Présence, formes et enjeux du démoniaque dans le roman catholique de l'entre-deux-guerres (François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green)

Alexandra Roux

▶ **To cite this version:**

Alexandra Roux. Présence, formes et enjeux du démoniaque dans le roman catholique de l'entre-deux-guerres (François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green). Littératures. Université Paris-Est, 2014. Français. NNT : 2014PEST0035 . tel-01168240

HAL Id: tel-01168240

https://theses.hal.science/tel-01168240

Submitted on 25 Jun 2015

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.

UNIVERSITÉ PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE CULTURE ET SOCIÉTÉ

Équipe d'accueil Littératures Savoirs et Arts

Spécialité Littérature française

Présence, formes et enjeux du démoniaque dans le roman catholique de l'entre-deux-guerres

(François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green)

sous la direction de Madame le Professeur Pascale ALEXANDRE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris-Est

Thèse présentée et soutenue publiquement le 14 novembre 2014 par

ALEXANDRA ROUX

Jury :

Madame Pascale Alexandre, Université Paris-Est Marne-la-Vallée
Madame Carole Auroy, Université d'Angers
Monsieur Denis Labouret, Université Paris-Sorbonne - Paris IV
Monsieur Jean-Michel Wittmann, Université de Lorraine
Madame Thanh-Vân Ton-That, Université Paris-Est Créteil

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à ma directrice de thèse, Mme Pascale Alexandre, pour ses conseils, pour son soutien et surtout pour la confiance inébranlable qu'elle a placée dans la réussite de ce travail.

Je veux également remercier M. Jean-Michel Wittmann, ainsi que M. Denis Labouret, Mme Carole Auroy et Mme Thanh-Vân Ton-That d'avoir accepté de faire partie du jury qui évaluera ce travail.

Je voudrais témoigner toute ma gratitude à trois de mes professeurs, qui m'ont tant apporté au cours de mes études et m'ont donné le goût de la recherche : Mme Annick Bouillaguet, M. Jeanyves Guérin et Mme Cécile Hussherr auxquels vont toute mon admiration et tout mon respect.

Faire un travail de recherche en entamant une carrière dans l'enseignement secondaire peut se révéler un exercice délicat. Je ne peux m'empêcher de repenser avec émotion à ces six années passées au collège Pablo Neruda à Grigny qui m'ont été rendues si agréables grâce à mes deux collègues, et désormais amies, Stéphanie Pélerin et Anne Deslage. Elles ont su me soutenir durant ces années au cours desquelles j'ai tout appris de mon métier d'enseignante mais aussi de jeune chercheur. Je pense également avec reconnaissance à mon ancien chef d'établissement, M. Sarrelabout qui, pendant six années, a tout fait pour que mon travail avance dans les meilleures conditions possibles.

Je souhaite remercier mes actuels chefs d'établissement et collègues du lycée Geoffroy Saint-Hilaire à Étampes pour leur accueil chaleureux, ainsi que pour l'intérêt qu'ils portent à mon travail. Ils ont su m'encourager dans cette dernière année de thèse particulièrement difficile.

Mes pensées vont aussi à mes proches, parents et amis, qui ont trop souvent dû subir les fâcheuses conséquences qu'implique l'investissement personnel dans un travail de recherche. Beaucoup d'entre eux se sont révélés être des relecteurs efficaces et leur aide m'a été très précieuse. En premier lieu, je remercie Daniel, mon merveilleux mari, pour avoir supporté mes doutes, mes angoisses, mes pages à relire avec une grande patience. Je remercie aussi mes amies professeurs de Lettres pour leur relecture, Sylvie Cathala et Roseline Amable pour leur aide, ainsi que l'historien et anthropologue Jacques Gélis pour ses conseils et ses encouragements.

À Lisa Guenen pour son amitié et son soutien
durant ces sept années de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS..... 1

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....11

PREMIÈRE PARTIE : LES RACINES DU MAL : UNE TYPOLOGIE DU DÉMONIAQUE
.....35

CHAPITRE 1 : TRANSMISSION, FILIATION ET MODÈLES DU DÉMONIAQUE
..... 43
I. Les « affinités électives ».....43
A. Julien Green.....42
B. Georges Bernanos.....46
C. François Mauriac.....50
II. L'héritage littéraire du démoniaque.....52
A. Le diable chez Baudelaire 53
B. Les diaboliques de Barbey d'Aurevilly.....58
C. Les démoniaques de Dostoïevski 71
III. Destins croisés.....81
A. François Mauriac et Georges Bernanos 82
B. Julien Green et François Mauriac..... 85
C. Georges Bernanos et Julien Green 92

CHAPITRE 2. LES ŒUVRES DE FRANÇOIS MAURIAC, GEORGES BERNANOS ET JULIEN GREEN SOUS LE SOLEIL DU DÉMONIAQUE
.....95
I. Une manifestation psychologique.....95
II. Une manifestation surnaturelle.....103
III. Une manifestation invisible.....111

CHAPITRE 3. UNE SOCIÉTÉ INFERNALE : LES DÉMONIAQUES
.....119
I. Les représentants de la vie privée.....119
A. Les hommes.....120
1. L'adolescent.....120
2. Le mari.....123
3. Le père.....125
B. Les femmes.....128
1. Deux figures démoniaques bibliques : Ève et Lilith.....129
a. Ève 129
b. Lilith 131
2. Les femmes démoniaques.....135
a.L'adolescente.....135
b. L'épouse.....137
- La femme mariée, veuve ou divorcée.....137
- La femme non mariée.....141

c. La mère 143

II. Les représentants de la vie sociale....146
A. La vie civile....146
1. La noblesse 146
2. Les notables....148
a. Les médecins et psychiatres....148
b. Les écrivains....150
c. Les enseignants....152
3. La petite bourgeoisie....153
4. Le peuple....155
a. Les employés....155
b. Les domestiques....156
B. La vie religieuse....158
C. Les marginaux 159

CHAPITRE 4. LES TRAITS CARACTÉRISTIQUES DES PERSONNAGES DÉMONIAQUES
....163
I. La désignation des personnages démoniaques. 163
A. Une désignation incomplète 168
B. Les pseudonymes et les surnoms des personnages démoniaques 170
C. Un nom instable....177
D. Les jeux de mot s'inscrivant dans la logique onomastique....180
1. Les noms transparents....181
2. Les noms ironiques....184
3. Les noms opaques....186
II. La caractérisation des personnages démoniaques 189
A. Des êtres beaux mais dangereux. 190
B. Des êtres mi-hommes mi-bêtes....194
C. Des êtres sans âge....203
D. Des êtres mi-hommes mi-femmes 206
E. Des êtres difformes....209
III. Les attributs des personnages démoniaques. 216
A. La voix....217
B. Le regard....221
C. Le rire....235
D. La rousseur....243

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 249

DEUXIÈME PARTIE : METTRE EN ŒUVRE LE DÉMONIAQUE : LE TRAGIQUE ET SES ENJEUX
....253

CHAPITRE 1. L'HÉRITAGE TRAGIQUE
....263
I. L'héritage antique : Œdipe 263
II. L'héritage biblique 269
A. Caïn....269
B. Le Juif errant....276

CHAPITRE 2. ÊTRE DÉMONIAQUE : UN TRAGIQUE INTÉRIEUR

.....281
I. Des êtres fautifs 281
A. Des révoltés 282
1. La révolte totale.....288
2. La révolte contre l'ordre moral.....290
3. La révolte contre leur époque.....296

B. Des criminels.....298
1. Des êtres sadiques.....298
2. Des meurtriers et des assassins.....304
C. Des être curieux.....311
II. Un être seul.....318
A. Le manque originel.....318
1. Sans racine 319
2. Sans famille.....325
3. Sans amour.....328
a. Pater familias.....328
b. Alma mater.....334
B. L'incommunicabilité 339
1. La solitude 339
2. Le silence.....345
C. L'absence de Dieu 349
1. Le manque de foi..... 349
2. La mauvaise foi.....356
III. Un être prisonnier.....359
A. Les lieux tragiques.....360
1. La maison.....360
a. Un espace fermé..... 360
b. Un intérieur vicié.....370
2. La chambre 374
B. L'espace intérieur : une geôle 381

CHAPITRE 3. VERS UN MOUVEMENT TRAGIQUE : L'IMPOSSIBLE ISSUE

.....387
I. La perception du destin et du tragique.....387
A. L'hérédité 387
B. Le destin comme force irréversible.....393
C. L'ironie tragique..... 403
II. Une fausse issue : le mensonge.....409
A. La fuite dans le mensonge.....409
1. Le jeu de rôle des démoniaques.....409
2. La tricherie sociale.....422
3. Le rêve : un autre mensonge.....427
B. Un langage ambigu.....430
C. L'amour du mensonge.....445
D. Le dédoublement et la folie.....449
1. Le motif du double.....449
2. De l'amour du mensonge à la folie.....458
III. L'extérieur : un néant absolu 461
A. L'appel du lointain.....462
1. La fenêtre.....462
2. La fugue.....470

B. La ville : « une Babylone moderne ».....475
C. L'errance : un non-lieu 486

CHAPITRE 4. LES SEULES ISSUES DU DÉMONIAQUE
.....495
I. La manifestation de tensions et contradictions 495
A. Les démoniaques : des êtres fissurés. 495
B. Des personnages dissonants 503
1. Dans leurs relations amoureuses et familiales.....504
2. Dans leur statut social.....507
3. Dans leur sexualité.....509
4. Dans leur vie quotidienne.....513
5. Dans leur religion.....518
II. Le néant.....520
A. La tentation du désespoir.....520
B. L'ennui 527
C. La chute du démoniaque 538
III. La mort 545
A. Des morts-vivants.....545
B. La hantise de la mort.....552
C. Le suicide.....556
IV. Le salut.....559
A. L'absence de remords 560
B. La lucidité.....566
C. La grâce comme issue au tragique.....572
1. Aux sources de la grâce : la pensée janséniste. 573
2. Le salut possible : la réversibilité des mérites et la confession. 577
3. Le statut ambigu du salut des démoniaques.....589

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 597

TROISIÈME PARTIE : REPRÉSENTER LE DÉMONIAQUE: UNE CRISE DE LA PAROLE ROMANESQUE ?
.....601

CHAPITRE 1. UNE NARRATION DE LA PERTE
.....613
I. La fonction référentielle mise à mal 613
A. Le statut ambigu du personnage démoniaque 614
B. La voix romanesque 617
1. La troisième personne, un signe de possession du démoniaque.....618
2. L'intervention de la première personne : une tentative de repossession ? 630
a. La confession.....631
b. La lettre.....636
c. Le journal.....639
C. Un espace-temps réaliste ? 642
1. La pauvreté des repères chronologiques 642
a. Un temps historique vague.....642
b. L'influence de la Première Guerre mondiale. 646
2. La déconstruction de la temporalité.....650
a. Un temps narratif imprecise.....650

b. Un temps intérieur....654
II. Des récits lacunaires....661
A. Les non-dits....661
1. Dans l'énonciation....662
2. Dans la narration....670
B. Une rhétorique du secret....672
C. Une écriture de tous les excès : les cris et les pleurs....682
D. Les ellipses....686
1. Les ellipses du narrateur-personnage....687
2. Les ellipses du narrateur-témoin....689
E. L'absence de transition....694
F. L'absence de logique....696
1. La modalité interrogative et le lexique de la confusion....696
2. L'aposiopèse et l'anacoluthe....700
III. Des romans de la subjectivité : l'apport du monologue intérieur....705
A. Aux sources du monologue....706
1. Vers une définition du monologue intérieur....706
2. Le contexte d'apparition du monologue intérieur....709
B. La mise en œuvre du monologue intérieur chez Green, Mauriac et Bernanos....712
1. Le monologue comme expression de la comédie sociale....712
2. Les monologues comme expression de la conscience déchirée....715
3. Le monologue comme expression de l'obsession....721
4. Le monologue comme expression de la folie....725

CHAPITRE 2. UNE POÉTIQUE DE LA CRISE
....731
I. Un monde chaotique....731
A. Des figures fugitives et elliptiques....731
B. La crise : de son origine à l'explosion....737
C. Une action resserrée....741
D. Le jeu des structures : entre répétition et circularité....747
II. Une parole tumultueuse....756
A. Le dialogue comme exposition du conflit....758
B. Le dialogue comme nœud du conflit....767
1. Des scènes de reconnaissance....767
2. Des scènes d'inoculation du mal....775
C. Le dialogue comme dénouement du conflit....781
III. Le temps perturbé....786
A. Le temps immobile....787
1. Le passé aboli....787
2. La permanence du présent....796
3. Le futur inexistant....800
B. Le souvenir comme revenant....803
C. Un temps à rebours....814
D. La fréquence....817
1. Le récit itératif chez Mauriac et Green....817
2. Le récit singulatif bernanosien : un temps apocalyptique....823

CHAPITRE 3. UNE NARRATION DU MYSTÈRE
....827
I. Cet obscur envahissement du démoniaque : le « fantastique » chez Green, Mauriac et Bernanos....827

A. Des auteurs à la lisière du fantastique....828
B. Et du roman policier 840
II. Le glissement vers l'inquiétude 852
A. L'objectivité apparente ? 852
B. Une période historique inquiète....855
C. Les enjeux de l'incipit....860
1. Des incipits oniriques....861
2. Des incipits retardés....865
3. Des incipits inquiétants....867
III. La poétique du fantastique 870
A. Une rhétorique de l'indicible....871
1. L'impossibilité à dire....873
2. L'indétermination et l'approximation....875
3. Les comparaisons....882
4. L'ombre du « on »....886
5. Les démonstratifs....889
B. Une narration du doute 892
C. Le silence 902
D. L'écriture du surnaturel : 910
1. Entre cout-circuit....910
2. Et labyrinthe 921
a. Une poétique du ressassement....921
b. Une rhétorique de la négation....930
E. Isotopie du bizarre, de l'étrange et du mystère....936
IV. De l'inquiétude au rêve : le règne de l'onirisme....945
A. Isotopie de l'inquiétude : une isotopie du démoniaque 945
1. L'effondrement et l'engloutissement du monde....945
2. L'eau 949
3. Le feu 952
B. La « réalité fantastique » ou la déréalisation du récit....958
1. La nature dénaturée....959
2. Nuit et mystère....968
3. Les phénomènes atmosphériques....978
C. Un univers d'apparence, d'illusion et de rêves : l'onirisme chez Bernanos, Mauriac et Green 981
1. Les véritables « récits de rêve » 982
2. Les rêves intégrés au récit : la confusion entre le rêve et la réalité....989
3. Le rêve du récit : le brouillage total entre le récit et le rêve....994

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE....1003

CONCLUSION GÉNÉRALE 1007

ANNEXE : CHRONOLOGIE DES PRINCIPALES ŒUVRES DE BERNANOS, MAURIAC ET GREEN MENTIONNÉES....1017

BIBLIOGRAPHIE 1019

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Selon *Le Trésor de la langue française*, le mal se définitit par l'opposition, la négation : il est « ce qui est contraire à la loi morale, à la vertu »[1]. Cette notion dépend donc de celle du bien dont les limites sont assez difficiles à circonscrire. L'expression du mal peut se définir comme le refus délibéré, absolu et en toute conscience du bien. Cela explique que lors des périodes de crise, la littérature et le mal se retrouvent souvent intrinsèquement liés. Max Milner explique ainsi dans *Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950)* que les crises et frustrations favorisent « une culture du négatif et de l'inversion des valeurs »[2]. C'est particulièrement le cas de l'expérience de la guerre qui « a concentré cette fascination sur les formes politiques du mal, qui dépouillent celui-ci de [son] pouvoir créateur et n'en laissent subsister que les plus hideuses excroissances »[3]. Il est vrai que la Première Guerre mondiale a eu un fort retentissement en France et l'année 1914 marque d'ailleurs souvent le début du XXe siècle. La Première Guerre, qui va être à l'origine d'un déferlement de catastrophes, provoque plus qu'une rupture entre deux siècles : il s'agit davantage d'une cassure définitive entre deux mondes, celui de la civilisation et celui de la barbarie.

I. Le démoniaque dans la littérature de l'entre-deux-guerres

La manière dont le mal apparaît dans la littérature va considérablement évoluer au début du XXe siècle, comme le souligne Robert Muchembled dans *Une histoire du diable* : « La courbe du déclin [de Satan], née au XVIIIe siècle, s'accentu[e] alors »[4]. On assiste à la réapparition de la figure de « Satan » dans la littérature non plus sous la forme d'un émissaire mauvais, mais sous celle, plus intérieure, du démoniaque. Jusqu'ici le diable était figuré dans la littérature et les arts comme une réalité extérieure à l'homme. Entre 1850 et 1950, il s'est ainsi opéré un phénomène d'intériorisation : le mal apparaît moins comme un agresseur extérieur de l'homme que comme profondément ancré en lui. Le démoniaque n'est plus un être hideux, repoussant, malodorant mais un humain dont les motifs sont troubles. *Le Robert* spécifie qu'au

[1] *Trésor de la langue française,* article « mal ».
[2] M. MILNER, « Préface », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français* (1850-1950), sous la dir. de Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupančič, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 15.
[3] Ibid.
[4] R. MUCHEMBLED, *Une histoire du diable*, Paris, Seuil, Points Histoire, 2002, p. 287.

Moyen Age, « démon » fait double emploi avec « diable » mais peu à peu, « démon » s'est spécialisé dans les emplois sérieux, de nature philosophique ou théologique, tandis que le terme « diable » se retrouve dans des expressions figurées ou familières[5]. C'est pourquoi l'adjectif « démoniaque » correspond davantage aux figures de Bernanos, Mauriac et Green plutôt que ceux de « diabolique » (« qui tient du diable, qui se rapporte au diable »[6]) ou de « satanique » (« de Satan, propre à Satan, inspiré ou possédé par Satan »[7]).

