fin 1947, in OC, t. IV, p. 889-890. Un jugement plus positif s'exprime le 16 juillet 50 (*ibid.*, p. 1429-1430) ? Green déplorant la méconnaissance de James par le public contemporain. Quant à Proust, l'autre « bombe atomique » identifiée par Jean-Yves Tadié dans le paysage romanesque du XX^e siècle naissant, sa découverte est précoce, puisque Green lit *Du côté de chez Swann* en 1922 ; mais il fait état de sa résistance au style proustien, avec « ses infinies circonlocutions » ; son goût pour le récit d'enfance se heurte à sa répulsion morale devant la chronique mondaine et il avoue l'admirer sans l'aimer (voir *Jeunesse*, in OC, t. V, p. 1404, *Journal* du 8 juillet 1956 et du 10 août 1971, *ibid.*, p. 38 et 612).

²⁸ Green, *Genèse du roman*, conférence donnée à Bruxelles le 16 octobre 1950, in OC, t. III, p. 1469.

schématiques, sur la profondeur présumée de la psychologie des deux romanciers, l'écrivain remonte à la racine même de l'acte de création romanesque : à la nécessité intérieure qui le rend authentique. Chez l'un, il identifie un besoin spirituel ; chez l'autre, une nécessité plutôt d'ordre fantasmatique, semble-t-il – celle d'engendrer un monde de personnages qui sont autant de passions en acte.

Une autre remarque significative, en 1970, unit Balzac et Dickens, ombres tutélaires de la jeunesse de Green, aux romanciers russes, capables d'atteindre, par delà toute particularité slave, le fond de l'âme humaine : l'écrivain nuance l'expression de son admiration pour *Vanity Fair* en émettant le soupçon que seul un Anglais peut goûter pleinement ce tableau remarquable de la société anglaise entre 1810 et 1840 ; « Dickens, ajoute-t-il alors, qui a inventé un univers de fou n'ayant aucune contrepartie dans la réalité, est beaucoup plus humain. Balzac aussi. Les Russes certainement, avec une universalité souveraine »²⁹.

Cette mise au point n'occulte pas cependant la progressive disparition des références à Balzac dans les écrits greeniens, après une conférence qui lui rend un grand hommage en 1950³⁰ : on ne trouve plus dans le *Journal* que deux ou trois mentions par décennie de l'illustre devancier. En revanche, les allusions à Dostoïevski, lu en cette même année 1950 et relu dans les années 70, se multiplient. Ce milieu du XX^e siècle ne verrait-il pas coïncider chez Green la revendication et la liquidation de l'héritage balzacien ? Si, comme on vient de le voir, le génie de Balzac ne lui paraît jamais frappé de la moindre péremption, le père de *La Comédie humaine* pourrait bien être pour lui un de ces maîtres dont il convient de s'affranchir pour affirmer son propre talent. Dans cette hypothèse, du reste, il serait déjà remarquable que Green ait attendu l'âge de cinquante ans pour une semblable prise de conscience – mais il présente il est vrai un exemple exceptionnel de longévité dans la carrière romanesque, et cette année 1950 le trouve tout juste à mi-vie !

3. L'affranchissement du maître.

Surprenante est la lecture d'un article intitulé en 1992 « Le Palais-Royal »³¹. Green y évoque la visite de divers quartiers parisiens : Gobelins, Faubourg Saint-Antoine, rues « au-delà du Père Lachaise et

²⁹ Green, *Journal* (17 décembre 1970), in OC, t. V, p. 583.

³⁰ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1458-1473.

³¹ Green, « Le Palais-Royal », *Le Figaro*, 28 juillet 1992, in OC, t. VII, p. 1707-1711. Les citations qui suivent seront extraites de ces pages.

vers Charonne » ; il y revisite les ombres de Cocteau, Colette, Emmanuel Berl, retrouve « le Paris des peintres de Paris, de Pascal, de Baudelaire » ; Hugo et Massenet sont présents à travers une allusion à Don César de Bazan ; Molière, Chénier, La Fontaine sont aussi convoqués. « Ce qu'ils ont fait demeure dans ces rues, l'esprit continue de venir battre contre les falaises des maisons et Paris reste hanté de toutes ces ombres », conclut l'écrivain. Un grand absent parmi ces ombres : Balzac, qui n'est pas une seule fois mentionné alors que les quartiers traversés sont ceux, par exemple, où se déroule *La Cousine Bette*, et que l'image même des falaises surgit dans ce roman (les Parisiens, y lit-on oublient à Paris la végétation pendant les six mois d'hiver, « entre les falaises de pierre où s'agite leur océan humain »³²). En revanche, Green évoque aussi les lieux de ses propres fictions (rues Vivienne, Réaumur, passage du Caire). L'élève (maintenant nonagénaire !) n'aurait-il pas si bien œuvré à tuer le maître, que parmi toutes géographies littéraires de Paris, c'est précisément la géographie imaginaire balzacienne qui doit s'effacer derrière le Paris greenien ?

Interrogé en 1989 sur les écrivains dont la lecture fut essentielle pour lui, le romancier mentionne Baudelaire, Pascal, Hawthorne, Shakespeare, Tolstoï, et Flaubert pour ne pas oublier le roman français du XIX^e siècle – mais pas Balzac. Il précise : « J'ai lu Dostoïevski plus tard, à plus de cinquante ans, heureusement, car plus jeune, j'aurais été influencé »³³. Cette dernière remarque attire l'attention sur les dangers reconnus à de trop puissantes admirations littéraires, frein au développement de l'originalité. Est-ce répudier le rapport de maître à disciple que le jeune Green reconnaissait entretenir à l'égard de Balzac ?

En fait, le danger semble plus grand pour lui dans le cas de Dostoïevski. Il confessait jadis d'autant plus ouvertement son admiration pour Balzac qu'il se pensait à l'abri d'une influence profonde. Le grand prédécesseur apparaissait plutôt comme un guide à l'école duquel apprendre la technique romanesque, pour, précisément, découvrir sa propre voie : c'était le type même de la relation d'enseignement, où s'entremêlent imitation et prise de distance – les meilleurs maîtres sur

³² Balzac, *La Cousine Bette*, in *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. VII, 1977, p. 370.

³³ Entretien avec Philippe Vannini, « L'histoire d'un sudiste », *Le Magazine littéraire*, juin 1989, in OC, t. VII, p. 1723. Répondant au questionnaire de Proust, Green désigne parmi ses prosateurs favoris Hawthorne, Pascal, La Fontaine, Quincey, Saint-Simon » ; du côté des poètes, il évoque Novalis, Hölderlin, Shakespeare, Marlowe, Rimbaud et Baudelaire (voir Green, « Le bonheur ? Le paradis terrestre avant le paradis tout court », *Paris-Match*, 6 juillet 1989, in OC, t. VII, p. 1728-1730).

terre étant ceux dont on apprend à se passer. Ainsi, le romancier de vingt-sept ans, récusant toute influence profonde, affirmait : « je n'ai jamais lu un beau livre sans avoir le désir de faire quelque chose de différent »³⁴. Autant dire que tout modèle est un contre-modèle.

De plus, Green percevait dès l'origine une différence importante entre sa technique de création et celle de Balzac : « il me semble que sa façon de créer était diamétralement opposée à la mienne, puisque dans ses romans il prenait ses modèles sur le vif et le cadre de leur vie n'était pas, non plus, toujours inventé. D'autre part, Balzac aime à remonter très loin dans le passé de ses héros, tandis que je n'en parle guère »³⁵. Au jeune écrivain, donc, son devancier offrait une paternité non stérilisante – dont il y avait même quelque originalité à revendiquer l'héritage, à l'heure où d'autres se chargeaient de mettre à mort le père !

Au contraire, les parentés pressenties plus tard entre la création dostoïevskienne et la sienne semblent lui faire redouter l'ombre écrasante portée par le romancier russe sur sa propre écriture. Car au-delà des techniques romanesques, c'est une influence spirituelle énorme qu'il reçut de lui, provoquant à la conversion et atteignant les racines mêmes de l'imaginaire³⁶.

Balzac, pour résumer, représente pour Green une lecture couvrant une large époque de sa vie, et particulièrement adaptée à ses débuts de jeune romancier. Des raisons liées à la maturation de l'écrivain expliquent aisément la prise d'autonomie progressive face à celui qu'il tient pour un des plus grands maîtres du roman, et qui à ce titre invite à un double rapport d'admiration fécondante et de distance respectueuse, dont les proportions sont appelées à s'inverser graduellement. Des raisons plus intimes interviennent probablement aussi : les années de jeunesse de Green sont marquées par une tension puissante, entre les exigences du corps et un désir de chasteté alimenté à la double source de préoccupations religieuses et d'un amour platonique. L'écrivain reconnaît que ses romans de la fin des années 20 naissent de cette tension, devenue insoutenable, qui explose dans la création d'univers romanesques au sein desquels se déchaînent des passions frénétiques. Il n'est pas étonnant que sur toute cette période, il entre en familiarité avec un univers balzacien en lequel il goûte la déflagration passionnelle. Les années 50 couvrent quant à elles une période d'intense conversion spirituelle, établissant un

³⁴ Entretien avec Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Julien Green romancier », éd. cit., p. 1025.

³⁵ Propos rapportés par Irène Briarès, « Chez Julien Green, ou sous le signe de Job », éd. cit., p. 1029.

³⁶ Voir Green, *Journal*, in OC, t. VII, p. 69, 80.

jeu de miroir entre le paysage intérieur du romancier et l'univers dostoïevskien³⁷.

Il serait donc abusif d'imputer à un reniement de l'admiration professée à l'égard de Balzac l'amincissement progressif des références à son œuvre dans les propos de Green. Si une prise de distance se fait sentir, elle ne prend jamais la forme d'un rejet violent, de schématismes simplistes ou d'une quelconque proclamation de désuétude. Bien au contraire, la réflexion qui trouve son sommet au début des années 50 désigne ce qui fait de l'œuvre balzacienne non pas le fleuron d'un certain type de romans, ordonnés à la peinture de caractères, mais le lieu d'affleurement des ressorts les plus fondamentaux du plaisir romanesque.

II. LA PUISSANCE DE L'ILLUSION ROMANESQUE.

1. Un art visionnaire

À la source du plaisir romanesque, il y a, pour Green, celui de croire à une histoire. Ce plaisir anime l'acte d'écriture autant que la lecture, et se communique de l'un à l'autre. Un grand romancier, c'est donc d'abord « un homme qui croit de lui-même à ce qu'il veut, à ce qu'il évoque en lui de toutes ses forces, à la vision intérieure dont il est, sinon tout à fait le maître, du moins le créateur »³⁸. Ainsi l'écrivain en vient-il à évoquer « la naïveté du vrai créateur » : « Dans le génie de Dickens, dans le génie de Balzac, pour prendre deux créateurs auprès desquels nous, romanciers de 1950, sommes de chétifs écrivains, il y avait une part énorme de naïveté.

³⁷ S'ajoutent à tout cela des raisons plus circonstanciées pour porter Green vers un écrivain qui devient à ses yeux, pendant la guerre et depuis son exil américain, l'emblème d'une certaine culture française. Il décrit en ces termes une femme sculpteur rencontrée en 1940 à Baltimore, Mme Boas : « Elle a de beaux yeux gris dans un visage sérieux. Je ne l'ai vue rire qu'une fois ; toute sa personne respire l'honnêteté, la douceur et cette gentillesse française qui m'était d'autant plus chère qu'elle n'était pas commune. Elle a quelque chose d'un personnage de Balzac ; il y a dans son regard toute la loyauté de la province, cette province si mal connue des étrangers qui ne jugent la France que sur Paris, et sur ce que Paris a de moins bon » – Green, *Journal* (5 août.1940), in OC, t. IV, p. 526. L'idée que la province est le site d'une permanence est certes conforme à la vision balzacienne ; on peut rester plus dubitatif devant le portrait des provinciales de *La Comédie humaine* comme incarnations de la gentillesse et de la loyauté – sans doute la généralisation est-elle imputable à l'émotion de l'exil ! Ce que l'on retiendra, c'est que Balzac apparaît ici comme le représentant et le témoin de la patrie dans son identité profonde, dont la province paraît ici le site privilégié.

³⁸ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1463.