Au XXe siècle, l'attention s'oriente lentement vers la part sombre de la personnalité humaine au détriment de la figure classique du Malin :

> L'homme moderne privilégie des formes non hiérarchiques d'explicitation du réel. Le Mal, en définitive, qu'il soit de nature circonstancielle (la maladie, la catastrophe) ou personnelle (la faute, le mal intentionnel) ne se comprend plus comme l'effet de l'action d'une puissance satanique extérieure, mais s'explique par la détermination d'un milieu, par le produit d'influences croisées dont le point de rencontre est l'obscur inconscient de l'individu. [8]

La tentation, le mensonge, la tromperie, la révolte, l'homicide, la haine et l'esclavage du péché : telles sont les caractéristiques principales du démoniaque que nous allons étudier. Les figures démoniaques sont possédées non au sens strict et tel que les décrit le Rituel, mais elles sont envahies par des inspirations démoniaques. Le démoniaque se caractérise par une intériorisation du satanique et par un degré d'intensité : les figures démoniaques sont en effet des êtres qui pèchent par excès. Il convient toutefois de reprendre la distinction de Bernanos qui différenciaient deux « chemins de la perdition » : « Le premier est d'aimer le mal plus que le bien, pour les satisfactions qu'il rapporte. C'est le plus court. L'autre est de se préférer soi-même au bien et au mal, de rester indifférent à tous deux. C'est le plus long, c'est celui dont on ne revient pas »[9]. Les deux types de démoniaques seront étudiés dans ce travail, même si nous insisterons davantage sur le second type.

On observe que le démoniaque va marquer la période de l'entre-deux guerres et notamment l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. Ainsi, la littérature de l'entre-deux-guerres exprime la détresse causée par la guerre, véritable « mal du siècle » qui constitue « une interrogation sur la condition humaine, sur la valeur et le sens de l'existence, et c'est un aspect majeur de la crise que traverse alors, comme on l'a vu déjà sur d'autres plans,

---

[5] *Le Grand Robert de la langue française*, tome 3, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1989, p. 330.
[6] *Le Grand Robert de la langue française*, tome 3, *op. cit.,* p. 504.
[7] *Le Grand Robert de la langue française*, tome 8, *op. cit.,* p. 590.
[8] M. WATTHEE-DELMOTTE, « Introduction », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français* (1850-1950)*, op. cit.,* p. 20.
[9] G. BERNANOS, « Les causes de la déroute », *Le Chemin de la croix des âmes*, *Essais et écrits de combat,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 241.

l'humanisme traditionnel »[10]. C'est pourquoi nous nous intéressons particulièrement à cette période de la littérature dont la délimitation peut sembler arbitraire puisque les dates font référence à des événements historiques et non littéraires. Toutefois, la littérature de l'époque, que l'on a baptisée « l'entre-deux-guerres », porte le poids de ces deux événements qui l'enserrent : la Première Guerre mondiale qui vient de s'achever et la Seconde Guerre qui se profile. Or, les écrivains de cette période, si riche en bouleversements, ont été fortement sollicités et marqués par l'Histoire. La Première Guerre mondiale apparaît comme une césure et a laissé une empreinte très profonde dans les esprits.

En effet, la guerre marque la crise des valeurs et des principes qui s'étaient révélés impuissants devant la catastrophe et étaient destinés à disparaître. Pierre-Henri Simon présente cette période en tant qu' « âge théologique » : « [L]es années 20 et 30 apparaissent comme l'expression d'un âge métaphysique, et parfois même théologique [...] le rameau de la littérature d'inspiration chrétienne, que nous avons vu se développer constamment depuis 1880, devait porter ses fruits les plus savoureux et les plus forts. ».[11] Sous le coup des malheurs qui frappent le monde comme jamais auparavant, certains écrivains se mettent en quête d'un refuge spirituel : Henri Ghéon en 1916, Pierre-Jean Jouve en 1924, Gabriel Marcel en 1925, Julien Green pendant la Première Guerre mondiale, et François Mauriac en 1928. Les intellectuels opèrent ainsi « un retour à l'Église »[12], ce qui suscite un certain nombre de débats.

Cette crise de foi propre à l'immédiat après-guerre semble traduire la crainte prémonitoire d'un nouveau conflit. Au niveau littéraire, on observe chez de nombreux écrivains l'émergence de nombreux héros[13] qui se caractérisent par une profonde inquiétude. À l'origine de cette inquiétude, on trouve celui qui est considéré comme un maître par une génération entière d'écrivains et de lecteurs depuis la parution des *Nourritures terrestres* : André Gide. C'est après une crise religieuse en 1916 que l'on assiste au développement de l'imaginaire démoniaque dans l'œuvre de Gide. Influencé par Dostoïevski, qu'il relit entre 1921 et 1922, Gide met en scène un démon essentiellement psychologique, intériorisé, qu'il identifie à une voix dans le dialogue intérieur. Cette conception du démoniaque se retrouve

[10] É. TONNET-LACROIX, *La Littérature française de l'entre-deux guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 119.
[11] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce ; essai sur la constitution d'une littérature chrétienne depuis 1880*, Encyclopédie du catholique au XXème siècle, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1957, pp. 76-77.
[12] E. UMBERTO BERTALOT, *André Gide et l'attente de Dieu*, Paris, Lettres modernes, 1967, p. 134.
[13] Le terme de héros est à entendre non pas comme être supérieur au reste des hommes mais au sens de personnage central de l'œuvre.

dans *Les Faux-Monnayeurs,* publié en 1925, dont le diable est le « sujet central »[14]. Gide propose de le faire circuler incognito, intervenant quand un personnage cherche à se leurrer sur le sens de ses actes, lui permettant de justifier au nom de la raison ou de la morale ses intérêts ou ses passions. De nombreuses figures démoniaques dans le roman abondent, parmi lesquelles Strouvilhou qui raisonne de manière retorse : « [...] j'ai l'esprit ainsi fait qu'ils tiennent en meilleur équilibre, la tête en bas »[15]. Circulant partout (ce qui peut expliquer son nom : « il se trouve où ? »), ténébreux (« […] monsieur le pasteur : je vous couvre d'ombre »[16]), il organise l'affaire des fausses pièces et pousse au meurtre, par l'intermédiaire de son jeune neveu, un « pur », le jeune Boris.

Mais le démoniaque n'est pas seulement cette imposture qui envahit l'après-guerre : « En effet, dans l'esprit de Gide, la tendance à fabriquer de la fausse monnaie n'est pas liée à telle circonstance ou à tel caractère elle est inhérente à la condition humaine ».[17] L'insincérité est avant tout un vice fondamental de l'être humain et de son langage qui l'incline à l'ambiguïté. Cette ambiguïté est d'ailleurs caractéristique des démoniaques gidiens : ils sont à la fois pernicieux, tentateurs mais aussi positifs car ils amènent les autres personnages à partir à la conquête du monde, même si c'est pour s'y perdre. L'ambivalence donne un caractère insaisissable aux démoniaques et souvent la dissolution est le prix à payer pour ceux qui veulent avoir accès à la connaissance de soi : d'une certaine manière, Gide, comme Édouard, le héros de son roman, est préoccupé par le « tragique moral »[18]. Les démoniaques ont une conscience aiguë mais tragique d'eux-mêmes, tel Armand Vedel dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Imagine un instant ce monstre : un imbécile assez intelligent pour comprendre nettement qu'il est bête »[19].

L'influence de Gide est considérable sur les romanciers de cette époque, et particulièrement sur Green, Mauriac et Bernanos. Mauriac, qui a toujours clamé son admiration pour l'auteur des *Faux-Monnayeurs,* explique : « L'extrême importance qu'a prise Gide dans notre vie personnelle vient de ce choix en pleine lumière qu'il fit à un moment de sa vie […]. La plupart des hommes choisissent de ne pas choisir. Très peu osent décider que le mal est le bien et que le bien est le mal »[20]. Quant à Green, il est très proche de Gide à qui il

---

[14] A. GIDE, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *Romans et récits,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 530.
[15] A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs, Romans et récits,* tome II, *op. cit.,* p. 418.
[16] A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs, Romans et récits,* tome II, *op. cit.,* p. 249.
[17] É. TONNET-LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924),* Paris, Publications de la Sorbonne, Langue et langage, 1995, p. 57.
[18] A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs, Romans et récits,* tome II, *op. cit.,* p. 266
[19] A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs, Romans et récits,* tome II, *op. cit., op. cit.,* p. 386.
[20] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques*, pp. 505-506.

rend de fréquentes visites et pour lequel il nourrit lui aussi une vive admiration, comme le montre son *Journal.* Bernanos seul livre dans ses écrits des sentiments beaucoup plus nets vis-à-vis de Gide : « *Les Faux Monnayeurs*, confie-t-il en 1926 à Frédéric Lefèvre, donnent […] l'impression d'un livre raté. Je crois que l'enfer imaginaire où jouent les personnages de M. Gide se rétrécit à mesure que s'approfondit un enfer intérieur, qu'il ne nous appartient pas de sonder »[21]. Les romans de Bernanos proposent une caricature du contemporain capital sous les traits de Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan,* figure du mal possédé par la débauche autant que par l'ironie, et de Ganse dans *Un Mauvais rêve.* Pour Bernanos, Gide a une influence néfaste sur ses contemporains et c'est pourquoi on retrouve chez ses personnages écrivains l'ironie mêlée de nihilisme caractéristique de l'auteur de *L'Immoraliste.* Même Monsieur Ouine, qui enivre Steeny avec son porto, rappelle Robert de Passavant qui en fait de même avec Olivier[22]. À la suite de Gide, on assiste à un véritable « retour de Satan »[23] dans la littérature de l'entre-deux-guerres. L'année suivante, en 1926, Lévis-Mirepoix publie *Le voyage de Satan,* Alzir Hella et Olivier Bounac rendent enfin une traduction des *Élixirs du diable* d'Hoffmann. Le critique littéraire Benjamin Crémieux analyse le phénomène sous le titre « Le Retour de Satan » dans *Les Nouvelles littéraires* de septembre 1926.

Max Milner démontre dans *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire* comment le diable s'adapte à chaque époque : exprimant l'absolu dans la négation, le diable ne peut avoir de représentations littéraires que dans une époque qui accorde à la négation une valeur esthétique. L'être démoniaque oublie de lutter pour lui-même, pour son humanité. Ainsi le démoniaque est « abandon, ravissement, aliénation »[24]. Il peut se définir comme une forme de déshumanisation. Enrico Castelli définit le démoniaque, dans son livre *Le Démoniaque dans l'art,* comme un « non-être » attiré vers le vide : « L'isolement est damnatoire. La tentation est le sens abyssal de la solitude : pour la vaincre, il n'y a qu'un moyen : participer au divin »[25]. Il remarque que le démoniaque est souvent représenté dans l'art avec un double ou un triple visage signifiant par là même qu'il n'est finalement « personne »[26]. Il est aussi souvent une bête qui terrasse, toujours prêt à lutter contre le Bien et en cela, il rejoint la définition qu'en donne le philosophe Kierkegaard dans le *Concept de*

[21] G. BERNANOS, « Interview de de 1926 par Frédéric Lefèvre », *Essais et écrits de combat*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p. 1046.
[22] « Allons, allons, encore un verre de porto », A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs, Romans et récits,* tome II, *op. cit.,* p. 277.
[23] É. TONNET-LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924), op. cit*., p. 57.
[24] F. BOYER, « Quel face à face avec le démon ? », *Figures du démoniaque hier et aujourd'hui,* Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, n° 55, 1992, p. 118.
[25] Ibid.
[26] E. CASTELLI, *Le Démoniaque dans l'art : sa signification philosophique,* Paris, J. Vrin, 1958, p. 12.

l'angoisse. Le démoniaque est « l'angoisse du Bien »[27], il est celui qui souffre et s'angoisse au contact du bien : il est « la non-liberté qui veut se circonscrire »[28]. Il est celui qui se détourne, pour des raisons variées, du bien, et qui s'enferme dès lors dans une attitude de réclusion.

Ainsi, l'intériorisation est le principe fondamental du démoniaque et cela passe par le silence et l'hermétisme :

> Le démoniaque est *l'hermétisme et l'ouverture involontaire.* Ces deux définitions signifient la même chose ; car l'hermétisme est précisément le mutisme, et quand celui-ci doit s'exprimer, il faut que cela se fasse malgré lui, vu que la liberté, qui est au fond de la non-liberté, en entrant en communication avec la liberté du dehors, se révolte et trahit alors la non-liberté : ainsi, c'est l'individu même qui se trahit malgré lui dans l'angoisse. [29]

Le péché est le vide, l'abîme qui sépare Dieu de l'homme : « L'ennui, le tarissement, sont de la continuité dans le néant […]. La liberté, tranquille dans sa continuité, a pour contraste le subit, mais également le calme qui s'impose à la pensée à voir un homme semblant être mort et enseveli depuis beau temps »[30]. Le démoniaque a donc peur de penser à l'éternité qu'il craint. Un autre trait qui caractérise le démoniaque est donc la négation de l'éternel dans l'homme : il ne vit que l'instant présent qu'il subit. Kierkegaard insiste sur l'absence de vie du démoniaque, représenté comme un mort-vivant, un être sans élan ni énergie. Ce qui explique le vide de l'existence du démoniaque, c'est le fait que le démoniaque s'enferme dans l'hermétisme, n'établissant de rapport qu'avec lui-même. À force d'être seul avec lui-même, le démoniaque sombre inévitablement dans l'ennui, car son existence n'est qu'un long monologue du même avec le même.

II. Aux origines du démoniaque

Afin de bien cerner le « démoniaque », il convient de remonter aux origines de ce terme qui signifie « [ce] qui a rapport au[x] démon[s]; qui présente certains attributs du [des] démon[s] »[31]. « Démon » signifie en grec, « divinité », « génie » par opposition à *theos*, un

[27] S. KIERKEGAARD, *Concept de l'angoisse,* Paris, Gallimard, Tel, 1990, p. 293.
[28] Ibid.
[29] Ibid.
[30] S. KIERKEGAARD, *Concept de l'angoisse, op.cit*., p. 303.
[31] *Trésor de la langue française,* article « démoniaque ».

dieu en personne. Le « démon » est une entité surnaturelle à laquelle les mythologiques grecques, mais aussi la Bible[32], ont attribué les caractéristiques de divinité, de génie, de puissances ou d'esprits célestes personnifiés. La conception du démon socratique comme voix intérieure, prohibitive, invisible, n'aura d'impact que bien après. Plus tard, *le daïmon* est mis en rapport avec le destin criminel, funeste d'un homme, d'une famille ou même d'une ville, comme nous le verrons ultérieurement dans ce travail. Dans la Bible grecque – nommée *La Septante* – on trouve beaucoup de mots hébreux différents par *daïmon* parmi lesquels « sed » (uniquement au pluriel « sedim »), qui désigne un génie protecteur[33], et dont le sens a évolué à l'époque talmudique pour désigner « un faux dieu, un esprit malin »[34]. Le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* relève d'autres termes hébreux qui sont traduits par « démon » ou « démons » dans la *Septante* :

> Le nom de Gad (Is 65, 11), de Qeteb, responsable de l'insolation (Ps 91,6), le mot *elîlîm*, « néant », au Ps 96, 5 sont rendus dans la LXX par « démon » ou « démons ». Il en va de même pour *siyyîm*, « chats sauvages » ou autres animaux nocturnes, en Is 34,14 et de *s^e îrim*, « boucs », en Is 13, 21. Ces traductions reflètent en partie des traditions s'inspirant de la mythologie helleniste. D'autres génies ou dieux de l'A.T sont souvent considérés comme des demons. C'est notamment le cas de Lilith (Is 34,14; Jb 18, 15 correction), un genie feminine néfaste, de Mot (Is 28, 25. 18 ; Jr 9, 20 ; Os 13, 14; Jb 18, 13; 28, 22; Ct 8,6), le dieu syro-cananéen des Enfers, de Deber, dieu de la Peste (Ha 3,5; Ps 91, 5 s) de Résheph, un des grands dieux du panthéon syro-cananéen, d'Azazel, qui joue un rôle dans le rituel du jour des Expiations (Lv 16,8.10.26)[35]

Ainsi, *daïmon* et *daïmonion* possèdent dans la langue grecque ancienne des sens variés : néant, Dieu, animaux nocturnes. Mais cela évolue quelques siècles avant Jésus, lorsque le judaïsme va être considérablement marqué par le manichéisme des Perses et des Mésopotamiens.

Progressivement, la diversité, l'ambiguïté des entités surnaturelles s'estompent au profit d'une représentation manichéenne : deux camps opposes s'affrontent, celui de Dieu et celui des « esprits du mal ». On voit apparaître alors une identification de ces « esprits du mal » par des noms propres tels que Bélial, Béliar, Satan, Mastemâh, et autres : « Et les fils d'Éli étaient des fils de Bélial, ils ne connaissaient pas l'Éternel »[36]. Le monde « démoniaque » se présente comme une armée innombrable de forces ou d'êtres supranaturels, sous l'autorité de Satan[37], du Diable[38] ou de Béelzéboul[39]. Le « démon » est

[32] Notre édition de référence est la Bible de Jérusalem, Paris, Cerf-Desclée de Brouwer, 1979.
[33] Le mot n'apparaît qu'en Deutéronome 32 :17 et Psaume 106 : 37.
[34] *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, « article démon », Centre Informatique et Bible Abbaye de Maredsous, (dir.), (3è éd. rev. et aug.), Turnhout, Brepols, 2002, p. 346.
[35] Ibid.
[36] Samuel, 1 : 16 ; Luc 4 : 2
[37] Luc 22 : 31 ; Corinthiens 12 : 10

donc un agent du « Malin » : il est mauvais, répandant partout dans le monde le mal et la désolation. Ainsi pour la *Septante* et le Nouveau Testament, le « démon » est une force nécessairement maléfique, source de maladie, d'avilissement et de mort. Et c'est bien cette dimension que l'on retrouve dans la définition du terme de « démoniaque » qui, selon le *Dictionnaire de théologie catholique*, désigne « les personnes dont le corps par une permission de Dieu, est livré, plus ou moins complètement, à l'influence du démon »[40]. Le Nouveau Testament fournit de nombreux exemples de ce que l'on nomme la possession démoniaque ; d'ailleurs le mot « démoniaque » y est employé pour la première fois. Les Évangiles synoptiques (Évangiles de saint Matthieu, de saint Marc et de saint Luc) relatent de nombreux passages où Jésus chasse les démons qui ont pris possession du corps humain[41]. Ces démons sont appelés de différentes manières : esprits impurs, mauvais esprits, esprits méchants ou esprits de démons. Ils portent aussi le nom de la maladie ou des infirmités qu'ils infligent : esprit muet ou sourd par exemple.

Les démons peuvent produire toutes sortes d'idées, de sentiments, d'obsessions et d'attitudes nuisibles. Dans l'Évangile selon saint Marc, l'homme possédé vit dans des tombeaux, pousse des cris d'animaux, ne porte pas de vêtement, vit essentiellement la nuit et seul.