De même chez Flaubert, si désabusé qu'il fût, il y avait aussi cette disposition à croire, à croire profondément, fortement et avec une sorte de violence à un monde imaginé (je ne dis pas imaginaire, remarquez-le bien). C'étaient là de très grands hommes, des enfants surhumains qui se racontaient à eux-mêmes des histoires auxquelles nous croyons encore parce qu'ils y croyaient, eux-mêmes les premiers »³⁹.

On touche ici du doigt ce qui place l'auteur de *Moïra* ou de *L'Autre* en décalage par rapport à une certaine pente suivie par la littérature de son siècle : il ne ressent que profonde méfiance devant des romanciers devenus « trop malins pour croire à la réalité de leurs personnages et de leur récit »⁴⁰.

Bien entendu, Green lecteur est un adulte parfaitement capable d'établir la démarcation entre la fiction et la réalité. Il avoue même son embarras devant la phrase de Wilde confiant que son plus grand chagrin fut la mort de Lucien de Rubempré : « Je n'ai jamais éprouvé de ces grandes douleurs littéraires », affirme-t-il pour sa part⁴¹. C'est donc plutôt une « suspension volontaire d'incrédulité », pour reprendre la formule de Coleridge⁴², qu'il place à l'origine du plaisir romanesque : elle s'opère, le temps d'une lecture, grâce à la puissance de conviction d'un écrivain qui a lui-même levé toutes les barrières endiguant l'imagination.

L'état intérieur du romancier en phase de création est décrit comme un état visionnaire. Lorsqu'il évoque son propre travail, Green désigne un processus qui impose comme visuellement à son imagination personnages et scènes, déclenchant une fabulation sans plan préétabli. Il généralise son expérience personnelle : le romancier a une « vue intérieure des êtres et des choses », c'est son don ; il voit et entend comme on le fait dans l'acte de mémoire ; cette vision se présente donc avec l'autorité du souvenir⁴³.

Si un tel surgissement laisse le créateur relativement passif, il l'accompagne toutefois d'un puissant effort de concentration, fixant son esprit sur l'observation intérieure de ce qu'il se propose d'écrire. Dickens, note Green, passait trois heures à sa table de travail, « ce qui, entre parenthèses, est beaucoup, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Green, *Journal* (2 septembre 1959), in OC, t. V, p. 204.

⁴² Pour cette notion de "willing suspension of disbelief for the moment", voir Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1917), *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol.2, p. 6.

⁴³ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1464-1465.

cas de Balzac étant exceptionnel»⁴⁴. Revoilà donc la fameuse cafetière balzacienne, adjuvant d'un effort de concentration surhumain ! Balzac, justement, évoquant l'usage du café moulu pris à jeun, lui prêtait un pouvoir quasi hallucinogène, et décrivait la naissance de l'œuvre comme un surgissement d'images, à mesure que la précieuse substance diffusait ses effets : « Dès lors, tout s'agite : les idées s'ébranlent comme les bataillons de la Grande Armée sur le terrain d'une bataille, et la bataille a lieu. Les souvenirs arrivent au pas de charge, enseignes déployées ; la cavalerie légère des comparaisons se développe par un magnifique galop ; l'artillerie de la logique accourt avec son train et ses gargousses ; les traits d'esprit arrivent en tirailleurs ; les figures se dressent ; le papier se couvre d'encre, car la veille commence et finit par des torrents d'eau noire, comme la bataille par sa poudre noire »⁴⁵.

Peut-être faut-il relier à ce jaillissement visionnaire la qualité commune reconnue par Louis Jovet à Green et à Balzac : lorsqu'il rencontre pour la première fois Green, qui n'a encore écrit que des romans et nouvelles, le metteur en scène lui fait éloge d'une action et de dialogues qui lui paraissent « tout à fait scéniques », et il soutient que Balzac a manqué sa vocation, qui était de faire du théâtre⁴⁶. Le jeune romancier reconnaît de son côté à son prédécesseur le talent essentiel de voir et de faire voir⁴⁷.

De quelle nature sont exactement ces visions évoquées par Green ? Le mot n'indique pas une révélation surnaturelle – quoique parfois l'écrivain évoque le sentiment d'être assisté d'une noire présence, quand il écrit sur l'impulsion d'un jaillissement fiévreux d'images, et quoiqu'il émette aussi l'idée que son don de romancier puisse entrer dans le dessein de Dieu. Mais les visions qui surgissent sont simplement la traduction en image, l'objectivation d'une réalité intérieure. L'état créatif est un état second dans lequel « tout ce qui est subjectif chez l'écrivain se présente à lui, peu à peu, comme quelque chose d'objectif qu'il a pour

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1465.

⁴⁵ Balzac, *Traité des excitants modernes*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. XII, 1981, p. 318.

⁴⁶ Green, *Journal* (7 janvier 1930), in OC, t. IV, p. 60.

⁴⁷ À l'occasion d'une évocation de *Madame Bovary*, il laisse tomber cette remarque : « Ce n'est pas une vision comme chez Balzac ou Dickens, c'est presque un rapport » (*Journal* du 23 mai 1931, in OC, t. IV, p. 104). Le sens visuel de Balzac est d'ailleurs attesté par un commentaire sur la peinture, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* : Green loue la justesse de quelques « lignes extraordinaires » sur l'inexistence du dessin et sur l'absence de lignes dans la nature où tout est plein et où les formes sont une suite de rondeurs enveloppées les unes dans les autres (*Journal* du 12 novembre 1948, *ibid.*, p. 1050). Un éloge identique ressurgira à plus de vingt ans de distance, dans le *Journal* du 8 juillet 1969 (in OC, t. V, p. 521).

ainsi dire devant les yeux et qu'il observera avec une attention passionnée»⁴⁸. Ces visions sont donc *phantasma*, fantômes... On ne saurait plus clairement définir l'écriture comme exploration des profondeurs.

2. L'exploration des profondeurs

Ce que Green admire chez Balzac, ce qu'il revendique pour sa propre écriture, c'est la puissance de faire remonter en images des réalités intérieures dont on peut supposer qu'elles ne sauraient s'exprimer avec la même force dans un langage direct – des réalités donc issues des zones les plus ombreuses de la conscience. De telles images laissent émerger dans une sorte de clair-obscur les forces qui s'agitent dans les profondeurs de l'inconscient. Si l'écrivain a toujours eu une position ambivalente face à la psychanalyse, dont il juge réductrices les interprétations, et dont le recours systématique au complexe d'Œdipe l'agace, il admet volontiers qu'elle « se promène comme chez elle » dans ses propres romans, et il a salué la lecture de *Si j'étais vous* par Melanie Klein⁴⁹.

Il reconnaît donc que le romancier livre dans son œuvre une part de soi qui se dérobe à sa conscience claire : « Oui, il est passionnant de voir dans Balzac, dans Conrad, à quel moment les personnages échappent à celui qui les a conçus. Ils lui échappent à tel point qu'on peut se demander si l'auteur les comprend. Mais l'auteur parle toujours de lui-même à travers ses personnages. Et l'on peut se demander quels livres auraient écrits des écrivains privés par un accident de leurs souvenirs de jeunesse »⁵⁰. Un adepte des lectures psychanalytiques souscrirait évidemment à de tels propos.

Ils confirmeraient s'il était besoin que l'admiration de Green pour Balzac, qu'il tient pour le chef de file des romanciers visionnaires, n'est pas imputable à une anthropologie périmée qui aurait bloqué sa poétique à un stade dépassé. Mais cette précision enfonce des portes ouvertes. D'une part, parce que seules certaines outrances de l'esprit de système ont pu faire de Balzac le parangon d'un simplisme psychologique, Gide lui-même reconnaissant « quelques “abîmes”, de l'abrupt, de

⁴⁸ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1465-1466.

⁴⁹ Voir Green, préface de 1973 à *Chaque homme dans sa nuit*, in OC, t. III, p. 1635 et *Journal*, 30 mai 1970, in OC, t. V, p. 566.

⁵⁰ Entretien avec Janine Delpech, « Retour d'Amérique, Julien Green nous dit... », *Les Nouvelles littéraires*, 18 octobre 1945, in OC, t. II, p. 1295-1296.

l'inexplicable»⁵¹ chez un écrivain qui lui a servi de référent commode pour faire ressortir les aspects novateurs de la création romanesque ultérieure. D'autre part, parce que de semblables abîmes s'ouvrent dans les premiers romans greeniens, les plus balzaciens, sans doute⁵², ceux qui brossent une peinture de moeurs avant de se concentrer sur le mécanisme passionnel entraînant leurs protagonistes, selon la leçon que le jeune écrivain dit avoir apprise de son aîné : on pense à *Mont-Cinère*, affolante évocation d'une avarice mortifère, à *Léviathan*, où s'entrechoquent la curiosité dévorante de Mme Londe, la frustration de Mme Grosgeorge, l'obsession sexuelle qui place Guéret sous la fascination d'Angèle. Autant de textes qui véhiculent l'effroi devant la monstruosité dont se tisse l'humanité la plus banale, la frénésie qui s'agite sous les eaux dormantes d'un quotidien provincial.

Maeterlinck ne s'y trompe pas, à la parution de *Léviathan* : « Je l'ai lu sans désespérer, comme si j'avais découvert un Balzac souterrain qui promenait sa lampe de mineur dans des ténèbres bien plus épaisses que celles auxquelles nous sommes accoutumés. Et quelle belle lumière quand, par moments, il sort de sa nuit et regarde le paysage »⁵³. C'est reconnaître la méthode balzacienne du jeune Green appropriée à l'exploration des profondeurs, en des termes assez proches d'une image employée par Gide sur une idée de Rivière : « l'école française explore les cavernes tandis que certains romanciers étrangers [...] vont respecter, protéger leurs ténèbres »⁵⁴. En l'occurrence, l'exploration des cavernes rend sensible la masse des ténèbres.

Reste à examiner le rapport au réel de cette spéléologie romanesque. Quelle relation s'établit entre l'objectivation d'une réalité intérieure et la réalité du monde extérieur ?

3. L'invention romanesque

La fiction est recreation du monde. « Il ne s'agit pas de copier, mais de recréer »⁵⁵. À la réception des premiers romans greeniens, les critiques

⁵¹ Gide, *op. cit.*, p. 600.

⁵² À la sortie de *Mont-Cinère*, Green aurait posé à ses sœurs cette question : « Est-ce que cela ressemble à un livre ? » C'est-à-dire à quelque chose que Balzac ou Dickens eussent appelé un livre et trouvé lisible » (*Journal* du 10 août 1971, in OC, t. V, p. 612).

⁵³ Maeterlinck, lettre inédite de 1929, citée par Louis-Henri Parias, dans *Julien Green, corps et âme*, Fayard, 1994, p. 186.

⁵⁴ Gide, *op. cit.*, p. 599.

⁵⁵ Green, *Mon premier livre en anglais*, conférence datée de 1943, in OC, t. III, p. 1441.

s'accordent à reconnaître qu'ils ne sont pas réalistes, malgré la précision des détails, au sens où ils s'astreindraient à reproduire le réel. L'auteur lui-même admet que sa vision intérieure a « son point d'origine dans le monde » ; mais elle n'est jamais que « le reflet du monde extérieur dans l'esprit du romancier »⁵⁶.

On notera que la définition greenienne des grands créateurs rejoint de façon frappante l'analyse freudienne de la fabulation romanesque proposée par Marthe Robert. Les romanciers de génie, avons-nous lu, sont « des enfants surhumains » qui croient et nous font croire aux histoires qu'ils se racontent. Marthe Robert commence par s'étonner du pouvoir revêtu par quelques lignes imprimées sur une page, qui donnent dans notre imagination, à des êtres de papier, une vie comparable à celle de créatures de chair et de sang (elle cite elle aussi le propos de Wilde sur le traumatisme de la mort de Rubempré⁵⁷). Sa thèse est que notre surprenante aptitude à adhérer à la fiction prolonge la foi que nous accordions, enfants, à notre roman familial – cette première fabulation par laquelle le petit homme compense, aux approches du stade œdipien, les frustrations imposées par la réalité en se construisant une biographie familiale imaginaire. Les romanciers seraient des êtres qui n'ont jamais vraiment cessé de nourrir leur roman familial, et qui continuent à exploiter l'extraordinaire pouvoir, propre à la fabulation, de reconstruire le réel selon la loi du désir. Au premier rang parmi ces romanciers, Marthe Robert évoque Balzac, et elle désigne sans peine un fantasme de toute-puissance dans le projet de concurrence à l'état-civil, tel que l'expose l'Avant-Propos de *La Comédie humaine*.