> Et aussitôt que Jésus eût débarqué, vint à sa rencontre, des tombeaux, un homme possédé d'un esprit immonde : il avait sa demeure dans les tombes, et personne ne pouvait plus le lier, même avec un chaîne ; car souvent, on l'avait lié avec des entraves et avec des chaînes, mais il avait rompu les chaînes et brisé les entraves, et personne ne parvenait le dompter. Et sans cesse, nuit et jour, il était dans les tombes et dans les montagnes, poussant des cris et se tailladant avec des pierres.[42].

L'homme possédé n'a pas de nom unique (comme le sauvage) ; son nom est « Légion »[43], c'est-à-dire multiple, il n'est pas une personne. Il faut aussi voir dans ce nom une référence au paganisme romain puisque « légion » désigne le nom de l'armée romaine qui occupe le territoire. Le possédé est toujours situé dans une ambiguïté, un entre-deux : entre la vie et la mort, entre l'humain et l'animal, entre le jour et la nuit. Jésus dit ainsi au démon « sors de cet homme », afin de séparer, de distinguer l'humain de ce qui ne l'est pas. Il se donne donc pour mission de guérir ce que les Évangiles appellent les « démoniaques ». Le second récit de

[38] Matthieu 25 : 24 ; Épîtres aux Éphesiens 6 : 11
[39] Marc 3 : 22 ; Matthieu 10 : 25
[40] *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1899-1968, p. 409.
[41] Matthieu 9 : 32-33 ; 12 : 22 ; 17:18 ; Marc 5 : 1-20 ; 7 : 26-30 ; Luc 4 : 33-36 ; Luc 22 : 3 ; Actes 16 : 16-18
[42] Marc 5 : 2-5
[43] Marc, 5 : 9

possession est l'esprit muet que les disciples ne sont pas parvenus à chasser[44]: « Quand l'esprit muet s'empare de lui, il le jette à terre et il écume, grince des dents et devient raide ». La possession démoniaque devient ici véritable tentation morbide : « Souvent il l'a jeté [l'enfant] soit dans le feu soit dans l'eau pour le faire périr »[45].

Les cas de possession démoniaques, si spectaculaires chez Marc, disparaissent chez Jean. En revanche Jésus est accusé d'avoir un démon, ce qui dans un sens métaphorique signifie d'être fou. La mythologie grecque a profondément marqué le démon du Nouveau Testament, en particulier à travers Hermès, le messager des dieux et également celui qui mène les morts dans l'inframonde, et surtout à travers son fils, Pan[46]. Il va transmettre au diable un certain nombre de caractéristiques physiques, tels que des pattes de bouc, des cornes sur le haut du crâne et parfois des ailes de chair, mais aussi moraux. Attaché au dieu Dionysos, Pan est le dieu de la nature et de la sexualité débridée dans les religions païennes. Satan a ainsi notamment hérité de sa dimension de personnification du désir sexuel immodéré. Les chrétiens ont associé l'image de Pan à une menace pour l'ordre moral et religieux, c'est pourquoi ils ont repris les caractéristiques de Pan pour créer l'image du diable. Présenter aux croyants un être monstrueux, immoral et dépravé face à la bienveillance et à la beauté de Dieu était un moyen de dégoûter les croyants des vices de la chair.

Le démoniaque peut donc se définir comme les caractéristiques de Satan, intériorisés à l'Homme. Pour préciser les caractéristiques du démoniaque, il faut donc s'intéresser à la figure de Satan. Cette dernière est plutôt discrète dans l'Ancien Testament : elle n'apparaît que dans trois livres. Le mot « satan », nom commun en hébreu, signifie « adversaire ». Le mot sera employé pour désigner une fonction, à savoir celle d'un ange chargé de surveiller ou d'accuser les hommes désobéissant à Dieu. Une tradition très ancienne, qui réinterprète les mythes de Canaan, voisin d'Israël, en fait une sorte de procureur qui a pour rôle de mettre en accusation le peuple juif devant le tribunal de Dieu. Ainsi, le nom commun « satan » deviendra propre, le Satan: il n'apparaît de façon très nette que dans le Livre de Job[47]. Satan est le détracteur, éprouvant plaisir à semer le soupçon sur le bien que loue Dieu : « Est-ce pour rien que Job craint Dieu ? […]. Mais étends la main et touche à ses biens ; je te jure qu'il te maudira en face! »[48]. Le Livre de Job est fondamental pour comprendre la maturation de

[44] Marc 9 : 14-29
[45] Marc 9 : 17
[46] Que les Grecs nommaient « panikos ». Pan pourrait aussi être fils de Zeus et Callisto ou Oeneis ou Thymbris ou Hybris, ou encore fils d'Ulysse et de Pénélope, ou d'Hermès et d'une fille de Dryope (hymne homérique 19) ou d'Ouranos et de Gaïa et bien d'autres.
[47] Jb 1 : 6-12 ; 2 : 1-7
[48] Jb 1 : 9-11

Satan dans le judaïsme. L'auteur veut y réconcilier le Dieu d'Israël avec l'existence du mal. Celui-ci, comme il est alors coutume de le penser, ne serait pas forcément une punition mais ferait partie intégrante de la création. Le diable s'intègre dans un rapport renouvelé entre Dieu est l'homme : il est lié à Dieu, puisque celui-ci est créateur tout-puissant, mais Dieu n'en est pas responsable.

Progressivement Satan prend les pouvoirs divins, ce qui permet aux auteurs juifs de le rendre responsable du mal et de proclamer l'innocence de Dieu. Deux textes, celui du Livre de Samuel, et celui des Chroniques montrent cette transition : on passe du Satan accusateur à Satan agent du mal sur la terre. L'histoire raconte comment David, roi d'Israël, fait le recensement de son peuple, pratique alors interdite. Dans la première version, c'est Dieu qui incite David à le faire, alors que dans le Livre des Chroniques, c'est Satan lui-même qui le pousse à dénombrer son peuple. Puis au premier siècle avant notre ère, le Livre de la Sagesse, fait le lien pour la première fois entre le personnage de Satan et le serpent tentateur d'Ève dans le jardin d'Éden : « C'est par l'envie du diable que la mort est entrée dans ce monde »[49]. Dans le Nouveau Testament, Satan, beaucoup plus présent, confirme sa position de tentateur et d'adversaire. Dans l'épisode de la tentation dans le désert, le diable suggère à Jésus de transformer les pierres en pains, de se jeter dans le vide et de se prosterner devant lui comme devant le « prince de ce monde ». Lors de l'agonie à Gethsémani, lorsque Jésus a affronté la tentation suprême, celle de se soustraire à la volonté de Dieu, le diable joue son rôle de « séparateur » (en grec diabolos[50]) : il cherche à séparer le volonté du Fils de celle du Père. Ainsi, le diable (séparateur) et Satan (adversaire) ne font qu'un : la réalisation du plan de Dieu suppose précisément que Jésus, le Serviteur, accomplisse sa volonté.

Le diable semble agir à travers les hommes, notamment les juifs qui veulent tuer Jésus et Judas qui l'a trahi. Comme le signale Jean-Marc Sevrin : « Démon et esprits impurs ne se manifestent plus en occupant des corps avec violence : le diable habite l'histoire en habitant l'agir d'hommes responsables »[51]. Au sujet de Judas, Jésus annonce sa trahison sous forme d'énigme : « N'est-ce pas moi qui vous ai choisis, vous, les Douze ? Et l'un d'entre vous est

[49] Livre de la Sagesse 2 : 24

[50] Les caractéristiques du mot «diabolos » rejoignent souvent celles du mot Satan car ces deux mots sont des synonymes. Diabolos est un mot composé qui vient de « dia » dont la signification principale est « un travers »; et « ballo » qui signifie « jeter ou laisser tomber une chose sans se préoccuper de l'endroit de la chute ; éparpiller, jeter, déborder, insérer, jeter sur ou à travers dans le sens de contredire, séduire, envoyer, diffamer, calomnier, accuser, dénoncer.

[51] J-M. SEVRIN, « Satan ou le prince de ce monde dans L'Evangile de Jean », *Imaginaires du Mal*, sous la direction de M.WATHEE-DELMOTTE et P-A. DEPROOST, Paris, Louvain-la-Neuve, Cerf, Université catholique de Louvain, 2000, p. 35.

un démon »[52]. C'est quand Jésus tend la bouchée de pain à Judas que le diable entre en lui. L'Évangile de saint Jean reprend les caractéristiques du serpent de la Genèse, comme l'explique Jésus lui-même : « Vous êtes du diable, votre père, et ce sont les désirs de votre père que vous voulez accomplir. Il était homicide dès le commencement, et ce n'était pas établi dans la vérité, parce qu'il n'y a pas de vérité en lui : quand il profère le mensonge, il parle de son propre fonds, parce qu'il est menteur et père du mensonge »[53]. Satan sait ainsi prendre plusieurs formes et devient même le « singe de Dieu » tel que le définit Tertullien : il a le pouvoir d'imiter l'œuvre de Dieu mais en la déformant, en y insérant le désordre et le chaos. Dans les Épîtres de saint Paul, la figure démoniaque évolue : le conflit entre ce monde, dominé par Satan, et le monde de Dieu, a lieu, surtout, dans le péché qui prend naissance dans l'homme. Le diable existe toujours à l'extérieur de nous-mêmes, mais il se glisse dans les plis de la conscience humaine. La démonologie de Paul acquiert les traits d'une lutte existentielle intense contre le péché comme présence démoniaque dans les âmes des humains.

Comme le *daïmon* grec, le démon est réduit, au-delà de sa condition mythologique, au simple statut de « voix intérieure ». La possession « démoniaque » dont il parle est bien différente de la possession « diabolique » dont il est question dans l'Écriture et dans l'histoire de la spiritualité chrétienne et qui se traite par l'« exorcisme ». On ne peut régler la possession démoniaque de cette façon : le démoniaque communique avec le péché pour autant qu'il s'établit au cœur même de l'âme, de la personnalité de l'être. Il comporte nécessité et liberté, inéluctabilité et imputabilité : comme il s'accomplit au cœur même de la personnalité, il ne peut être envisagé comme un phénomène qui s'imposerait de force à l'esprit humain. Ainsi, il inclut toujours une part de responsabilité : il ne peut jamais être sans péché.

Le premier péché relaté par la vie des pères est celui de l'acédie qui vient du grec « kedos » qui signifie « alliance ». L'acédie définit la rupture d'une alliance conclue entre Dieu et le moine : l'âme est coupée de sa raison de vivre et sombre dans une tristesse latente. Elle est très tôt perçue comme une déviance spirituelle : la passivité que le moine recherche en vue de sa méditation dérive vers une forme d'ennui, sentiment négatif, parce qu'émanant d'une volonté diabolique. Cet état peut favoriser l'action du démon : il pousse le moine à négliger Dieu et à délaisser sa quête du salut au profit de l'inactivité stérile. Dans le courant du IV siècle, Évagre le Pontique explique que l'acédie fait partie des « mauvaises pensées » que l'on doit combattre par une « guerre intérieure ». Ces pensées, au nombre de huit, sont insufflées par des passions incontrôlées. La faute de l'homme n'est pas de nourrir ces pensées,

[52] Jean 6 : 70
[53] Jean 8 : 44

mais de les laisser entrer dans son esprit sous l'influence du diable. Évagre fixe et classe ces mauvaises pensées dans un ordre spécifique : la gourmandise, la luxure, l'avarice, la tristesse, la colère, l'acédie, la vaine gloire et l'orgueil. Ces huit « déviances » vont prendre une importance telle dans la morale qu'elles sont qualifiées de « péchés mortels ». Le pape Grégoire le Grand réduit l'acédie à une forme de tristesse et reclasse les sept passions en pointant l'orgueil comme mère de tout vice. Reprises et discutées, ces passions triomphent dans les communautés chrétiennes jusqu'au XIIIe siècle où Thomas d'Aquin évoque les « sept péchés capitaux » dans sa *Somme théologique*[54].

III. Du Satan « romantique » au démoniaque

Évoquer le démoniaque dans le roman français de l'entre-deux-guerres suppose que sa représentation ait des caractéristiques spécifiques. La représentation du démoniaque, et de manière plus générale de Satan, varie au gré des mouvances culturelles. Le dix-neuvième siècle a convoqué la figure de Satan pour « circonscrire le mal, le fuir, l'exorciser ou l'encenser »[55]. On s'attendait à ce que le mythe s'évanouisse après le XVIIIe siècle qui se voulait scientifique et raisonnable.

> C'était compter sans la passion des foules pour le merveilleux et l'insolite, que traduisit le rapide succès remporté par les « romans noirs » et le retour aux sources médiévales, notamment promu par Goethe, E.TA. Hoffmann et Charles Nodier qui s'efforcèrent de rendre son auréole maléfique à un personnage dont ils admettaient la réalité. Par ailleurs, l'anglomanie, de règle au début du siècle dernier, entraînait la lecture sous un jour nouveau du *Paradis perdu* de John Milton.[56]

Détaché de la réalité, le démon imaginaire s'installe dans un espace littéraire et artistique qui acquerra peu à peu une allure plus ludique : « Le fantasme, en route vers la merveille, instaure en réalité une distance entre l'être et le monde, entre la personne et la croyance, en produisant un univers de rêve où tout est possible, distinct de la vie réelle. […] L'image du diable change

---

[54] -avarice : désir de posséder ou conserver plus de richesses que nécessaire. Son démon est Mammon
-colère : "courte folie" déjà pour les Anciens, entraînant parfois des actes regrettables. Son démon est Bélial.
- paresse : refus d'accomplir des tâches nécessaires. Son démon est Belphégor.
-orgueil: attribution à ses propres mérites de qualités vues comme des dons de Dieu Son démon est Lucifer.
-gourmandise : ce n'est pas tant la gourmandise au sens moderne qui est blâmable que la gloutonnerie, cette dernière impliquant davantage l'idée de démesure et d'aveuglement que le mot "gourmandise". Son démon est Belzébuth.
-luxure : plaisir sexuel recherché pour soi-même de façon immédiate. Son démon est Asmodée.
-envie : refus de se réjouir du bonheur d'autrui, ou satisfaction de son malheur - jalousie. Son démon est Léviathan.

[55] *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950,* Paris, L'Harmattan, 1998, p. 23.

[56] P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, article « Satan », Paris, Éditions du Rocher, 1994, p. 1250.

en profondeur. […]. Le démon intérieur commence sa lente conquête de la culture occidentale. »[57]. L'image du diable subit une mutation importante, elle se banalise de plus en plus. Ainsi, « Le diable dans la littérature française du XIXe siècle est en effet une importation. Il est entré en France par la voie de ses voisins de l'Outre-Manche et de l'Outre-Rhin »[58] explique Maximilien Rudwin. Le satanisme est caractéristique d'une crise recouvrant plusieurs enjeux reliés les uns aux autres. Il s'agit, dans un premier temps, d'une crise religieuse et spirituelle, où les valeurs de bien et de mal sont renversées. Paul Bénichou explique : « on ne croit plus, on ne veut plus croire, ni à un avenir providentiel d'humanité ascendante, ni en un rôle privilégié des poètes dans cette marche de l'homme vers l'idéal. [...] La providence fit place à un « néant vaste et noir », et Dieu à un « Idéal » ennemi »[59]. Ainsi, « Le romantisme désenchanté [...] a fait briller le mal dans ses créations, et diffamé comme mensonge ou niaiserie l'espérance du bien »[60]. Une crise sociale aussi où le diable littéraire se fait le porte-voix du peuple opprimé par les tyrannies politiques européennes : Michelet (*La Sorcière*, 1862) ou Mickiewicz (*Konrad Wallenrod*, 1828 et, plus significatif, *Les Aïeux*, 1823) ne sont que quelques exemples de cette mouvance qualifiée par Max Milner de « satanisme prométhéen »[61].

Le diable devient un sujet inépuisable d'inspiration du mouvement romantique. L'époque se passionne pour l'extraordinaire, le surnaturel et l'occultisme, et le diable, avec ses mystères et ses ténèbres, suscite la fascination dans les cercles intellectuels. Le diable de cette époque est énigmatique et ambigu, il n'est plus l'effroyable prince des ténèbres. Les romantiques vont ainsi contribuer à la rédemption de Satan en faisant de lui un héros libérateur de l'homme, promoteur de la science et du progrès. Comme l'explique Max Milner dans son ouvrage *Le Diable dans la littérature*, sa cause se confond avec celle de l'humanité opprimée. En rejetant sa condition angélique, Satan a assumé le poids des malheurs humains. En France, Chateaubriand inaugure la poésie démoniaque que l'on retrouve dans *Les Marytrs* et *les Natchez* où Satan joue le rôle de protagoniste du paganisme dans sa lutte contre le christianisme. Toutefois, comme l'explique Maximilien Rudwin, dans *les Martyrs,* on retrouve davantage Satan dans « ce maudit séducteur et meurtrier de Velleda », de même dans *Les Natchez* où le diable se retrouve surtout chez René « cet amant fatal qui se laisser aimer

[57] R. MUCHEMBLED, *Une histoire du diable, op.cit.,*p. 232.
[58] M. RUDWIN, *Romantisme et satanisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 16.
[59] P. BÉNICHOU, *Romantismes Français*, tome II, Paris, Gallimard, 2004, p. 2000.
[60] P. BÉNICHOU, *Romantismes Français*, *op. cit*., p. 2004.
[61] M. MILNER, « Satanisme », *Encyclopædia Universalis,* http://www.universalis.fr/encyclopedie/satanisme-litterature.

mais porte malheur à qui l'adore »[62]. Alfred de Vigny, lui, dans *Éloa ou la Sœur des anges*, en 1824, met en scène une protectrice des anges, Éloa, qui se laisse conter l'histoire du malheureux Lucifer. Touchée, elle décide d'aller à la rencontre du damné qui lui confie avoir été rejeté parce qu'il a aimé et tenté de sauver les hommes. Malgré l'amour qu'elle lui porte, Éloa est effrayée par Lucifer qui va l'entraîner dans sa chute. Avec ce recueil, Vigny initie un mouvement qui prône la rédemption de Satan, ange malheureux, dont les attraits se retrouveront presque à l'identique dans *Une larme du diable* de Théophile Gautier, *La Chute d'un ange* de Lamartine, *Tristesse du diable* de Leconte de Lisle et *La fille du Diable* de Béranger.