Green, précisément, est sensible à l'ambition démiurgique qui anime les romanciers visionnaires. « Enfants », par la naïveté préservée de leurs croyances en leurs propres visions, ce sont des enfants « surhumains », créateurs d'univers⁵⁸. Leur vision intérieure, si elle reflète le monde extérieur, « se substitue à lui »⁵⁹.

⁵⁶ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1463.

⁵⁷ Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1992), Gallimard, coll. Tel, 2004, p. 65.

⁵⁸ Une réflexion dans le *Journal* indique que l'entreprise romanesque, pour Green comme pour Balzac, est création d'un monde, qui place l'écrivain dans un rapport de concurrence avec le Créateur. L'écrivain s'interroge sur la liberté du romancier atteint d'indifférence religieuse: « Quel scrupule l'arrêtera lors de la création du monde qu'il fait tenir dans les pages de son livre ? » (*Journal* du 1^e février 1945, in OC, t. IV, p. 829). Cette question, qui surgit dans la suite immédiate de considérations sur *La Vieille fille* et sur la réussite du portrait du chevalier de Valois, croise le problème abordé par Balzac dans l'Avant-Propos de *La Comédie humaine*, lorsqu'il fait pour sa part étalage de scrupules en réponse aux accusations d'immoralité. On notera au passage que Green

Il n'en pose pas moins qu'il y a une vérité de l'invention, distinguant un inventer vrai de l'affabulation. Cette dernière est la tentation du romancier paresseux, qui se met à inventer ce qu'il n'est plus en état de voir, et donc à mentir. Ce que Green place à l'opposé de cette fabulation médiocre, ce n'est pas la reproduction exacte de la vie car elle peut rendre elle aussi un son factice⁶⁰, mais c'est la libération des puissances de l'imagination, et la transcription fidèle de ce qu'elles éveillent devant le regard intérieur. Cette idée trouvait déjà une illustration dans une remarque de 1934 sur *Le Lys dans la vallée* : l'épisode du premier baiser est à la fois « faux », au sens *d'inventé*, et « si vrai », dans la mesure où Félix « fait ce que Balzac aurait voulu faire »⁶¹.

La fiction, ici, dit la réalité d'un désir. Mais son intérêt profond n'est évidemment pas d'exhiber les fantasmes personnels de l'auteur. L'authentique créateur rejoint, dans la confrontation à ce qui remonte de ses propres profondeurs, l'universel. « À quoi servent les romans ? »⁶². À cette question, note Green, il faut répondre : « À rien », la nécessité de l'œuvre d'art échappant au domaine de l'utile. Mieux vaut demander : « À qui sert le roman ? », et reconnaître qu'il sert d'abord à l'auteur. Par l'écriture, il découvre en soi-même un inconnu, le prochain, tous les autres. Et les autres se reconnaissent en lui, s'il est descendu « assez loin, assez profond pour retrouver l'universel »⁶³.

balaie, ailleurs, un des arguments par lesquels Balzac tente de se justifier, arguant du nombre de ses personnages vertueux doués d'une haute qualité morale malgré la difficulté qu'il y a à peindre la vertu : les vertus, maintient-il, sont souvent représentées de façon ridicule dans les romans, quelles que soient les intentions de l'auteur. « Quoi de plus effroyablement raté que [...] les vertueuses demoiselles de Balzac ? » (*Journal* du 11 juin 1943, in OC, t. IV, p. 732).

⁵⁹ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1463.

⁶⁰ Voir Green, *Mon premier livre en anglais*, éd. cit., p. 1441 : tel épisode réel transféré dans un roman paraîtra faux, note l'écrivain.

⁶¹ Green, *Journal* (13 février 1934), in OC, t. IV, p. 299.

⁶² Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1469, de même que pour les citations suivantes.

⁶³ Sans doute est-ce ce qui expliquerait, aux yeux de Green, l'impression de rencontrer dans la vie des personnages et des décors balzaciens, doués de la puissance d'échapper à l'époque et au lieu dont ils sont les reflets pour atteindre une dimension transhistorique et universelle. Il fait souvent état de cette sensation. Chez un huissier, il découvre un monde dépaysant, dont il ne soupçonnait pas « qu'il existât encore ailleurs que chez Balzac » (*Journal* du 16 janvier 1932, in OC, t. IV, p. 152). Un chargé de presse de chez Plon lui arrache cette exclamation : « Pauvre garçon, il me fait penser, avec ses petites manies de célibataire, son bon cœur, son amour filial, à un personnage de Balzac » (*Journal* du 26 avril 1932, *ibid.*, p. 170). Chez un expert-comptable new-yorkais, il entre dans un « petit bureau sombre où semble flotter l'ombre de Balzac en exil » (*Journal* du 18 mars 1943, *ibid.*, p. 715). À propos d'un mot cynique rapporté par un directeur littéraire, il note : « C'est un de ces mots que Balzac eût mis en italique »

Le romancier qui invente est donc un romancier qui laisse la vie le traverser, engendrer dans son imagination personnages et péripéties romanesques, comme il engendre au dehors les êtres et événements du monde visible. C'est pourquoi l'univers fictif se substitue aussi aisément à l'univers visible : « Les grands romans, je veux dire les romans qui nous donnent une impression de grande vérité, sont comme une vision provoquée par la vie ; [...] d'une certaine manière elle est aussi vraie »⁶⁴. Le grand romancier se caractérise alors moins par son sens de l'observation que par son sens, intime, de la vie. Balzac, de nouveau, sert de référence, pour désigner la puissance heuristique de la fiction : « Je ne dis pas que l'observation soit inutile ; elle est au contraire indispensable, mais il n'empêche que les mots les plus vrais que prononcent les personnages de Balzac ne soient des mots selon toute probabilité inventés. Balzac retrouvait le secret de la vie en inventant, et qu'est-ce que l'invention, en effet, sinon l'acte par lequel on trouve ? »⁶⁵.

L'auteur de *La Comédie humaine* est donc désigné comme l'un des premiers entre les romanciers visionnaires : ceux qui ont pouvoir de recréer le monde non selon les décrets arbitraires de leur bon vouloir, mais en obéissant aux exigences de la vie en eux. Leur création atteint une vérité fantasmatique assez puissante pour imposer l'illusion romanesque. Mais le don reconnu par Green aux grands créateurs n'est pas simple sensibilité aux mouvements pulsionnels qui agitent les zones profondes de la conscience. Le romancier, par la composition d'intrigues, est aussi un producteur de cohérence. Il n'a pas seulement le sens de la vie : par son acte même, il interroge le sens de l'existence.

III. LA COHÉRENCE ROMANESQUE.

1. Concordance discordante de l'intrigue et des personnages

Green juge bénignes quelques inadvertances dans le détail des portraits balzaciens (des yeux qui changent de couleur au fil d'un

(*Journal*, du 19 novembre 1960, in OC, t. V, p. 256). Et lorsqu'il se tient dans une pièce « qui ressemble à un décor de Balzac, avec des rideaux à fleurs et une fenêtre encombrée de roses rouges... », il est sensible au contraste entre des paysages « merveilleusement calmes et pensifs » et le désarroi qui règne en lui, causé par l'instinct : il s'en souviendra sur son lit de mort, quand lui sera révélé le prix de chaque heure (*Journal* du 14 juillet 1956, *ibid.*, p. 40).

⁶⁴ Green, *Le Métier de romancier*, conférence datée de 1941, in OC, t. III, p. 1430.

⁶⁵ Green, *Mon premier livre en anglais*, éd. cit., p. 1441.

roman...); elles n'infirmement pas l'intensité de la vision intérieure du romancier. Mais elles appellent cette remarque :

Il n'en est pas moins vrai que dans l'esprit du vrai romancier, une certaine espèce d'arbitraire est exclue. J'entends par là que le romancier, et le lecteur après lui, ne doivent jamais pouvoir se poser la question : « Tel personnage dit et fait telle chose, mais n'aurait-il pas pu parler et agir autrement ? » Dès qu'une telle question est possible, en effet, c'est qu'il y a autour du personnage en question je ne sais quoi de flottant, et ce je ne sais quoi de flottant c'est l'incertitude de l'auteur⁶⁶.

Les héros, certes, ne sont pas régis par un déterminisme rigoureux et hésitent avant d'agir, comme tout être humain – ce qui revient à dire que l'imagination du romancier peut hésiter. Mais l'acte accompli finit par s'intégrer au personnage, même s'il entre en contradiction avec sa nature profonde. Il s'agit donc pour l'écrivain de découvrir « l'acte unique entre tous les possibles, celui qui a vraiment été fait dans l'histoire qu'[il] nous conte »⁶⁷.

Ces réflexions ont pour intérêt de relier intimement la cohérence postulée pour les personnages au processus narratif. Quand Green évoque une impression de nécessité dans les comportements romanesques, il ne dit pas que les actes des personnages doivent s'accorder à une logique psychologique, puisqu'ils peuvent contredire leur « nature profonde », mais qu'ils doivent s'intégrer à la logique narrative. C'est même un effet retour de la cohérence narrative qui permet de percevoir l'unité du sujet, par delà ses incohérences psychologiques, en lui faisant assumer ses actes contradictoires. Autrement dit, c'est la cohérence narrative qui constitue l'identité du personnage.

Tel est exactement le sens des réflexions de Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*, sur la constitution de l'« identité narrative »⁶⁸. La mise en récit dessine l'unité d'une existence : même pour les individus de chair et de sang, une vie a besoin d'être racontée pour manifester son unité. Un parcours de la théorie narrative d'Aristote à Greimas permet au philosophe de souligner la corrélation entre personnage et action : c'est en construisant la cohérence de l'histoire racontée que le récit construit

⁶⁶ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1466.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1467.

⁶⁸ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1990, p. 167-198.

celle des protagonistes. Faire le récit d'une vie, c'est mettre en lumière une certaine logique dans son déploiement ; c'est présenter une existence comme une intrigue, dotée d'un début, d'un milieu, d'une fin. Le surgissement d'événements imprévisibles introduit des effets de rupture dans cette logique ; mais le récit intègre ces discordances. L'acte configurant exerce un effet de nécessité, en présentant une suite d'actions comme un tout, unifié par des enchaînements, et progressant vers un terme. Ricœur souligne le rôle déterminant de la clôture narrative, qui fait de l'histoire d'une vie une totalité temporelle singulière. « Ainsi le hasard s'est-il transmué en destin [...]. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage »⁶⁹. Au centre d'un destin cohérent, le personnage apparaît doué d'une cohésion. Ainsi s'explique, *a contrario*, le double phénomène de dissolution affectant le roman au XX^e siècle. La crise d'identité des personnages accompagne la décomposition des formes narratives : la dissolution qui se manifeste sur un plan apparaît conjointement sur l'autre.

Les réflexions de Green témoignent donc d'une résistance à ce phénomène assez massif dans la littérature de son temps. Ses personnages peuvent être tissés d'illogismes, mais l'intrigue, intégrant les discordances des actes incohérents et des coups du sort, leur confère une identité, qui fait d'eux des personnes et permet de croire à leur réalité. En se situant dans le sillage de Balzac, il ne prend pas le contre-pied d'entreprises romanesques vouées à la restitution des opacités intérieures de l'homme, mais d'écritures en lesquelles se manifeste une décomposition de l'intrigue – sachant qu'à cette décomposition s'attache une anthropologie marquée par le vacillement de la notion de personne, en un siècle où est proclamée la mort de l'homme après celle de Dieu.

On le voit ainsi s'inquiéter, en 1950, d'une évolution sensible au cours de la dernière décennie : la concentration exclusive des romanciers sur les mouvements de la vie intérieure a produit « beaucoup de pseudo-romans qui sont, en réalité, des dialogues philosophiques mêlés à une action rudimentaire » ; les personnages ne sont plus que « des machines à discours, à développements abstraits »⁷⁰. En somme, le genre serait gagné par la tendance au discours philosophique décriée chez Balzac, mais contrecarrée chez lui par un génie puissant de l'intrigue, qui empêche son roman de virer à l'essai⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁰ Green, *Genèse du roman*, éd. cit., p. 1462, 1463.