Le milieu du XIXe siècle apparaît comme une période de transition, une longue hésitation entre le temps du diable traditionnel et celui du double monstrueux qui sommeille en tout homme. L'œuvre de Charles Baudelaire révèle toute l'ambiguïté de cette période de transition. Comme l'explique Robert Muchembled : « D'un côté, ce penseur imprégné d'une vision pessimiste de l'homme rappelle ainsi l'importance de la religion terrorisante qui a régné sur l'Occident du début de la modernité. D'un autre, il découvre en lui-même des abîmes, des contradictions, des fleurs maléfiques dont il n'identifie pas exactement les racines ».[63] Le poète se sent habité par une force maléfique mais qui est pourtant extérieure. Satan reste en effet pour Baudelaire une force extérieure réelle : « […] la plus belle ruse du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas »[64] écrit-il dans *Le Spleen de Paris*. Baudelaire a ouvert une voie dans laquelle beaucoup d'écrivains se sont engagés par la suite, celle de la localisation des puissances supérieures dans le monde invisible des fors intérieurs de l'homme. La figure du diable disparaît des récits de Barbey d'Aurevilly, remplacée par le concept moral de vice et de corruption, comme nous le verrons ultérieurement. En situant la source du mal dans la nature perverse de l'homme, l'auteur des *Diaboliques*, annonce le changement qui s'opère au XXe siècle, à savoir le passage de Satan au démoniaque.

Le mouvement naturaliste connaît son apogée à partir des années 1870 jusqu'en 1880. Ce mouvement est représentatif de « cet esprit positiviste qui inspire les scientifiques du milieu du XIXe siècle : dédain de la métaphysique, culte de l'expérience et de la preuve, confiance sans réserve dans la science, effort pour donner la forme de science à l'étude des

[62] M. RUDWIN, *Romantisme et satanisme, op. cit*., p. 22.
[63] R. MUCHEMBLED, *Une histoire du diable*, *op.cit*., p. 270.
[64] C. BAUDELAIRE, « Le joueur généreux », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975, p. 327.

faits moraux et sociaux »[65]. Émile Zola s'inspire particulièrement des théories déterministes de Claude Bernard en biologie, de la philosophie positiviste d'Auguste Comte et de la méthode rationnelle d'analyse d'œuvres d'art de Taine. Aussi, « aujourd'hui [...] [l]e roman s'est imposé les études et les devoirs de la science »[66]. Zola explore systématiquement toutes les formes de dérèglements, de névroses et étudie scrupuleusement les zones troubles de l'être. Il établit un lien entre la névrose et l'hérédité, le milieu, et les phénomènes sociaux et politiques. Dans le même temps, la médecine de l'époque s'intéresse aux démoniaques, tentant d'expliquer leurs cas par diverses maladies. Ainsi, les travaux de Charcot expliquent les cas de possession par des maladies : hystérie, convulsion ou épilepsie. Dans *Les Démoniaques dans l'art*, Charcot et Richer constituent des « recherches médico-artistiques sur la grande névrose »[67] dans lesquelles les deux professeurs s'attachent à découvrir chez des peintres tels Raphaël ou chez Rubens « les marques indiscutables d'un ordre préétabli, toute la constance et l'inflexibilité d'une loi scientifique »[68], l'invisible logique qui soutient les manifestations hystériques. Deux autres médecins de la Salpêtrière, Bourneville et Teinturier décident de créer une collection baptisée la « Bibliothèque Diabolique » qui a pour but de recenser les manuscrits anciens relatant des cas de possession aux XVIe et XVIIe siècles dont les symptômes sont interprétés à la lumière des idées nouvelles sur l'hystérie.

À partir des années 1880, les critiques du matérialisme scientiste commencent à voir le jour. Les jeunes poètes – Charles Cros, René Ghil, Jules Laforgue – partagent avec le Romantisme le pessimisme désenchanté. Ils s'appelleront « Décadents », en hommage à leur maître, Verlaine, qui aimait ce mot, puis accepteront d'être ralliés au mouvement symboliste. Ces écrivains, qui rejettent la réalité au profit d'un univers essentiellement spirituel, cultivent leur univers intérieur à la recherche perpétuelle du nouveau, de l'inconnu, de l'exceptionnel et de l'étrange. Huysmans glisse du Naturalisme vers un mysticisme chrétien teinté de satanisme. Le dégoût de Dieu se retrouve à son degré le plus expressif chez des Esseintes, héros de *À rebours.* De haute naissance, des Esseintes est un libertin doublé d'un dandy romantique qui se compose un personnage. L'artifice dont il se pare obscurcit considérablement l'éclairage du personnage : il s'invente littéralement une identité (« réputation d'un excentrique »[69], « extravagances dont il se glorifiait »[70]). Aussi, « Ce qui

[65] C. DUPUIT, « Huysmas et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *Sciences sociales et santé*, 1988, vol. 6, n°3-4, p. 119.
[66] R. de GOURMONT, *Le Livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Les éditions 1900, 1987, p. 266.
[67] J-M. CHARCOT, P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art,* Paris, Macula, 1984, p. 158.
[68] J-M. CHARCOT, P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art, op. cit*., p. 109.
[69] J-K. HUYSMANS, *À rebours*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 93.

intéresse, en lui, c'est sa monstruosité, son caractère hybride : cette liberté, cette grandeur – richesse et naissance – que Huysmans a voulu lui conférer »[71]. Des Esseintes entend cultiver une originalité dans tout ce qu'il entreprend, ne se laissant jamais aller à vouloir entrer dans un cadre, et respecter les règles. Il va finir par s'adonner au mal mais sans le commettre directement : il entend transformer Auguste Langlois, un jeune prolétaire, en criminel en lui faisant goûter dans le même temps les jouissances du luxe et de la luxure. Ce plaisir de faire le mal pour le mal est un défi lancé à Dieu, mais aussi une manière pour lui de tromper l'ennui. Ainsi, en héritier de Baudelaire, des Esseintes éprouve l'ennui qui revient comme un motif récurrent dans tout le roman : « Pendant les derniers mois de son séjour à Paris […], revenu de tout, abattu par l'hypocondrie, écrasé par le spleen, il était arrivé à une telle sensibilité de nerfs que la vue d'un objet ou d'un être déplaisant se gravait profondément dans sa cervelle […] »[72]. Des Esseintes s'emploie à étouffer le vide sous l'artifice, le luxe, la volonté de singulariser, l'acquisition d'objets rares, mais cette recherche sera un véritable échec car elle ne débouche que le néant.

Contrairement à des Esseintes, Durtal, dans *Là-Bas*, ne cherche pas à se fabriquer une personnalité de théâtre. Durtal pense que si la science de son temps n'apporte pas de réponse sur certaines maladies, notamment l'hystérie, c'est que la question est sans réponse : « L'Église seule peut répondre, la science pas. Non, quand on y réfléchit, l'aplomb des positivistes déconcerte ! Ils décrètent que le Satanisme n'existe point ; ils mettent tout sur le compte de la grande hystérie et ils ne savent même pas ce qu'est cet affreux mal et quelles en sont les causes ! »[73]. Il va alors chercher des modèles d'interprétation du côté du Moyen Âge, notamment chez Gilles de Rais sur lequel Durtal travaille. Véritable être double, Gilles de Rais « déroute », au sens propre du terme, l'analyste. En effet, il n'y a pas de lien entre les vices et les vertus de cet homme et cette brèche, cette faille, le rapproche du diable. Pour Durtal, les crimes de Gilles de Rais sont la preuve de la présence concrète et tangible du diable, et de son travail parmi les hommes : « Le Démon n'a pas besoin de s'exhiber sous des traits humains ou bestiaux afin d'attester sa présence ; il suffit, pour qu'il s'affirme, qu'il élise domicile dans les âmes qu'il exulcère et incite à d'inexplicables crimes »[74].

Le roman s'intéresse au satanisme, c'est-à-dire au culte de Satan avec la description de messes noires auxquelles Hyacinthe Chantelouve, la maîtresse de Durtal, va lui permettre

[70] J-K. HUYSMANS, *À rebours*, *op.cit*., p. 95.
[71] J. BORIE, *Huysmans, le diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 251.
[72] J-K. HUYSMANS, *À rebours*, *op.cit*., p. 110.
[73] J-K. HUYSMANS, *Là-Bas*, Paris, Garnier Flammarion, 1978, pp. 152-153.
[74] J-K. HUYSMANS, *Là-Bas*, *op. cit.,* p. 121.

d'assister. La jeune femme à la personnalité changeante se définit en fonction de ce qu'elle n'est pas : « Je ne suis ni une aventurière, ni une femme d'esprit […] ni une chercheuse d'aventures. Je suis encore moins une vulgaire curieuse tenant à constater si un auteur a le physique de son œuvre »[75]. Elle manifeste, à chacune de ses entrevues avec Durtal, des personnalités contradictoires, au grand étonnement de ce dernier : «[…] il faudrait admettre un réel dédoublement. Tout un côté visible de la femme du monde, de salonnière prudente et réservée et un autre côté alors inconnu de folle passionnée, de romantisme aiguë, d'hystérique de corps, de nymphomane d'âme, c'est bien invraisemblable »[76]. Ainsi, « Huysmans montre finalement dans *Là-bas* que son siècle qui rejette l'au-delà et le surnaturel, a fini par nier la figure mythique de Satan, en la remplaçant par le vice, la perversion, la névrose, une forme beaucoup plus banale et hypocrite du mal : « la plus grande force du diable, c'était d'être parvenu à se faire nier »[77].

Au sujet de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly on trouve ce commentaire dans le roman de Huysmans :

> Cette croyance que l'homme est […] un être tiraillé entre deux puissances d'égale force qui, demeurent, à tour de rôle, victorieuses de son âme et vaincues ; cette conviction que la vie humaine n'est plus qu'un incertain combat livré entre l'enfer et le ciel, cette foi en deux entités contraires, Satan, et le Christ, devraient fatalement engendrer ces discordes intérieures où l'âme, exaltée par une incessante lutte, échauffée, en quelque sorte par les promesses et les menaces, finit par s'abandonner et se prostitue à celui des deux partis dont la poursuite a été la plus tenace. [78]

Cette approche de l'œuvre de Barbey vaut pour celle de Huysmans, mais aussi pour celles de Bernanos, Mauriac et Green. Huysmans est le représentant chrétien de la littérature occulte qui connaît son apogée vers 1830. Michel Estève souligne l'importance qui lie Bernanos à Huysmans : « Comme Huysmans, Bernanos aura le souci d'observer et de suggérer l'invisible, l'indicible au-delà des mots ; comme lui, il voudra lier la foi et la vie quotidienne dans le cadre du roman »[79]. Cela détermine leur inclusion au sein du courant du renouveau catholique : « Avec son génie et son originalité propres, Bernanos insérera ses romans dans ce grand courant du « renouveau catholique » ouvert par Huysmans, prolongé par Léon Bloy, Louis Bertrand, Émile Baumann, Eusèbe de Bremond d'Ars et Robert Vallery-Radot lui-même (auxquels Georges Bernanos consacra articles et conférences). Le « réalisme

[75] J-K. HUYSMANS, *Là-Bas*, *op. cit.,* p. 102.
[76] J-K. HUYSMANS, *Là-Bas*, *op. cit.,* p.117.
[77] G. PEYLET*, J-K. HUYSMANS : la double quêt*e, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 209.
[78] J-K. HUYSMANS, *À rebours*, *op.cit*., pp. 280-281.
[79] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, Thèse présentée devant l'université de Paris III, 1977, Lille III, Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1980, p. 103.

surnaturel », qui fera l'originalité de ses romans, ne sera pas sans rappeler, dans une certaine mesure, le « matérialisme résolument spiritualiste » inspiré à l'auteur de *En Route* »[80].

IV. Trois romanciers de l'entre-deux-guerres : Georges Bernanos, Julien Green et François Mauriac.

L'entre-deux-guerres voit le développement d'un « tragique chrétien »[81] fondé sur la conscience aiguë du mal. Le problème du mal devient central chez les écrivains profondément imprégnés de foi chrétienne. Nombreux sont les critiques qui ont évoqué cette « éruption des forces du mal »[82] au début du XXe siècle dans la littérature, mais peu d'études portent à proprement parler sur ce sujet. Sur le mythe de Satan dans la littérature nous disposons de l'étude fondamentale de Max Milner dont l'objectif est de prendre le thème du démon « à sa source »[83] et s'attache donc essentiellement à ses représentations du XVIIIe au XIXe siècle. D'autres études se sont intéressées très précisément au mythe de Satan dans la littérature du XIXe siècle telle l'étude de Claudius Grillet[84] qui insiste sur la réactivation du mythe de Satan chez les romantiques. Plus récent, le travail de Mario Praz[85] s'intéresse lui aussi essentiellement à la période romantique. Ces travaux, assez datés, ont cédé la place à d'autres ouvrages plus récents. En effet, la publication d'ouvrages consacrés au démon semble retenir l'attention de chercheurs de plus en plus nombreux. Parmi ces ouvrages, on peut mentionner la réédition de l'ouvrage de Max Milner, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire* en 2007, les *Entretiens sur l'homme et le diable*[86], *Figures du démoniaque hier et aujourd'hui*[87], *Le Diable*[88] *, Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*[89]. Si ces ouvrages montrent le regain d'intérêt pour la représentation du mal dans la littérature depuis quelque temps, aucune ne porte spécifiquement sur l'entre-deux-guerres.

---

[80] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.,* p. 103.
[81] É. TONNET-LACROIX *La Littérature française de l'entre-deux guerres*, *op. cit*, p.115.
[82] M. MILNER, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, Les essais, 2007, p. 9.
[83] M. MILNER, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, *op. cit.,* p. 10.
[84] C. GRILLET, *Le Diable dans la littérature au XIXe siècle*, Lyon, Paris, Emmanuel Vitte, 1935.
[85] M. PRAZ, *La Chair, la mort et le diable, le Romantisme noir*, Paris, Gallimard, Tel, 1999.
[86] *Entretiens sur l'homme et le diable*, sous la direction de Max Milner, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Mouton & Co, 1965.
[87] *Figures du démoniaque hier et aujourd'hui,op. cit.*
[88] *Le Diable*, colloque de Cerisy, Dervy, Cahiers de l'Hermétisme, 1998.
[89] *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français, op.cit.*

C'est pourquoi nous avons choisi de nous intéresser à cette période et plus particulièrement aux œuvres de trois écrivains de langue française : Georges Bernanos, Julien Green et François Mauriac. Le choix du corpus a été dicté par des butées temporelles (1919-1938) permettant de circonscrire au vingtième siècle un ensemble de textes mettant en scène des figures démoniaques. Même s'ils n'appartiennent pas à la même génération, nous pouvons les considérer comme des auteurs emblématiques de l'entre-deux-guerres. Tous trois appartiennent en effet à la nouvelle génération de talents révélés durant cette période. De plus, leur attachement à la religion catholique les place au cœur de cette inquiétude spirituelle que connaît l'entre-deux-guerres. En effet, Bernanos a été élevé dans la foi catholique dont il ne s'est jamais détaché ; quant à Green et Mauriac, ils se sont convertis pendant l'entre-deux-guerres[90]. Sans doute leur attachement à la religion chrétienne explique que le traitement du démoniaque chez eux s'avère à de nombreux égards relever de paradigmes sinon similaires, du moins comparables. Nous verrons que de nombreux éléments relient les trois auteurs que nous nous proposons de réunir dans cette étude. Chaque auteur connaissait les deux autres ou les œuvres des deux autres, et souvent, une correspondance, des articles critiques, ou les deux, relient les auteurs. Le fait que ces trois écrivains aient eu connaissance de leurs œuvres respectives peut expliquer leurs points communs, et même des influences possibles[91].

V. Une problématique démoniaque

Ainsi, en comparant les œuvres romanesques de Julien Green, Georges Bernanos et François Mauriac, nous nous demanderons comment le démoniaque s'est à la fois « écrit » et « inscrit » dans la littérature de cette époque. Nous nous intéresserons particulièrement aux œuvres romanesques de ces écrivains car c'est dans leurs romans qu'ils ont le plus

[90] À noter que Julien Green s'est ensuite détaché de la religion catholique pour y revenir définitivement quelques années plus tard.

[91] De nombreuses études critiques ont montré l'influence et les points communs de ces trois auteurs. Parmi elles, on peut citer : T.GARFIT, « Mauriac et Bernanos », *Mauriac et le problème du Mal* ; J. CABANIS, « Julien Green et ses contemporains : le cas Mauriac », *Littératures contemporaines* n°4 ; J. PETIT, « François Mauriac et Julien Green », *Cahiers François Mauriac*, n°4 ; N. HERPE, « L'Irrationnel chez François Mauriac et Julien Green », *Cahier François Mauriac,* n°15 *;* M. SCOTT, « Incarnation diabolique chez Bernanos et Green », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°11 ; M. GOSSELIN, « Confrontations de deux univers romanesques : Bernanos et Mauriac », *Études bernanosiennes 21.* K. MIKHAILOV*, Mauriac et Bernanos, deux mondes romanesques entre la violence et l'amour.*

profondément exploré l'univers du démoniaque. Comme l'explique Malcolm Scott[92], le roman est un territoire qui attire le diable. Dans une de ses multiples configurations, celle du démon Asmodée, il est le compagnon du romancier, soulevant le toit des maisons et observant les drames familiaux qui occupent une si grande partie de la représentation romanesque. Mauriac affirmait d'ailleurs qu'il était « impossible d'exorciser le roman, d'en chasser le diable »[93]. Notre étude se propose de montrer comment le mal, désigné dès le romantisme comme la voie initiatique de l'artiste, s'est progressivement intériorisé jusqu'à faire de la perte de sa visibilité le principe même de sa manifestation. Pour mettre en scène le démoniaque, chaque auteur a son esthétique propre : Green et Bernanos, chacun à leur manière, se sont quelque peu éloignés du code réaliste alors que Mauriac lui reste le plus souvent fidèle dans ses romans. En revanche, Bernanos a tenté le portrait visible pour faire marcher et parler le principe du mal : c'est-à-dire le Malin. Mais comme chez Green et Mauriac, le mal y règne, matérialisé par le déséquilibre des personnages, leurs vices, leurs folies ou leurs crimes. Nous verrons que dans leurs romans, Bernanos, Green et Mauriac ne présentent pas le démon comme un être objectivement externe et visible : au contraire, le mal est intériorisé et apparaît comme ancré dans l'homme.