⁷¹ Observe les décompositions conjointes de la forme narrative et de l'identité des personnages dans le roman et le théâtre contemporains, Ricœur note que chez Musil, cette double dissolution « fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre dans le

2. Le génie romanesque de la vie.

Or pour Green, le génie du romancier bâtisseur d'intrigues puise aux sources du génie même de la vie. C'est chez lui un fréquent sujet d'étonnement. « Quel bizarre romancier que la vie ! », s'exclame-t-il. Elle répète lourdement ses effets, écrit mal, oublie son plan, se trompe de destinée... rate le livre. « Et tout à coup, de magnifiques éclairs de génie, des revirements comme Balzac n'en rêva jamais, une audace de fou inspiré qui justifie toutes les erreurs et tous les tâtonnements »⁷². La vie est un « étrange romancier dont on peut dire presque autant de mal que de bien, mais sur qui, malgré tout, il est indispensable de prendre modèle » ; c'est « le plus grand écrivain du monde »⁷³. Souvent ennuyeuse, elle est incapable d'abrèger les transitions entre les chapitres, de supprimer longueurs et détails inutiles, et elle bâcle souvent le dénouement des destinées. Pourtant, elle connaît des sursauts de génie : « alors elle trouve des choses étonnantes, elle fait dire à ses personnages des mots comme ceux que Balzac faisait imprimer en italique »⁷⁴. Cet art romanesque de la vie, précise Green, se moque de la crédibilité, tant il abuse des catastrophes et de crises préparées de loin. Il exhibe les prédéterminations et la fatalité est son thème de prédilection : toute une destinée peut tenir en un seul mot.

Tout ce parallèle entre le roman et l'existence, on le notera, est axé sur la mise en intrigue. Les fautes esthétiques de la vie consistent en un brouillage de la ligne de l'intrigue (qui a ici pour nom *destinée*), masquée par une foule d'éléments non nécessaires, longueurs, redites, détails. Les écarts par rapport à la vraisemblance, soit la pure logique des enchaînements, sont soulignés. On pense irrésistiblement aux prescriptions d'Aristote sur la tragédie : la nécessité doit présider à l'enchaînement des faits, pour qu'il soit porteur d'enseignement, au point qu'on doive préférer la vraisemblance à la stricte reproduction d'une vérité historique ; le poète doit néanmoins laisser une place à l'imprévu,

voisinage de l'essai » (*Soi-même comme un autre*, éd. cit., p. 177). Là encore, les courtes remarques de Green vont dans le même sens.

⁷² Green, *Journal* (2 décembre 1932), in OC, t. IV, p. 208.

⁷³ Green, *Le métier de romancier*, cours donné à Goucher College, Baltimore, in OC, t. III, p. p. 1426.

⁷⁴ *Ibid.*

aux rebondissement, aux effets de surprise. C'est ce qui conduit Ricœur à définir l'intrigue aristotélicienne comme « concordance discordante »⁷⁵.

La description greenienne de l'existence fait d'elle à la fois un roman et une tragédie aristotélicienne, conjuguant l'engrenage de la nécessité et les rebondissements, quoique rompant sans vergogne avec les exigences de la vraisemblance. Les notions de *catastrophe*, de *crise* auxquels il recourt renvoient d'ailleurs à un vocabulaire théâtral hérité du philosophe antique. Les discordances apparentes (surprises, rythme étourdissant des catastrophes, foisonnement de détails inutiles) recouvrent, puisque les crises sont longuement préparées, une profonde logique sous-jacente qui éclate lors d'accélération fulgurantes.

On aura noté que la référence choisie pour faire ressortir le génie romanesque de la vie n'était autre que Balzac, parangon de l'art de l'intrigue, des effets dramatiques puissants⁷⁶, et des mots saisissants⁷⁷ qui les soulignent. Ricœur a pour thèse que l'usage littéraire de la langue prolonge les usages non littéraires, notamment toutes les mises en récit, qui configurent l'expérience vive que nous avons de l'existence – celle-ci présentant déjà une structure pré-narrative⁷⁸. Les réflexions de Green font ressortir cette structure pré-narrative de notre expérience de la vie, et la participation active que prennent romancier et dramaturge à sa configuration. Il souligne un paradoxe : nous allons au théâtre et ouvrons des romans pour fuir la vie, mais sommes mécontents si nous ne la trouvons pas dans les livres et sur la scène ; c'est qu'il nous la faut « haussée d'un ton », travaillée par des artistes qui la débarrassent de tout ce qu'elle a de monotone⁷⁹. Déjà, Maupassant définissait dans la préface de *Pierre et Jean* l'art du roman comme celui de trier, d'élaguer. Balzac quant à lui affichait, dans l'Avant-Propos de *La Comédie humaine* l'ambition d'imiter la vie, mais de faire plus fort, en créant un univers où le romancier règne en maître, sur des créatures dont la durée de vie

⁷⁵ Ricœur, *Temps et Récit*, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1983-1985, t. I, p. 86 *sqq.* Le philosophe prend soin de préciser que ces réflexions sur le *muthos* débordent le cadre de la tragédie.

⁷⁶ Le sens dramatique reconnu à Balzac par Green à la suite de Jovet est salué de nouveau dans une remarque sur *Le Faiseur*, « pièce d'un mouvement admirable » : il est ici explicitement relié à l'art de la composition (*Journal* du 20 décembre 1935, in OC, t.4, p. 396).

⁷⁷ Anne, la sœur de Green, a parfois des mots « étrangement poignants, des mots d'héroïne de Balzac » (*Journal* du 26 décembre 1930, *ibid.*, p. 82).

⁷⁸ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, éd. cit., t. I, p. 107 *sqq.* Notre compréhension pratique de la symbolique, de la sémantique et de la temporalité de l'agir humain est la base sur laquelle se déploient les récits, explique le philosophe.

⁷⁹ Green, *Le Métier de romancier*, éd. cit., p. 1426.

dépasse celle des individus réels, et avec le pouvoir de faire ressortir une moralité dont s'écarte bien souvent le cours des choses humaines. Autre définition d'une vie « haussée d'un ton »...