Si perfide que soit l'approche du démon, elle n'en est pas moins perçue par les personnages comme un danger insaisissable, ce qui suscite chez eux une certaine angoissee. Dès lors, il s'agit moins pour eux de combattre que de vivre avec cette tragédie intérieure. C'est pourquoi nous pouvons qualifier les romans de Bernanos, Green, et Mauriac de tragiques. On peut ainsi définir le démoniaque comme cette menace intérieure qui va jouer un rôle dans la crise du roman qui frappe l'entre-deux-guerres. En cela ces écrivains se distinguent de ceux du XIXe siècle qui se concevaient comme des éclaireurs du peuple. Au contraire, les écrivains du début du XXe siècle sont « des brouilleurs de pistes : traducteurs d'éthiques fondées sur la contingence, maîtres du soupçon, spécialistes des leurres et ambiguïtés »[94]. Sous l'emprise du démoniaque, les personnages ne parviennent pas à être saisis dans leur totalité. Ils se caractérisent en effet par leur errance, leur mensonge, et leur ambiguïté intrinsèque qui les rendent à bien des égards insaisissables. Bernanos, Mauriac et Green édifient un récit apte à traduire toute la richesse de la réalité en même temps que l'ambiguïté de ses personnages. La position des démoniaques est en effet ambivalente : les

[92] M. SCOTT, « Incarnation diabolique chez Green et Bernanos », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°11, Paris, Grasset, 2003, p. 176.
[93] F. MAURIAC, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1979, p. 876.
[94] M. WATTHEE-DELMOTTE, P-A. DEPROOST, « Introduction », *Imaginaires du mal, op. cit.,*p. 8.

personnages oscillent perpétuellement entre une certaine lucidité sur leur nature, leur condition et leurs aspirations et un aveuglement tenace. D'où le tragique de ces personnages qui sont le plus souvent victimes d'eux-mêmes et à travers cela, d'un destin mauvais, sorte de dieu omniscient, dont on peine à savoir s'il est bon ou mauvais, rappelant en cela le *daïmon* grec.

Les figures démoniaques de Bernanos, Mauriac et Green ont renoncé à Dieu et se retrouvent en proie à l'Ennui, tel que l'ont définit Pascal et Baudelaire. Ces écrivains décrivent le démoniaque comme incarnation du néant, et sa vie comme une lutte contre ce vide qui menace sans cesse de l'engloutir. L'absence de Dieu peut donc induire alternativement la monstruosité et la violence, la quête d'identité et l'affirmation de son être. Le démoniaque est donc ambiguïté absolue comme le définit Paul Tillich :

> Le tragique est l'ambiguïté interne de la grandeur humaine. Mais le sujet tragique n'aspire pas à la grandeur divine il ne cherche pas à être « comme un dieu »[95]. Il frôle, pour ainsi dire, la sphère du divin et elle le rejette dans l'autodestruction, mais il ne prétend pas lui-même à la divinité. Partout où ceci intervient, le démoniaque apparaît. Le tragique se caractérise par un état d'aveuglement. Le démoniaque se caractérise par un état de division. [96]

De cette division naît des tensions intérieures qui fragilise l'être démoniaque et est source d'un désespoir, d'une angoisse croissants. Constamment en proie au doute, à l'interrogation, les figures démoniaques ont contribué à favoriser l'apparition de nouveaux modes narratifs afin de rendre compte de l'ambivalence de leurs sentiment et émotions. Nous montrerons ainsi comment l'intervention du démoniaque entraîne une perturbation du récit. Facteur déstabilisant, le démoniaque, par son caractère ambigu et oblique, a joué un rôle essentiel dans l'évolution du genre romanesque.

Les figures démoniaques sont tragiques dans la mesure où, envahies par une force mauvaise, elles sont brisées par une fatalité qui les dépasse et à laquelle elles ne peuvent échapper. À ce titre, le tragique déborde les limites du genre de la tragédie, embrassant tous les genres littéraires, et le roman en l'occurrence. Au XIXe siècle, le roman a connu son âge d'or et a pris le dessus sur tous les autres genres littéraires et en même temps un tragique romanesque a vu le jour dont *Madame Bovary* de Flaubert est un exemple significatif. Au XXe siècle, le roman continue de connaître un véritable essor. Avec la Première Guerre mondiale, l'humanité n'a jamais connu un niveau semblable d'atrocité, de guerres et de misère. Aussi, le roman tragique devient le moyen privilégié pour exprimer la tragique

[95] P. TILLICH, *La Vie et l'esprit,* Genève, Labor et Fides, 1991, p. 114.
[96] P. TILLICH, *La Vie et l'esprit, op. cit.,* pp. 114-115.

condition de la vie humaine. Au niveau thématique et structurel, les romans de Bernanos, Mauriac et Green, sont résolument tragiques. Le propre de la création romanesque pour Bernanos est d'ailleurs de « rendre le plus sensible possible le tragique mystère du salut »[97]. Il s'exprime ainsi dans leurs romans cette vision de l'homme démoniaque divisé en lui-même, partagé entre la double séduction du bien et du mal. Le démoniaque est en proie à un véritable conflit intérieur, des tensions et des contradictions inconciliables qui aboutissent au tragique.

L'emploi de perspectives narratives et de voix multiples et la prédominance des dialogues, c'est-à-dire de vraies confrontations et de conflits déchirants, extériorisés par les paroles et dans les actes des démoniaques, lesquels vivent tous une grande crise, contribuent à rendre l'art romanesque de Bernanos, Mauriac et Green explicitement dramatique. L'organisation spatiale et temporelle très concentrée, et le rôle de la révolte, du mensonge, du crime et de la violence chez ces trois romanciers sont proprement tragiques. De ce fait, l'intériorisation du mal dans l'homme engage, du point de vue esthétique et formel, de profondes similitudes dans l'œuvre romanesque de Bernanos, Mauriac et Green. Ainsi, nous tenterons de montrer comment l'intervention du démoniaque dans le roman de l'entre-deux-guerres a creusé le sillon d'un tragique moderne. Dans la mesure où la représentation du démoniaque chez Bernanos, Mauriac et Green comporte de nombreux aspects communs, nous nous demanderons s'il est possible de définir une perception « entre-deux-guerres » du démoniaque. Si l'on tente de cerner l'entre-deux-guerres à la fois comme période et comme mentalité, couleur, forme de sensibilité, peut-on parler d'un « démoniaque de l'entre-deux-guerres » comme on évoque un « Satan romantique » ? Il s'agira donc de se demander si la représentation du démoniaque dans l'entre-deux-guerres s'articule autour de valeurs et d'axes repérables.

VI. Les présupposés méthodologiques

Une longue tradition critique a souligné l'importance du diable, et du mal de manière plus générale, dans l'œuvre romanesque de ces trois auteurs. Parmi les études les plus importantes,

[97] G. BERNANOS, « Interview de de 1926 par Frédéric Lefèvre », *Essais et écrits de combat*, tome I, *op. cit.,* p. 1047.

on peut citer concernant François Mauriac : *François Mauriac, L'œuvre au noir*[98]*, François Mauriac devant le problème du mal*[99]*, Littérature et christianisme : l'esthétique de François Mauriac*[100]. Sur Georges Bernanos, on trouve aussi un certain nombre d'études portant sur le mal, comme par exemple, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*[101]*, L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*[102]. Sur l'œuvre de Julien Green, nous disposons d'un nombre d'études critiques plus limité que sur les deux précédents auteurs. Toutefois, son œuvre a fait l'objet elle aussi d'un certain nombre d'études portant sur le mal telles *Julien Green ou l'obsession du mal*[103] ou *Le sens du mystère dans l'œuvre de Julien Green*[104]. On ne compte pas le nombre d'articles qui renvoient aussi au motif du diable et du mal dans l'œuvre de ces trois auteurs. Ces études et articles sont le plus souvent des études thématiques, ce qui ne sera pas notre méthode privilégiée. Notre étude voudrait démontrer qu'il existe une influence entre le contexte historique et la crise de la parole romanesque qui naît dans l'entre-deux-guerres. Nous voulons révéler en quoi la représentation du démoniaque de cette époque est singulière.

Pour cela, il convient d'utiliser l'outil fourni par la sémiotique et notamment par la narratologie. L'analyse de l'espace et du temps, l'étude de la focalisation, ainsi que celle de la narration et de l'énonciation sont autant d'aspects fondamentaux à étudier. L'attention au texte, quand nous analysons un texte et aux unités que nous pouvons dégager, doit nous permettre de lire le rôle du démoniaque. Une telle approche nous permettra d'étudier les aspects que ces œuvres ont en commun tout en mettant également en perspective la spécificité de chaque œuvre. Ainsi, même si le démoniaque ne cesse de se réécrire dans les œuvres de Bernanos, Green et Mauriac, il n'en est pas moins caractéristique d'une esthétique, d'une poétique romanesque. Qu'elles que soient ses variations, le démoniaque, dans le roman de l'entre-deux-guerres, demeure le lieu d'une tension permanente entre norme et transgression, réel et fantastique, symétrie et excès. Cette tension est à l'origine de la crise romanesque qui se retrouve dans les romans de l'entre-deux-guerres, et particulièrement dans ceux de ces

---

[98] *François Mauriac : l'œuvre au noir* sous la dir. de Jean-François Durand*,* Paris, L'Harmattan, Association Internationale des Amis de François Mauriac, 2007.

[99] *François Mauriac devant le problème du mal,* textes réunis et présentés par André Séailles, actes du colloque du Collège de France, 28 septembre-1er octobre 1992, Paris, Klincksieck, 1994.

[100] *Littérature et christianisme : l'esthétique de François Mauriac,* textes réunis par Laurent Déom et Jean-François Durand, actes du colloque de Paris-Sorbonne, 20-21 novembre 2003, et de Louvain-la-Neuve, 24-25 novembre 2003, Paris, L'Harmattan, 2005.

[101] J. P. VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, Leiden, Université de Leydes, 1975.

[102] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

[103] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.

[104] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, deux tomes, Lille, Atelier national de reproduction des thèses Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

auteurs. Il nous semble donc que notre travail soulève une question relative à l'histoire intellectuelle du XXe siècle. En effet, la forte présence du démoniaque dans ces œuvres semble traduire le malaise suscité par l'après conflit de la Première Guerre mondiale. Dans la mesure où notre travail est avant tout un travail d'histoire littéraire, nous prendrons particulièrement en considération le contexte épistémologique, esthétique et idéologique de l'époque.

Pour atteindre la forme et le sens de cette incarnation nouvelle du démoniaque dans l'entre-deux-guerres, il faudra évoquer dans une première partie ses traits définitoires. Ensuite, dans une deuxième partie nous étudierons comment l'intervention du démoniaque participe du tragique, caractéristique des romans de Bernanos, Green et Mauriac. Enfin, dans une troisième partie, nous verrons que si le démoniaque provoque des défaillances chez le personnage romanesque, son action s'étend au genre romanesque lui-même. En effet, le démoniaque est cette défaillance qui va s'introduire dans le roman de l'entre-deux-guerres et qui va contribuer à questionner la narration, à la remettre en cause. L'intervention du démoniaque dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green – si elle n'entraîne pas une perturbation totale du genre romanesque – engendre une narration ambiguë, mêlant tragique, indicible, onirisme et fantastique.

PREMIÈRE PARTIE : LES RACINES DU MAL : UNE TYPOLOGIE DU DÉMONIAQUE

Pour Pierre-Henri Simon, la littérature chrétienne du XXe siècle trouve ses racines à la fin du XIXe siècle :

> Vogüé, Brunetièrre, Bourget, Verlaine, Huysmans, Bloy, ces hommes nés vers le milieu du siècle et formés par l'ère positiviste, firent leur conversion spirituelle dans leur maturité [...] Cependant, une nouvelle génération, née autour de 1870, traverse alors les effervescences et les inquiétudes de la jeunesse [...] Le jeune Romain Rolland, passionné de musique allemande et de romans russes, rafraîchissait de sensibilité évangélique ses premiers drames populaires, tandis qu'un normalien socialiste, qui s'appelait Charles Péguy, écrivait la première *Jeanne d'Arc*. Mais les cas les plus symptomatiques étaient alors ceux de Paul Claudel et d'André Gide [...] l'un et l'autre déchirés par le conflit moral entre la loi du Christ et les exigences d'une nature avide, aspirée par le péché...[105]

Cela explique l'avènement, vers les années vingt, du « roman chrétien » ayant une « forme catholique ». Cette époque est considérée comme un « retour vigoureux du traditionalisme [...], une revalorisation plus ou moins authentique de l'esprit religieux [...], un approfondissement de la conscience chrétienne [...] »[106]. On assiste à une véritable « renaissance catholique » qui trouve sa réalisation dans l'anthologie du même nom écrite par Louis Chaigne et dont Paul Claudel, dans la préface, affirme : « [...] on peut presque dire qu'il n'y a plus de poésie en France que la poésie chrétienne. C'est un fait considérable »[107]. Cette configuration contribue à rapprocher, parfois jusqu'à la conversion, plusieurs écrivains, comme nous l'avons vu dans l'introduction.

Ces conversions, suivies dans les années 1900-1910 du retour à la foi de plusieurs dizaines d'artistes[108], entraînent une nouvelle actualité du catholicisme dans les milieux religieux. La lecture des revues littéraires et de la presse de l'époque montre que l'on assiste bien à ce que l'abbé Denis, dans *L'Université catholique,* nomme « l'avènement probable d'une renaissance chrétienne en France »[109]. *Les Cahiers de l'amitié de France,* revue créée aux débuts des années 1910 par Vallery-Radot et François Mauriac, occupe une place

[105] P-H SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce*, *op. cit*., pp. 38-39.
[106] P-H SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce*, *op. cit*., p. 41.
[107] L. CHAIGNE, *Anthologie de la renaissance catholique*, tome 1 : les poètes, Paris, Alsatia, 1938, préface non paginée.
[108] F. GUGELOT, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885—1935*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
[109] Abbé Ch. Denis, *L'Université catholique*, 15 mai 1892, p. 69-113. Voir H. SERRY, *Naissance de l'intellectuel catholique,* Paris, La Découverte, Espace de l'histoire, 2003.

nouvelle dans la sphère littéraire. Si le succès de la revue est relatif, les chroniqueurs, eux, sont reconnus. Il est vrai que la revue, par les polémiques qu'elle suscite mais aussi la publication d'aînés reconnus, ne passe pas inaperçue. Maurice Barrès va ainsi écrire le premier article élogieux à la parution du premier recueil de François Mauriac. Aussi, comme l'explique Robert Vallery-Radot, « désormais nul n'ignore qu'il existe un lyrisme catholique et qu'autour de Claudel et de Jammes se presse toute une jeune génération ardemment unie dans le même amour du Christ et de l'Église »[110]. *Les Cahiers de l'amitié de France* permettent pour la première fois de définir concrètement une esthétique littéraire catholique.

Après la Première Guerre mondiale, la « renaissance littéraire catholique » s'étend davantage. Dans les années vingt, Gide et Claudel sont considérés comme les piliers de la littérature française : « Le balancement des esprits religieux entre l'inquiétude gidienne et la certitude dogmatique de Claudel est une des caractéristiques de la littérature des années 20 »[111]. Le *Bulletin des écrivains catholiques* de Charles Luce, *Les Lettres* de Gaëtan Bernoville et sa « Semaine des écrivains catholiques », les *Cahiers catholiques* de l'abbé Roblot, le *Roseau d'Or* de Jacques Maritain instaurent une présence nouvelle de l'écrivain catholique. Du côté de la littérature, la tendance mystique se confirme avec la publication en 1926 de *La merveilleuse vie de Jésus* d'Alphonse Séché, celle en 1925 de *Sainte-Marie Madeleine de Pazzi* de Madeleine Vaussard. *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Péguy, publié en 1910 ne représente que les deux tiers du manuscrit original. En 1924, Pierre Péguy fit connaître une partie de la suite inédite. Le héros du *Journal de Salavin,* paru en 1927*,* de Duhamel explique : « La carrière du vice est assez difficile pour qui ne souffrirait pas d'y rester médiocre. Je n'ai jamais eu l'audace ou, comme disent les gens du peuple, « l'estomac » qu'il faut pour soutenir un grand vice. Depuis longtemps, la question ne se pose plus. Nul choix : la sainteté ou le néant »[112]. Mauriac consacre un éditorial des *Nouvelles littéraires* de juin 1926 aux romans mystiques. Il perçoit très bien ce qui sépare la littérature mystique de l'humanisme : « Il n'est pas donné à tout le monde de connaître Satan comme une personne. Le romancier mystique nous introduit de plain-pied dans le surréel, et cela est admirable »[113].

Avec les années trente, Hervé Serry remarque que les revues et organisations qui ont incarné le renouveau catholique ont quasiment toutes disparu : « […] les luttes pour affirmer

[110] « À nos abonnés », *Les Cahiers de l'Amitié de France,* décembre 1912, p. 506
[111] P-H SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce*, *op. cit*., p. 82.
[112] G. DUHAMEL, *Journal de Savarin*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 17.
[113] Cité par J. JURT, *Bernanos et Jouve*, Paris, Lettres modernes, Archives des lettres modernes, Numéros 178 à 182 , Lettres modernes, 1978, p. 7.

la légitimité d'une littérature catholique ont contribué à l'émergence d'un courant catholique, mais […] celui-ci est représenté par les écrivains qui sont parvenus à se faire reconnaître par le pôle le plus autonome du champ littéraire : François Mauriac, Georges Bernanos ou Jacques Maritain incarnent ce « renouveau »[114]. Comme nous l'avons évoqué, au lendemain de la guerre, l'inquiétude domine la littérature française et particulièrement la littérature dite « chrétienne » :

> Il faut distinguer, dans l'entre-deux-guerres, ce qui est la suite de la première guerre mondiale et ce qui est l'attente de la seconde : l'année 1930 forme sensiblement, entre les deux pentes, la ligne de partage. Chez les écrivains qui se révèlent après cette date, la conscience de l'engagement dans l'histoire et l'inquiétude révolutionnaire se substituent à la pure curiosité psychologique et à l'invention esthétique : génération de moralistes, de critiques, de doctrinaires et d'hommes d'action. Les aînés eux-mêmes subissent l'ambiance [...] la tentation communiste de Gide, [les] prises de position de Mauriac, de Bernanos, d'Aragon, de Malraux devant la guerre d'Espagne. La littérature chrétienne subit cette accentuation générale [accordant une] place grandissante [aux] débats d'idées à résonances politiques. [115]

L'inquiétude trouve davantage sa place dans l'autobiographie que dans les romans. Le culte du moi détourne de la puissance imaginative : la décadence du roman est perçue comme la décadence de mœurs. Pour Michel Raimond, cette tendance s'explique par l'absence de conflits de l'époque. C'est pourquoi, selon lui, le roman catholique connaît un certain succès : la tentation du Malin suppose un conflit[116]. Cette époque voit aussi l'avènement dans la littérature française et étrangère, du vécu intérieur : « de Mauriac à Sartre, le roman va se consacrer en France, sous forme psychologique ou métaphysique, à une mise en jeu de la condition humaine : Bernanos, Julien Green, Malraux, Sartre, Camus »[117].

Le point de vue de l'écrivain correspond ainsi à ce qu'il estime être la vérité de la personne : « L'homme étant subjectif dans son essence, les formes du roman doivent dériver d'un principe de subjectivité [...]. [Ce] principe devient la condition nécessaire de l'objectivité romanesque »[118]. La littérature de l'entre-deux-guerres semble chercher la vérité intérieure de la personne :

> Confrontés avec un univers qui ressemble tantôt à un kaléidoscope, tantôt à une machine, et dont aucune *valeur* n'assure la cohérence, les héros cette époque finiront par préférer à une réalité morcelée et sans âme l'espace profond et complexe de leur personnalité. Cette problématique s'insère d'une façon de plus en plus visible dans le champ des lettres et s'enrichit à mesure : « Gide, Proust, Faulkner sont hantés par

[114] H. SERRY, « Les écrivains catholiques dans les années 20 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°124, septembre 1998, p. 87.
[115] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce*, *op. cit*., p. 101.
[116] M. RAIMOND, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1993, p. 163.
[117] R. M. ALBÉRÈS, *Métamorphoses du roman*, Paris, Éditions Albin Michel, 1972, p. 43.
[118] M. ZERAFFA, *Personne et personnage : l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950,* Paris, Éditions Klincksieck, Collection d'esthétique, 1969, p. 19.

le problème de l'être ». [119]

Il ne s'agit pas des individus en tant qu'éléments simplement sociaux, mais de leur essence intérieure. Michel Zeraffa fait remarquer que c'est précisément sur ces bases que le roman va s'enrichir pendant les décennies suivantes. Selon Pierre-Henri Simon, il faut aussi prendre en compte des influences extérieures : « la découverte du roman russe va faire passer un souffle sentimental et mystique dans l'atmosphère sèche du positivisme. Ainsi, le symbolisme, le wagnérisme et le roman russe convergeaient, vers 1885, pour altérer le climat de rationalisme...»[120]. La psychologie romanesque s'écarte des conceptions classiques qui tendaient à montrer, derrière la variété des comportements, des actions et des émotions, l'unité ou la cohérence d'un personnage. Les travaux de Freud incitent aussi les écrivains à pénétrer les manifestations de l'inconscient : la psychanalyse a eu, sur le plan de la conception des personnages et de l'écriture romanesque, une influence considérable, nous y reviendrons.

Dans le même temps, la lecture de Dostoïevski a conduit de nombreux romanciers à rendre compte des complexités de l'être, de l'ambivalence des sentiments et de la part obscure que peut comporter l'âme. Ces différents courants se « répandent d'autant plus facilement que la guerre a été l'occasion de révélations psychologiques surprenantes. On l'a souvent remarqué, elle a mis à jour la personnalité cachée des êtres, leurs ressources ou leur faiblesse insoupçonnées »[121]. La psychologie du mystère et de l'irrationnel, dont Dostoïevski donne l'exemple dans son œuvre, s'accorde bien avec le renouveau mystique de l'après-guerre. La psychologie romanesque s'écarte donc des conceptions classiques qui amenaient à retrouver, derrière la diversité des réactions, l'unité ou la cohérence d'un personnage. À ce titre, Mauriac oppose la cohérence des personnages de Balzac à l'ambiguïté de ceux de Dostoïevski. Ce dernier est notamment découvert grâce à Gide qui donnera en 1921 une série de conférences sur l'auteur de *Crime et châtiment* qui seront publiées par la suite. Dans une des conférences, Gide s'intéresse à la manifestation du diable dans l'œuvre de Dostoïevski, expliquant comment le diable affecte l'intellect de l'homme. Il finit par élargir le débat autour du rapport entre le mal et l'œuvre d'art : « Toute œuvre d'art est un lieu de contact, ou si vous préférez un anneau de mariage du ciel et de l'enfer »[122]. Si cette intervention suscite les critiques de certains écrivains catholiques, d'autres vont soutenir le point de vue développé par Gide, tel Mauriac : « Une pratique plus ancienne du catholicisme ne vous aurait-elle pas préservé

[119] M. ZERAFFA, *Roman et société,* Paris, PUF, 1976 p. 111.
[120] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce, op. cit.,* p. 16.
[121] É. TONNET LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924), op. cit*., pp. 151-152.
[122] A. GIDE, *Dostoïevski*, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1168. Désormais noté *D.*

d'appliquer à un chrétien – fût-il Gide – l'épithète de « démoniaque » ? Gide n'est peut-être pas si ennemi de Dieu qu'il vous plaît à dire. […]. Quel écrivain se vanterait de ne troubler personne ? »[123].

La thématique religieuse représente le point commun que Bernanos, Mauriac et Green partagent. Green, pourtant, déclarait au sujet de Mauriac et de Bernanos : « Je suis de formation, de race anglo-saxonne, anglaise et écossaise. Et je nie toute parenté spirituelle avec des écrivains qui sont d'un catholicisme tellement français »[124]. Il l'explique ainsi dans son *Journal* : « Visite de Maritain. Sa présence me met mal à l'aise, car je ne suis pas du tout de son bord et il se refuse obstinément à le croire. Je ne suis pas non plus du bord opposé, celui de Gide. Je suis seul et désire le rester »[125]. L'auteur d'*Adrienne Mesurat* a pourtant rejoint l'Église de Rome pendant la Première Guerre mondiale, délaissant l'Église protestante presbytérienne. Quant à Mauriac, il s'éloigne pendant les années vingt du catholicisme vers lequel il reviendra en 1928. Contrairement à Green, il ne refuse pas l'étiquette de romancier catholique lors de la publication de ses premiers romans, mais il ne l'accepte pas non plus pleinement. Pierre-Henri explique à ce sujet :

> Quand on a attribué la qualification chrétienne à des philosophes comme Blondel, Maritain ou Gabriel Marcel, à des critiques comme Henri Bremond et Charles Du Bos, à des romanciers comme Mauriac ou Bernanos, à un poète comme Claudel, on ne force rien, on n'abuse pas d'un mot, car il est manifeste que le monde de ces écrivains a été informé par une certaine métaphysique, par une théologie même, qui donne une pente à leur esthétique et à leur morale, un élan à leur lyrisme, un ressort à leur drame.[126]

Comme l'explique Michel Estève : « Bernanos part des structures préexistantes du roman du XIXe siècle, mais il ne s'y soumet pas, il les dépasse »[127].

Le succès de *Sous le soleil de Satan* est manifeste, comme l'exprime Léon Daudet dans *l'Action française* : « demain, le premier roman d'un jeune écrivain, M. Georges Bernanos sera dans toutes les mains et M. Georges Bernanos auteur de *Sous le soleil de Satan* sera célèbre »[128]. Il est vrai que, comme l'explique Jean-Claude Renard, Bernanos se démarque nettement des écrivains catholiques de l'époque : « Georges Bernanos me semble, en tant que

---

[123] F. MAURIAC, « À propos d'André Gide, Réponse à M. Massis », *L'Université de Paris,* 25 décembre 1921, disponible sur http://www.gidiana.net/MC8.htm, consulté le 7 novembre 2009.
[124] M. RACLOT, « Interview de Julien Green le 31 aout 1989 », *Julien Green,* Chaque homme dans sa nuit », *Roman 20-50*, n°10, décembre 1990, Université de Lille III, Centre d'étude du roman des années 1920 à 1950, p. 110.
[125] J. GREEN, *Journal,* 8 novembre 1916, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 204.
[126] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce*, *op. cit*., p. 8.
[127] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit*., p. 124.
[128] cité par P. NIOGRET, *La revue* Europe *et les romans de l'entre-deux guerres (1923-1939),* Paris, L'Harmattan, 2004, p. 168.

chrétien autant qu'en tant qu'écrivain, avoir pénétré et vécu leur *mystère* plus profondément que Claudel, Péguy, Mauriac et Green, et avoir aussi, plus intensément qu'eux, rencontré le mystère du Mal »[129]. Aussi, la publication de *Sous le soleil de Satan* de Bernanos va faire considérablement évoluer le roman catholique :

> En 1926, Mauriac touchait déjà à la plénitude de son art, quand un débutant, [...], Georges Bernanos, publiait *Sous le Soleil de Satan* et relançait le roman catholique. [...]. Dans cette histoire de prêtres où le surnaturel n'est pas seulement intérieur mais extériorisé en miracles ou en manifestations diaboliques [...], dans ce récit coupé d'âpres débats théologiques [...], voilà donc renversées, ou plutôt approfondies, les perspectives du roman chrétien. Le péché habituel aux personnages de Mauriac est celui de la chair : luxure et avarice – celui qui est détournement et dégradation de l'amour, attachement du cœur aux créatures et aux choses, refus de la charité, avec tout ce que cette déviation spirituelle provoque de conflits et prépare de catastrophes, mais en laissant plus longtemps la chance d'un redressement et d'une rédemption puisqu'il n'y a pas eu pari décidé contre l'être et contre l'amour. Le cas des personnages bernanosiens est différent : pour eux, la tentation redoutable, c'est le péché de l'esprit, définitif irrémédiable ; c'est le refus absolu, l'option définitive et décidée pour le néant. Les grands pécheurs de Bernanos, la première Mouchette, le Cénabre de l'*Imposture* ou le gidien Monsieur Ouine, sont des négateurs absolus, des féaux de l'esprit du mal. [130]

Bernanos exprime à travers le désir d'absolu de son héroïne une aspiration qui lui est propre : « Tout ou rien, voilà le mot d'ordre »[131] écrit-il dans une lettre à Dom Besse en 1918. Mouchette est « partie plus loin qu'aux Indes », elle a pris « une route [...] droite, inflexible, qui s'écarte toujours et dont nul ne revient »[132]. Cette révolte est déçue cruellement lorsque Mouchette découvre l'objet idéalisé de son désir aussi médiocre que son père qu'elle avait fui : « un autre rustre, un autre papa lapin »[133].

Bernanos ne prend pas parti pour les conformistes mais pour ceux qui se révoltent : il distingue nettement ceux qui cherchent l'absolu et ceux qui se confinent dans l'inauthentique. « Cette vision du monde, nullement opposée à l'ontologie chrétienne, s'articule comme refus du moralisme […]»[134] explique Joseph Jurt. Ainsi, les réactions des moralistes ne se sont pas fait attendre et nombre de critiques – qui se réclament de la religion catholique – se scandalisent de la partie sur l'histoire de Mouchette. Pour Bernanos, ces réactions s'expliquent facilement : « Pour ces âmes arides, le pauvre et le pécheur sont de ces monstres contre lesquels on réclamerait volontiers la protection des pouvoirs publics. Un catholique

---

[129] J-C. RENARD, « Un exercice sacerdotal », *Bernanos, Europe, n°* 789-790, Janvier-Février, Paris, 1995, p. 17.
[130] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce, op. cit.,* pp. 92-94.
[131] G. BERNANOS, *Correspondance (1904-1934)*, lettre n° 69, tome I, Paris, Plon, 1971, p. 147.
[132] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, pp. 69-70.
[133] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 83.
[134] J. JURT, « Un moyen priviligié d'expression du tragique : *Sous le soleil de Satan* comme roman de l'inquiétude », *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945, Cahiers François Mauriac,* n° 18, Paris, Grasset, 1991, p.160.

médiocre se reconnaît à ce signe qu'il méprise infiniment moins le péché que le pécheur. Et il a pour le pécheur le même mépris – ou pis encore – la même hautaine compassion qu'il a pour le pauvre »[135]. Bernanos, dès *Sous le soleil de Satan*, met en scène une incarnation du mal, sous la forme du maquignon, qui rappelle les figures sataniques de la littérature du XIXe siècle. Ainsi, « son christianisme tragique et son surnaturalisme même l'acclimataient mieux à une nouvelle ère littéraire qui baignait dans l'angoisse et prétendait construire une sagesse à partir de la reconnaissance de l'irrationnel » parce que cet écrivain a « l'intuition d'un monde déchiré où l'esprit du mal joue librement contre l'esprit de Dieu ».[136] Au fur et à mesure des romans, la figure du mal va s'intérioriser pour devenir pleinement démoniaque.

François Mauriac partage avec les écrits littéraires bernanosiens un discours théologique implicite. Dans ses romans, Mauriac montre qu'il est préoccupé surtout par la lutte continuelle entre le pêché et la grâce. Ses personnages sont répartis dans deux catégories : « d'une part des irréguliers, des pécheurs qui semblent secrètement aspirés par la grâce et autour desquels flotte une atmosphère d'indulgence [...] ; d'autre part des dévots arides, inconsciemment hypocrites, satisfaits d'un ordre moral qui élimine les égarements de la chair [...] mais qui admet la participation à l'iniquité, l'orgueil de caste »[137]. Dans les romans mauriaciens, c'est l'âme du personnage qui est rongée par le mal, pour finalement devenir véritablement « possédée » à partir de *Thérèse Desqueyroux*, paru en 1927. En effet, on observe à partir de la publication de ce roman une évolution notable dans la description du démoniaque avec des personnages nettement plus affirmés dans le mal : refus de Dieu, tentation du suicide, volonté de détruire qui va parfois jusqu'au crime. Chez Green, l'âme bascule dans le démoniaque de manière soudaine, d'où la prédominance d'une dimension fantastique qui n'existe pas chez Mauriac. Le personnage, le plus souvent attiré par le désir de possession, sombre dans une folie délirante. Les figures démoniaques chez Green partagent ainsi le désir charnel des personnages mauriaciens : les plaisirs de la chair éloignent les personnages de Dieu. Ces derniers remplacent l'amour de Dieu par cette jouissance, cette concupiscence synonyme de mort, notamment dans l'œuvre greenienne.

Malgré les différences signalées, et sur lesquelles nous reviendrons au cours de cette étude, ce qui réunit ces trois écrivains est essentiel. En effet, les œuvres de ces trois auteurs évoquent le démoniaque de manière, si ce n'est similaire, du moins comparable. S'inscrivant dans la tradition baudelairienne, Bernanos, Mauriac et Green participent à ce « retour de

[135] Cité par J. JURT, « Un moyen priviligié d'expression du tragique : *Sous le soleil de Satan* comme roman de l'inquiétude », *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945, op. cit*., p.160.
[136] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce*, *op. cit*., pp. 109-110.
[137] P-H. SIMON, *La Littérature du péché et de la grâce, op. cit.,* p. 91.

Satan » – sous la forme du démoniaque – dans la littérature. Dans cette première partie, nous tenterons de remonter aux origines de la manifestation du démoniaque chez Bernanos, Mauriac et Green. Nous tenterons d'aborder les différents auteurs dont la vision du mal entre en communication plus ou moins directe avec celle de Bernanos, Mauriac et Green. Puis nous verrons quelles influences ces auteurs ont eues les uns sur les autres et ont ainsi pu enrichir leur manière d'appréhender le démoniaque. Le caractère démoniaque des personnages possède certains traits communs qui, pour certains, sont issus directement de la vision traditionnelle de Satan. Ce caractère démoniaque peut venir de leur exclusion et leur marginalité, aussi bien que de leur filiation, de leur ancrage social et leur aspect physique. Ces éléments vont nous amener à approfondir notre réflexion en étudiant la provenance sociale des héros par le biais de la famille, puis les affinités et les inimitiés afin de constituer une typologie des figures démoniaques. Enfin, nous verrons comment les aspects physique et moral peuvent constituer des caractéristiques déterminantes dans l'identification démoniaque.

Chapitre 1. Transmission, filiation et modèles du démoniaque

I. Les « affinités électives »[138]

Green, Bernanos et Mauriac participent tous d'une incarnation du démoniaque qui est le fruit d'un long processus de rencontres et d'échanges. Par conséquent, avant de s'interroger sur leurs œuvres romanesques, il convient de s'intéresser aux expériences passées dans la lignée desquelles elles pourraient s'inscrire. Green, Mauriac et Bernanos, tous trois catholiques, sont réunis par leurs références littéraires communes, parmi lesquelles on peut citer Barbey d'Aurevilly, Baudelaire et Dostoïevski. Plutôt que d'influences, nous préférons employer l'expression d' « affinités électives » repris à Luc Estang en 1947 dans son essai *Présence de Bernanos*.

A. Julien Green

Julien Green a eu connaissance de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly envers laquelle il éprouve une « admiration étonnée »[139]. Toutefois, il n'appartient pas à la catégorie de lecteur passionné par l'auteur des *Diaboliques*. En revanche, le *Journal* de Green mentionne à de nombreuses reprises Dostoïevski qu'il considérait comme le plus grand romancier de tous les temps. Pourtant, en 1932, Green avoue dans son journal avoir peu lu Dostoïevski qu'il a découvert grâce à Robert de Saint-Jean. Lors de la rédaction du *Visionnaire*, en 1932, il mentionne :

> Je venais d'achever la page 47 de mon livre où Manuel mène sa jeune cousine dans un pré, la nuit, avec l'intention secrète de la violer et en même temps le désir de ne pas aller jusqu'au bout de son propos. Le viol, c'est son rêve. La réalité lui présente autre chose. Ce qu'il veut, au fond, c'est de s'exposer à une tentation, et il ne viole pas Marie-Thérèse, bien que l'occasion lui en soit donnée. Arrivé à ce point, j'ai pensé à Dostoïevski dont Robert m'a souvent parlé, mais que je connais très mal. Je suis allé chez Plon acheter *La Confession de Stravoguine* dont Robert m'avait raconté le sujet et l'ai lue d'un trait. Il va sans dire que j'ai trouvé ce récit admirable. Tout est beau : les circonstances (l'histoire lue par un archevêque en présence de l'auteur, le ton passionné de la conversation entre le meurtrier et le prêtre). Je me suis demandé si ce livre ne m'obligerait pas à changer quelque chose au mien. J'ai agité cette question pendant de longueurs heures tout en me promenant dans Paris. […]. Si je suis un écrivain, je ne dois pas craindre Dostoïevski. Cependant j'éviterai de le lire.[140]

[138] L. ESTANG, *Présence de Bernanos*, Paris, Plon, Présences, 1947, p. 37.
[139] J. GREEN, *Journal,* 5 mars 1952, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* p. 1267.
[140] J. GREEN, *Journal*, 23 juin 1932, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.*. p. 181.