3. Arrière-plans métaphysiques

Une métaphysique est présente derrière la conception greenienne de la cohérence de l'intrigue. Les personnages, on l'a vu, ne sont pas régis à ses yeux par un déterminisme rigoureux, et pourtant la nécessité de leurs actions frappe rétrospectivement. Une dimension inconnue, explique-t-il, se décèle à travers « le drame d'une destinée humaine » ; son tracé paraît signifiant, mais renvoie à un sens mystérieux : il semble « que le commencement ne s'éclaire qu'aux lueurs de la fin, que le sens général d'une vie ne se révèle qu'à mesure qu'elle décline »⁸⁰. Comme la clôture d'un récit, les derniers actes d'une vie ont un rôle majeur dans le dégagement de sa cohérence et du sens de l'aventure. Or pour Green, les « lueurs de la fin » font signe vers l'éternité, quand approche ce point où doivent trouver réponse la foi dans l'au-delà et l'appréhension du néant, les espérances de salut et les angoisses de perte...

Les enchaînements sont régis par le mécanisme des causes et effets, le jeu de la liberté humaine et des circonstances inévitables ; mais derrière tout cela, « une volonté dont la logique est impossible à saisir intervient parfois » – on la nomme hasard, *fatum* ou desseins du Créateur si l'on est croyant, tandis que certains pensent que derrière tout cela il n'y a rien... Mais quel que soit le nom donné, c'est l'interrogation métaphysique devant la cohérence complexe, la concordance discordante de l'intrigue qui pour Green donne sa profondeur et sa poésie au roman :

[...] je crois qu'un roman est d'autant plus vrai et d'autant plus grand qu'il nous communique cette inquiétude dont l'objet n'est pas clairement défini. Nous ne pouvons croire aux personnages qui s'agitent dans le vide et qui semblent n'avoir dans les veines que de l'encre, et non du sang. Nous voulons qu'il y ait autour d'eux, comme autour de nous tous, cette incertitude qui peut tourner à l'angoisse quand nous en prenons conscience, car alors nous avons l'impression d'être des voyageurs qui ne savent ni d'où ils viennent, ni où ils vont, ni même pourquoi ils voyagent⁸¹.

⁸⁰ Green, *Genèse du récit*, éd. cit., p. 1473.

⁸¹ *Ibid.*

Une note sur Balzac, au détour du *Journal*, lui reconnaît la puissance de communiquer une inquiétude métaphysique de ce type, lorsque le diariste évoque une « phrase saisissante » de *L'Élixir de longue vie*, sur Dieu qui apparaît à Don Juan sous les traits d'un domestique chenu pour lui annoncer la mort de son père⁸². La foi personnelle que Green confesse en un Dieu qui veille avec bienveillance sur les destinées humaines n'ôte pas, cela va sans dire, cette dimension d'inquiétude de ses propres créations romanesques. Le pressentiment d'un sens mystérieusement inscrit dans la logique cahotante des destinées humaines, d'une mystérieuse téléologie que la remontée dans l'ordre des causes n'épuise pas, y éveillent une longue interrogation devant l'insondable.

Dans le regard que porte Green sur le roman balzacien, il convient donc de faire la part de ses préférences personnelles et d'un sens, plus fondamental, de l'activité qui fait de l'homme un créateur et un lecteur de récits. Cette activité deviendrait-elle obsolète ? Ricœur s'interroge sur la décomposition contemporaine de la forme narrative, sensible dans la dissolution des clôtures romanesques, auxquelles est suspendue la configuration des intrigues. Il évoque la possibilité de la mort du récit :

Peut-être, en effet, sommes-nous les témoins – et les artisans – d'une certaine mort, celle de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il lui aussi en train de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d'exclure que l'expérience cumulative qui, au moins dans l'aire culturelle de l'Occident, a offert un style historique identifiable soit aujourd'hui frappée de mort⁸³.

Pourtant, l'attente profonde subsiste chez le public de configurations significantes, à tel point que la déconstruction de l'intrigue est perçue par le lecteur comme une invitation à en réorganiser les éléments, à « coopérer lui-même à l'œuvre »⁸⁴. Le philosophe rejoint donc d'autres théoriciens, Barbara Herrnstein Smith, Frank Kermode, dans leur confiance en la survie de l'art de raconter :

Peut-être faut-il, malgré tout, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs

⁸² Green, *Journal* du 24 octobre 1948, in OC, t. IV, p. 1046.

⁸³ Ricœur, *Temps et récit*, éd. cit., t. II, p. 57.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attestent que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir⁸⁵

Green situait lui aussi dans l'attente du lecteur, dans son besoin de récits, le point d'ancrage de la survie du roman : « Lorsque les hommes ne voudront plus qu'on leur raconte des histoires, il n'y aura plus de roman, mais il n'y aura plus de littérature et ce jour est encore trop éloigné pour qu'il puisse nous intéresser »⁸⁶, affirmait-il en 1927. Moins optimiste était l'interrogation de Benjamin, dans un essai de 1936, sur le déclin de l'art de raconter. « Il semble, écrivait le critique allemand, que nous ayons perdu une faculté que nous pouvions croire inaliénable, que nous considérions comme la moins menacée : celle d'échanger des expériences »⁸⁷. Le roman lui-même à vrai dire, inséparable du livre et lu dans la solitude, lui paraissait le signe avant-coureur du dépérissement de la narration, partagée dans un contact oral ; mais il le voyait mis en crise à son tour par le règne de l'information, nouvelle forme de communication restreignant la part d'interprétation laissée au public. La mort du roman signerait donc, par-delà celle de la littérature, la fin d'un certain mode d'échange entre les hommes. Ricœur le confirme : « nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où on ne saurait plus ce que signifie raconter »⁸⁸. Ce qu'illustre l'œuvre tout entier de Green, dont le *Journal* prolonge les récits romanesques par une immense conversation avec ses lecteurs, c'est précisément le lien profond entre la création de configurations narratives et cet échange d'expériences qui constitue la culture.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁶ Entretien avec Frédéric Lefèvre, éd. cit., p. 1024.

⁸⁷ Walter Benjamin, *Le Narrateur* (trad. Maurice de Gandillac), in *Rastelli raconte et autres récits* (trad. Philippe Jaccottet), Éditions du Seuil, 1987, p. 146.

⁸⁸ Ricœur, *Temps et récit*, éd. cit., t. II, p. 58.