Plus tard, en 1949, Green achète *Crime et Châtiment* traduit en anglais mais hésite à le lire à cause de la critique parue sur elle : « j'ai toujours pensé qu'il valait mieux que je ne lise pas Dostoïevski, crainte d'être à tout jamais découragé d'écrire »[141]. Il a donc attendu d'avoir cinquante ans pour lire *Crime et châtiment* avec une émotion si violente que par moments il ne pouvait plus rester assis : « Je me suis demandé quel écrivain moderne était capable d'atteindre à ce degré d'horreur avec des moyens aussi simples. Quand Raskolnikov fend le crâne de la prêteuse sur gages, j'ai poussé un cri, le seul qu'un livre ait jamais arraché »[142]. En mai 1951, il lit avec déception *L'Idio*t dans lequel il ne retrouve pas « cette magnifique invasion de la vérité du *Crime et Châtiment* où le lecteur n'est pas en l'état de refuser l'histoire qu'on lui raconte »[143]. Il avoue être ainsi « gêné par l'obscurité des motifs d'agir des personnages. Ces profonds caprices de l'âme russe me déconcertent, car j'ai besoin d'une certaine logique »[144]. Il est assez intéressé par les crises d'épilepsie du prince qui provoquent chez ce dernier un sentiment de bonheur, une « exaspération de la personnalité » : « Sans crise, grâce au Ciel, j'ai parfois le sentiment d'un anéantissement de la personnalité, d'un éparpillement de tout le moi, de tout cet encombrant petit moi, et je deviens alors le ciel, l'air, le feu, n'importe quoi »[145]. En revanche, Julien Green admire particulièrement *Les Frères Karamasov* et *Crime et Châtiments* mais éprouve une certaine défiance pour *Le Double*. Pour Green « les seuls livres qui comptent sont ceux dont on peut dire que l'auteur serait mort étouffé s'il ne les avait pas écrits, ainsi les romans de Dostoïevski »[146].

L'influence de Dostoïevski sur les romans de Julien Green, et particulièrement ceux de l'entre-deux-guerres, est donc relative. Toutefois, de nombreuses études signalent les affinités entre ces deux auteurs[147]. Le personnage dostoïevskien ne pardonne pas à Dieu de l'avoir crée dans ce monde, c'est pourquoi il se venge sur les autres. Cet aspect fascine Green en même temps qu'il l'horrifie. Chez Green et Dostoïevski, la violence se traduit dans le meurtre, le suicide, la fuite. Dostoïevski rejette tout déterminisme social et héréditaire dans la peinture de la mort. La folie menace de nombreux personnages dostoïevskiens, ce qui se retrouve chez Julien Green. La femme chez les deux écrivains est une tentatrice mais aussi une rédemptrice, telle Sonia dans *Crime et Châtiment*. Dans le monde des deux écrivains, l'homme rencontre le Christ : chez Dostoïevski, dans le monde ; chez Green, seul à seul.

[141] J. GREEN, *Journal,* 29 septembre 1949, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* p. 1101.
[142] J. GREEN *Journal,* 27 mai 1950, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit* p. 1155.
[143] J. GREEN *Journal,* 18 mai 1951, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* p. 1217.
[144] Ibid.
[145] J. GREEN, *Journal*, 24 mai 1951, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 1219.
[146] J. GREEN *Journal,* 5 mai 1956, *Œuvres complètes,* tome V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 25.
[147] M. KISSEL, *Julien Green et Fedor Dostoïevski : une écriture mystique,* Paris, L'Harmattan, 2012.

Raskolnikov vit à l'écart des autres. Il est significatif que face à cette absence de regards, les bagnards croient Raskolnikov athée. Chez Green, la rencontre avec le christ annonce la mort toute proche. Dostoïevski laisse son criminel vivre et connaître le salut alors que pour Green le salut n'est possible que dans la mort. Le salut est donc possible chez Dostoïevski, il découle de la croyance en l'immortalité qui permet à l'homme de vivre parmi ses semblables. Chez Green, le salut se lit sur le visage des morts : Agnel est heureux dans *Minuit*, Daniel a un visage éclairé dans *Le Voyageur sur la terre*., Green admire chez Dostoïevski « le sens du surnaturel et de l'humain en même temps, l'un transfigurant l'autre »[148]. Il explique dans son *Journal* qu'il y a chez Dostoïevski « une violence spirituelle qui manque à Tolstoï, les réticences contradictoires imprégnant les pages concernant Dostoïevski. Tous les deux sont humains, mais Dostoïevski a une foi qui bouleverse toutes les règles »[149]. En effet, chez Dostoïevski, la foi est une souffrance de chaque instant et son issue salutaire n'est jamais donnée pour acquise.

Baudelaire est l'un des poètes que Green admire le plus. Dans son *Journal,* il cite souvent celui qu'il considère comme le poète par excellence : « Tel qu'il est, Baudelaire restera toujours avec Keats mon poète de prédilection. J'aurai eu pour ces deux hommes un sentiment proche de la vénération »[150]. Il explique que sa poésie l'accompagne depuis son enfance alors même qu'il ne savait pas de quoi elle parlait. Son *Journal* indique qu'il le relit beaucoup au début des années trente. La langue de Baudelaire le fascine alors déjà : « Depuis, Baudelaire n'a cessé d'exercer sur moi, comme écrivain, une influence considérable : dans le choix des mots, le refus de la boursouflure, et aussi pour son optique pessimiste, ses vues très profondes, et en même temps, son amour du mystère »[151]. Pour lui, Baudelaire est de déformation et de tempérament catholique, ce qui se retrouve dans la vision baudelairienne de Satan qui prospère dans l'ambiguïté. Elle consiste tout d'abord à croire qu'il n'existe pas, que ni le bien ni le mal n'existent vraiment comme le disait déjà Baudelaire dans « Le Joueur généreux » [152].

[148] J. GREEN, « Les légendes vivantes », *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1309.
[149] J. GREEN, *Journal,* 13 septembre 1979, *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 656.
[150] J. GREEN, *Journal,* 12 octobre 1971, *Œuvres complètes,* tome V, *op. cit*, p. 617.
[151] Ibid.
[152] « La plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas » C. BAUDELAIRE, « Le Joueur généreux », *Le Spleen de Paris, Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit*., p. 327.

B. Georges Bernanos

Bernanos aussi admire Baudelaire mais sans doute beaucoup moins que Julien Green. Michel Estève explique que l'on trouve chez Bernanos quelques motifs communs à Baudelaire : « Bernanos devait nécessairement découvrir chez Baudelaire un autre thème dominant de son œuvre romanesque : le cœur de l'homme conçu comme un champ de bataille entre Dieu et Satan, l'homme tour à tour fasciné par l'appel du bien et du mal. Dans cette perspective, *Sous le Soleil de Satan*, illustre *Mon cœur mis à nu.* Il y a dans tout homme, écrit Baudelaire, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan" »[153]. Jean-Loup Bernanos raconte comment son père organisait des lectures en famille le soir après dîner : « Racine, Corneille, Molière, Homère, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Baudelaire, Ronsard, mais aussi Péguy, Bloy, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Dumas, Cendrars, Claudel et bien d'autres encore »[154]. Bernanos est un grand admirateur de Barbey d'Aurevilly qu'il a beaucoup lu, comme l'explique Max Milner dans *Georges Bernanos*[155].

Le jeune Bernanos se nourrissait en effet essentiellement des auteurs du XIXe siècle. Bernanos lui-même, dans un entretien avec Frédéric Lefèvre, cite l'auteur des *Diaboliques* comme un de ses « maîtres »[156] avec Villiers et Bloy. Cette influence se ressent dès les premières nouvelles écrites par Bernanos qui rappelle, comme le signale Monique Gosselin-Noat et Bérangère Morichaud-Airaud, Barbey d'Aurevilly. On retrouve chez Bernanos cette même vision du monde d'où découle dans un second temps l'image des personnages. De nombreux points communs rapprochent les personnages bernanosiens de leurs homologues aurevilliens. Bernanos commente ainsi le satanisme de Barbey d'Aurevilly :

> Voyez au contraire, dans quel milieu le grand Barbey a placé ses vampires félins. Comme l'a montré magnifiquement Léon Bloy, l'auteur des *Diaboliques* prend les âmes les plus fortes, les plus complètes. Il verse en elles, jusqu'au nœud de la gorge, des passions d'enfer. Il les maintient dans un milieu où elles sont contraintes au mensonge. Il les repousse de plus en plus dans le mensonge et l'imposture, jusqu'à ce qu'elles en connaissent l'effroyable félicité, jusqu'à ce qu'elles soient réduites comme à se dévorer elles-mêmes... Ah ! si le diabolisme est en effet quelque part, il est là. [157]

Ce motif du mensonge se retrouve dans l'œuvre entière de Bernanos. Vallery-Radot, ami de

[153] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit*., p. 90.
[154] J-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants,* Paris, Plon, 1986, p. 349.
[155] M. MILNER, *Georges Bernanos,* Paris, Desclée de Brouwer, 1967, p. 34.
[156] G. BERNANOS, « Interview de 1926 par Frédéric Lefèvre », *Essais et écrits de combat,* tome I, *op. cit*., p. 1044.
[157] G. BERNANOS, « Interview de 1926 par Frédéric Lefèvre », *Essais et écrits de combat,* tome I, *op. cit*., p. 1044.

Bernanos, explique que l'histoire de Mouchette « a la couleur d'un de ces *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly »[158]. Le catholicisme – « la vérité absolue »[159] – leur donne la possibilité d'explorer lucidement l'univers des passions. Les deux écrivains « soumettent ainsi leur vocation de romancier à une perspective apologétique qui, dépassant l'analyse psychologique, ouvre le récit sur la métaphysique, la théologie, le surnaturel »[160]. Barbey d'Aurevilly et Bernanos accordent une grande place dans leur œuvre au fantastique et au surnaturel. Ils veulent faire percevoir la réalité du mal, devenu irréel pour le monde : « le champ d'exploration romanesque commun à Barbey et à Bernanos est un univers où interfèrent constamment la nature et le surnaturel. C'est dans cet univers à double registre que Dieu et Satan luttent, que le ciel et l'enfer se répondent, fascinant le cœur de l'homme »[161].

Au niveau des protagonistes des œuvres romanesques, de « nombreux points communs rapprochent aussi certains personnages bernanosiens de leurs homologues aurevilliens »[162]. Dans son *Journal*, Green explique d'ailleurs : « *À un dîner d'athées* est très voisin de Bernanos. Le ton, l'inspiration religieuse, la rage, la verve, l'insolence, l'impatience, l'adjectif en coup de poing, presque tout y est »[163]. Dès la parution de *Sous le soleil de Satan*, Léon Daudet explique dans *L'Action française* que Georges Bernanos est à mettre sur le même plan qu'« un Balzac ou qu'un Barbey d'Aurevilly »[164]. Si Barbey d'Aurevilly est admiré par Bernanos, c'est parce que « l'expérience christique [est] la clef de voûte… » : ces deux « explorateurs de l'univers du mal, romanciers du duel du péché et de la grâce dans le cœur de l'homme, Barbey et Bernanos placent certains de leurs personnages sous le signe de la Passion du Christ »[165]. Les personnages jouent une comédie, portent un masque avec lequel ils finissent parfois par se confondre complètement. C'est un motif que l'on retrouve chez Julien Green, Mauriac et aussi particulièrement chez Bernanos. Dans *L'Imposture*, on retrouve le même schéma des personnages que dans *Un prêtre marié* de Barbey d'Aurévilly : une sainte (Chantal/ Calixte) est placée entre deux prêtres ; d'un côté, il y a le bon prêtre (Chevance/ Méautis) qui doit affronter – et par là même sauver – le mauvais (Cénabre/Sombreval). Pour autant, la différence entre les œuvres de Barbey d'Aurevilly et celles de Georges Bernanos est dans l'accent mis sur la grâce par ce dernier. Dans l'univers de

[158] Cité par J. BOTHOREL, *Bernanos, le mal pensant*, Paris, Grasset, 1998, p. 112.
[159] J-A BARBEY D'AUREVILLY, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 1306.
[160] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,* p. 96.
[161] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos op. cit.,* p. 97.
[162] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.,* p. 95.
[163] J. GREEN, *Journal,* 12 mars 1952, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 1267.
[164] Cité par J. BOTHOREL, *Bernanos, le mal pensant, op. cit*., p. 120.
[165] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.,* p. 98.

l'auteur des *Diaboliques*, la grâce est absente, c'est pourquoi son œuvre est plus « authentiquement satanique »[166].

L'œuvre de Bernanos et celle de Dostoïevski ont elles aussi beaucoup de points communs, comme l'explique Malraux : « Comme Dostoïevski, [Bernanos] ne dispose que de la complicité la plus haute. Il révèle aux hommes le Christ qu'ils portent en eux, dirait-il : parce qu'il y est »[167]. Pourtant, Bernanos ne l'évoque guère dans son œuvre ou sa correspondance. En revanche, on trouve une mention de la littérature russe dans *Journal d'un curé de campagne* :

> Dans mon coin, il m'arrive aussi de penser aux Russes. Mes camarades du grand séminaire en parlaient souvent à tort et à travers, je crois. Surtout pour épater les professeurs. Nos confrères démocrates sont très gentils, très zélés, mais je les trouve – comment dirais-je – un peu bourgeois. D'ailleurs le peuple ne les aime pas beaucoup, c'est un fait. Faute de les comprendre, sans doute ? Bref, je répète qu'il m'arrive de penser aux Russes avec une espèce de curiosité, de tendresse. Lorsqu'on a connu la misère, ses mystérieuses, ses incommunicables joies, – les écrivains russes, par exemple, vous font pleurer. [168]

L'élément fondamental des romans bernanosiens – la présence du surnaturel – le relie à Dostoïevski. Ce surnaturel est orienté vers la présence des personnages :

> Ensuite au niveau d'une commune vision du monde, informée par le surnaturel, chez Dostoïevski comme chez Bernanos l'être de l'homme est comparable à un champ de bataille où s'affrontèrent Dieu et Satan, l'homme apparaît partagé entre l'appel du Bien et celui du Mal […]. Chez l'un et chez l'autre des deux romanciers, ce qui fait problème, c'est le salut éternel de chaque homme […]. Dans l'univers romanesque des deux romanciers, pécheurs et « saints » sont unis par des liens invisibles – symboles mêmes du mystère chrétien de la communion des saints. [169]

Dans l'œuvre de Bernanos et Dostoïevski, le mal ne peut être vaincu que par des êtres extraordinaires, tout emplis d'une présence christique. Luc Estang, dans *Présence de Bernanos*, relève plusieurs points communs entre Dostoïevski et Bernanos : le drame spirituel de l'homme divisé entre le bien et le mal, le mal comme péché de la conscience, l'orgueil contre l'humilité et la communion des saints. Évidemment, il existe un certain nombre de points divergents entre les deux auteurs mais les personnages se ressemblent beaucoup : ils sont en proie à une dualité déconcertante ; et, participant à un monde pour nous mystérieux, ils nous apparaissent comme des énigmes. Ils « échappent à la logique ordinaire »[170]. La

---

[166] M. H. PHILIP, « Le satanisme des *Diaboliques* », *Études françaises*, février 1968, p. 76.
[167] A. MALRAUX, « Préface du *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos », édition établie à partir de l'édition originale, Paris, Plon, 1984, p. 22.
[168] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1069.
[169] M.ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos, op. cit*., pp. 106-107.
[170] L. ESTANG, *Présence de Bernanos*, *op. cit.,* p. 44.

psychologie des personnages bernanosiens, comme celle des héros de Dostoïevski, évolue selon « une ligne brisée faite de réactions imprévues, contradictoires, souvent irrationnelles, apparemment incompréhensibles »[171]. Dans *Sous le soleil de Satan* ou *La Joie* ou *L'Imposture,* comme dans *L'Idiot* ou *Les Démons,* les actes précèdent les causes, enracinées dans les profondeurs de l'âme, que le lecteur doit interpréter par référence à un autre univers. Le temps est un temps de la rupture entre les instants, où surgit l'affirmation d'une volonté humaine, toute tendue vers le bien ou le mal.

À l'instar de Dostoïevski, « Bernanos se soumet à ses personnages plus qu'il ne les guide et nous entraîne avec eux dans un formidable combat de la lumière et des ténèbres d'où jaillit, en filigrane du récit romanesque, le visage même du Christ »[172]. Au niveau du langage, le critique Michel Estève fait observer la cohérence qui existe entre l'expression de l'indicible et la présence du surnaturel : « Telle est la vocation de Bernanos (non pas « romancier catholique », mais chrétien écrivant des romans) : soumettre le langage à l'évocation de l'indicible en explorant l'univers du surnaturel »[173]. Dans « Un dostoïevskien français », William Bush révèle l'affinité profonde entre Dostoïevski et Bernanos tout en respectant les distances qui les séparent. Selon lui, ce qui préoccupe le plus ces deux écrivains, c'est le conflit qui se livre à l'intérieur de l'homme : « les contradictions de l'âme humaine ne s'expliquent pas par de vagues forces psychologique mal définies, mais, dans une autre perspective, par la lutte qui oppose, au cœur même de l'homme, Dieu et Satan »[174]. Au-delà du problème du mal, on retrouve ainsi dans de nombreuses études d'autres parallèles établies entre l'œuvre de Bernanos et Dostoïevski : la manifestation quasi corporelle du diable telle qu'elle se présente dans *Sous le soleil de Satan* et *Les Frères Karamasov* a donné lieu à un article de Paul Evdokimov dans *Le Cahier de L'Herne*[175]. Ce dernier situe les deux écrivains dans la tradition des pères du désert, établie par saint Antoine : là aussi l'homme est aux prises avec un diable physiquement présent.

[171] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos, op. cit*., pp. 108-109.
[172] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,* p. 109.
[173] M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,* p. 108.
[174] W. BUSH, « Bernanos : un Dostoïevski français », *Mosaic, 5*, 1972, p.146.
[175] P. EVDOKIMOV, « L'image du diable chez saint Augustin, Bernanos et Dostoïevski », *Cahier de l'Herne Dostoïevski*, Paris, L'Herne, 1974.

C. François Mauriac

Mauriac a de nombreux écrivains au panthéon de son adolescence auquel rapidement Baudelaire et Dostoïevski l'ont rejoint. Il a en effet beaucoup admiré Baudelaire dans sa jeunesse dont il se flatte même de connaître *Les Fleurs du Mal* par cœur. Dans ses *Mémoires intérieurs*, il définit Baudelaire comme « l'amour de [sa] jeunesse »[176]. Jean Touzot a évoqué dans un article[177] les multiples références à la poésie de Baudelaire que l'œuvre mauriacienne comprenait. On retrouve des références à Baudelaire aussi bien dans la poésie que dans les romans et les écrits polémiques de Mauriac. Le culte de Mauriac pour Baudelaire se fonde sur le péché et le mal, partageant une « connaissance métaphysique du mal »[178]. Baudelaire discerne dans l'homme une double postulation vers Dieu et vers Satan que Mauriac traduit par l'oxymore : ange noir. Dans l'essai de 1920 publié dans *Le Figaro littéraire* pour le centième anniversaire des *Fleurs du Mal*, Mauriac évoque la formule du poète : « les vices de l'homme contiennent la preuve de son goût de l'infini ; seulement c'est un goût qui se trompe de route »[179]. Cela rappelle la citation de sainte Thérèse d'Avila : « nous nous éloignons infiniment de ce que nous désirons » que Mauriac met en exergue du *Nœud de vipères*. Il admire particulièrement les « Phares » dans lequel il retrouve sa propre conception de la mission du poète : rendre témoignage du divin dans l'homme.

C'est aussi ce qu'il admire chez Dostoïevski dont les *Bloc-Notes, les Mémoires intérieurs,* le *Journal* et sa correspondance sont parsemés de référence. Il découvre à quinze ans Dostoïevski avec *L'Adolescent* :

> Je me souviens d'avoir déchiffré pour la première fois ce nom : Dostoïevski, et ce titre : *L'Adolescent*, à l'étalage du libraire Mollat à Bordeaux, l'année de mes quinze ans. Sur la foi du titre, j'acquis le livre, persuadé que j'allais y découvrir une réponse à mon tourment. Mais je fus rebuté dès les premières pages : qui étaient ces fous ? Je tremblais qu'on ne m'interrogeât à propos de ce livre... Je résolus alors de faire disparaître le corps : je brûlai cet *Adolescent* dans la cheminée de ma chambre, ce qui à mes yeux d'écolier fou de lecture était une espèce de crime. Ce fut ma première rencontre avec Dostoïevski : le grand inquisiteur, c'était moi, cet enfant qui allumait un bûcher. [180]

Mauriac va continuer de le lire durant toute sa vie. Pour lui, Dostoïevski est un maître qu'il

---

[176] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 400.
[177] J. TOUZOT, « La nappe baudelairienne sous le fleuve mauriacien », *Lectures et création,* Association internationale des amis de François Mauriac, Paris, Torino, Budapest [etc], L'Harmattan, 2004, p.141-164.
[178] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques*, *op. cit,,* p. 405.
[179] Cité par J. TOUZOT, « La nappe baudelairienne sous le fleuve mauriacien », *Lectures et création, op. cit*., p. 142.
[180] F. MAURIAC, *Le Nouveau Bloc-Notes 1958-1960*, 5 janvier 1959, Paris, Flammarion, 1961, p. 152.

cite d'ailleurs dès les premières minutes de son discours de réception du Prix Nobel. Ce qui émeut Mauriac chez Dostoïevski, c'est qu'il pose et repose toujours le même problème en ses diverses combinaisons : l'homme et Dieu, l'homme et le mal, l'homme, la liberté et Dieu. On repère assez vite des similitudes dans les situations romanesques comme l'a montré le critique Zoia Kirnozé dans de nombreux articles[181]. Mauriac est particulièrement sensible à la complexité des personnages de Dostoïevski : « Cette complexité est apparue avec Dostoïevski. Et c'est la voie ouverte par lui que doit suivre le roman français en y mettant toutes les clartés, toute la soif de justice de la race »[182]. Pour Mauriac, Dostoïevski a transformé notre manière d'appréhender les personnages :

> L'art inimitable de Dostoïveski est de créer des personnages à la fois contradictoires et coordonnés. Chez la plupart d'entre eux, le Christ intervient pour diviser, comme Il le fait toujours. Or diviser, c'est déjà mettre de l'ordre, amorcer un classement, organiser un conflit. Chez ceux de ses héros dont le Christ est absent, l'abîme que creuse en eux cette absence devient le centre autour de quoi leur confuse personnalité se recompose.[183]

Le romancier doit laisser vivre sa créature, ne pas lui imposer de choix spécifiques hormis ceux qu'impose la psychologie qu'il lui a donnée. En 1928, Mauriac publie *Le Roman,* son premier écrit théorique dans lequel il explique que l'idée de la création littéraire est directement comparable à la création divine. Le romancier a donc une position omniprésente et omnisciente, selon Mauriac. Il manifeste un intérêt pour la psychologie, directement inspirée des œuvres de Dostoïevski dont les personnages adoptent un comportement qui n'est jamais prévisible. Mauriac évoque ainsi la capacité de Dostoïevski à créer des personnages contradictoires, des « chaos vivants, des individus contradictoires »[184]. Leur comportement souvent illogique et absurde déconcerte à bien des égards le lecteur français habitué à la convention du roman psychologique.

Accordant une grande place au dialogue, Mauriac et Dostoïevski écrivent certaines scènes qui relèvent du théâtre avec de véritables indications scéniques. Même si Mauriac prétend qu'en tant que romancier, son but est d'aller « toujours plus avant dans la

---

[181] Z. KIRNOZE, « Les motifs du péché et de la grâce dans les romans de Dostoïevski : *L'Idiot* et de Mauriac, *L'Agneau*, *Les mal aimés dans l'œuvre de François Mauriac*, Paris, Association internationale des Amis de François Mauriac, 1997.
Z. KIRNOZE, « Dans la tradition de Pascal et Dostoïevski : problèmes de conscience dans le cycle de Thérèse Desqueyroux », *Pascal-Mauriac, l'œuvre en Dialogue*, actes du colloque du Sénat, 4-6 octobre 1999, Paris, L'Harmattan, 2000.
[182] F. MAURIAC et J- É. BLANCHE, *Correspondance,* 1915-1942, Paris, Grasset, 1976, p. 242.
[183] F. MAURIAC, *Examen de conscience, Œuvres autobiographiques*, *op. cit.,* p. 57.
[184] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 764.

connaissance des passions »[185], il y a des limites, car le « secret des cœurs » n'est ouvert qu'à « la science sacerdotale du Christ »[186]. Ainsi, chez Mauriac, la réflexion esthétique ne peut être séparée d'une réflexion morale. Les deux romanciers partagent cette nécessité de la confession, mais elle ne se manifeste pas de la même manière. Les personnages mauriaciens s'analysent et tentent de se juger avec lucidité et d'assumer leur culpabilité. Ils sont parfaitement conscients de leurs erreurs et manifestent certains remords, ce qui les différencie des personnages dostoïevskiens. Le mari de la Douce confesse les erreurs commises envers son épouse, une jeune fille pauvre qui l'a avant tout épousé pour des raisons financières. Sa confession n'est qu'une accumulation de ses manquements envers sa femme avec qui il se comporte en véritable despote. Mais contrairement au héros du *Nœud de vipères* de Mauriac, il ne semble avoir aucune lueur possible, aucune ouverture possible. Le constat est tragique : c'est celui d'un monde sans Dieu. Comme l'explique Sophie Ollivier dans « Mauriac et Dostoïevski » : si de nombreux héros mauriaciens sont sauvés, c'est parce qu'il leur sera plus facile de découvrir « qu'ils ne sont, malgré tout, pas seuls au monde et que Dieu les aime de toute éternité. Dostoïevski part de la liberté pour aboutir à la preuve de l'existence de Dieu. Il est vrai que nombreux sont les héros dostoïevskiens qui sont damnés, Svidrigailov, Fedor Karamazov, Smerdiakov, Stavroguine, de grands esprits comme Kirilov, touché par le souffle du néant au moment de son suicide, terme de son aventure ou comme Ivan qui sombre dans la folie »[187].

II. L'héritage littéraire du démoniaque

Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Dostoïevski ont ainsi été largement lus par Green, Mauriac et Bernanos. On retrouve dans leur œuvre, et dans celle de Bernanos, Mauriac et Green, un certain nombre de motifs et de questionnements communs. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Dostoïevski ont façonné dans leur œuvre une image de Satan qui va s'intérioriser. Ils ont contribué à faire évoluer le satanisme tel que le concevaient les romantiques. Et même si nous ne pouvons évoquer à proprement parler de démoniaque pour ce qui concerne leurs personnages, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Dostoïevski peuvent être considérés comme étant à l'origine de cette notion.

[185] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 770.
[186] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 757.
[187] S. OLLIVIER, « Mauriac et Dostoïevski », *Nouveaux cahiers François Mauriac,* n°5, Paris, Grasset, 1997, p. 199.

A. Le diable chez Baudelaire

Pour Baudelaire, Satan n'est pas « un personnage au sens de personne mise en action dans une œuvre dramatique ou littéraire »[188]. Ainsi, le diable n'est pas extérieur à lui car le poète éprouve la présence du diable au plus profond de lui-même : « il le sent si intimement mêlé à lui, qu'on ne sait plus si c'est le démon qui nage autour de lui ou lui qui baigne dans le démon »[189] comme l'explique Max Milner. Avec Baudelaire, le mythe de Satan s'intériorise complètement, la présence démoniaque devenant éminemment intrinsèque : « Serré, fourmillant comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons »[190]. On trouve dans son recueil le terme de « démons » employés plusieurs fois et le plus souvent au pluriel. En comparaison, le terme de « diable » est employé cinq fois, majoritairement avec une majuscule, faisant référence à « Satan », employé aussi cinq fois, si l'on excepte les « Litanies de Satan » où le nom de l'archange déchu revient tout au long du poème. En revanche, l'adjectif « satanique » est employé deux fois alors qu'on ne trouve aucune occurrence des adjectifs « diabolique » ou « démoniaque ». Les « démons » sont employés pour désigner les mauvais esprits qui s'insinuent dans l'homme. En effet, le mal s'immisce dans la vie des humains avec une obstination à toute épreuve : Baudelaire considère Satan comme un tentateur. Selon le poète, c'est lui qui est à l'origine des fautes et des péchés humains. Comme il l'explique dans son poème « Le Mauvais vitrier », la véritable responsabilité du mal incombe « aux démons malicieux qui se glissent en nous, et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés »[191]. La vision du diable de Baudelaire est toutefois différente de celle de la tradition romantique : il la traite en effet sous une dominante négative.

Ainsi, le premier poème des *Fleurs du Mal* s'ouvre avec une énumération de péchés qui « occupent nos esprits et travaillent nos corps »[192]. Le poète dévoile dans ce poème l'empire du mal et de Satan sur l'humanité : « C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent [...] / Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur à travers des ténèbres qui puent »[193]. Pour Baudelaire, l'ennui est véritablement un péché, il s'inscrit dans la tradition chrétienne qui faisait de l'*acedia* le plus grave de tous les péchés : « Dans la

[188] M. MILNER, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire*, *op. cit,* p. 835.
[189] Ibid.
[190] C. BAUDELAIRE, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 5.
[191] C. BAUDELAIRE, « Le Mauvais vitrier », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 286.
[192] Ibid.
[193] C. BAUDELAIRE, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 5.

ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes, ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris/Et dans un bâillement avalerait le monde. / C'est l'Ennui ! »[194]. Cette action destructrice de l'ennui « n'est pas seulement un engourdissement, une stupeur, une aspiration inassouvie, mais un refus de participer à l'être, Baudelaire le rattache nettement dans « La Destruction » à une « influence diabolique »[195]. Le motif de l'ennui est lié à celui du temps qui est « L'Ennemi » par excellence pour le poète : « – Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie »[196] Cette profonde révélation appartient à « l'automne des idées », lorsque « ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »[197]. Le temps est donc perçu comme un corrupteur : « *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi. / Le jour décroît ; la nuit augmente ; *souviens-toi* ! / Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide »[198]. De lui naît le néant qui gagne le cœur de celui qui s'ennuie. Le voyage, motif que l'on retrouve particulièrement chez Mauriac et Green, ne sert pas à grand-chose, sinon à *se* fuir : « Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ; / Pars, s'il le faut. L'un court, l'autre se tapit / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps ! »[199].

Comme l'explique Antoine Compagnon, Baudelaire met toujours une majuscule à mal, comme dans le titre *Les Fleurs du Mal,* « pour insister sur la valeur théologique du terme, c'est-à-dire le péché originel »[200]. Pour lui, c'est la nature entière qui participe du péché originel, comme il l'écrit dans une lettre adressée à Alphonse Toussenel le 21 janvier 1856 : « Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure ne sont, après tout, que la conséquence de la grande hérésie moderne de la doctrine artificielle substituée à la doctrine naturelle – je veux dire la suppression de 1'idée du péché originel. Aussi la nature entière participe du péché originel »[201]. La notion de péché originel, qui fait clairement référence à la sexualité, met en avant une nature corrompue, soumise à l'appel de la chair. La dualité démoniaque marque la distinction présente entre corps et esprit, survenue suite à la chute de l'homme. La nature est soumise au pouvoir de Satan et témoigne de sa présence. Dans « Mon cœur mis à nu », il explique qu'il y a « deux postulations simultanées dans l'homme –l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en

[194] C. BAUDELAIRE, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 6.
[195] M. MILNER, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire, op. cit.,* p. 864.
[196] C. BAUDELAIRE, « L'Ennemi », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 16.
[197] Ibid.
[198] C. BAUDELAIRE, « L'Horloge », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 81.
[199] C. BAUDELAIRE, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 133.
[200] A. COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innommable*, Presses Paris Sorbonne, 2003, p. 13.
[201] C. BAUDELAIRE, *Correspondances,* tome I (1832-1860), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, pp. 335-337.

grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre »[202]. Ces deux postulations s'impliquent et se conditionnent mutuellement.

Baudelaire découvre dans l'homme un esprit diabolique et pervers, comme le montre son attrait pour le comique et le rire[203]. Pour le poète, le rire est satanique et compte parmi les conséquences de la chute originelle : « Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité, idée satanique s'il en fût jamais ! Orgueil et aberration ! »[204]. Pour lui, tout ce qui est naturel est corrompu, vicié par la chute originelle. Il impute au Démon tous nos appétits naturels et nos plaisirs de chair et d'esprit. Par l'étrange *Alchimie de la douleur*, le poète devient « l'égal de Midas, / Le plus triste des alchimistes » et « change l'or en fer / Et le paradis en enfer » [205]. Il définit le diable comme la personnification de la beauté et de la virilité : « […] le plus parfait type de Beauté virile est Satan – à la manière de Milton », lit-on dans *Fusées*[206].

Mais le poète n'identifie pas seulement Satan à tout ce qui est beau mais aussi avec tout ce qui est bon, gai, heureux et intelligent. Son adoration du Démon se retrouve dans « Les litanies de Satan » qui est une prière au diable, de même que le poème « Abel et Caïn » qui se termine par la résolution suivante : « Race de Caïn, au ciel monte, / Et sur la terre jette Dieu »[207]. C'est l'injuste partialité du Créateur qui est visée par Baudelaire dans ce poème. Le point culminant de la révolte se retrouve dans la parodie des formules liturgiques qui scandent « Les Litanies de Satan » :

toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges :

Ô Satan prends pitié de ma longue misère !

Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

Ô Satan prends pitié de ma longue misère!

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familier des angoisses humaines,

Ô Satan prends pitié de ma longue misère !

Toi qui, même au lépreux, aux parias maudits,

[202] C. BAUDELAIRE, « Mon Cœur mis à nu », *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 682-683.
[203] Nous reviendrons sur ce motif ultérieurement.
[204] C. BAUDELAIRE, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Critiques d'art, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèques la Pléiade, 1976, p. 530.
[205] C. BAUDELAIRE, « Alchimie de la douleur », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 77.
[206] C. BAUDELAIRE, « Fusées », *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 658.
[207] C. BAUDELAIRE, « Abel et Caïn », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 123.

Enseignes par amour le goût du Paradis. [208]

L'image du Satan romantique est assez complète : comme un titan civilisateur, il apprend aux humains « à mêler le salpêtre et le soufre »[209] et entretient chez les filles « l'amour des guenilles »[210]. En tant que déclencheur du péché originel, il y est associé à l'« Arbre de Science »[211], dont les rameaux formeraient un jour « un Temple nouveau »[212]. Il serait « Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère / Du Paradis terrestre a chassés Dieu le Père »[213], donc il partage avec l'humain la chute, la révolte et la nostalgie – *la triade révélatrice de la condition démoniaque*. Dans « Le Reniement de saint Pierrre », Dieu est considéré comme un tyran sanguinaire, « gorgé de viande et de vins »[214], et son fils, le Dieu crucifié, est dépeint comme une victime pitoyable. Pour autant, le poète n'est pas un vrai révolté : « il ne cherche pas à détrôner Dieu pour mettre à sa place, car il ne lui resterait alors personne qui puisse le maudire et l'essentiel pour lui n'est pas tellement de maudire que d'être maudit »[215].

Dans *Les Fleurs du Mal*, la présence de Satan se manifeste particulièrement dans l'amour qui « gît dans la certitude de faire le mal »[216]. On le remarque particulièrement dans la manière dont il animalise la femme qu'il fait descendre à l'état bestial comme le montrent les appellations telles « Minette, minoutte, minouille, mon chat, mon loup, mon petit singe, grand singe, grand serpent, mon petit âne mélancolique »[217]. Il fait ainsi de la femme la « reine des péchés » dont la nature même lui apparaît diabolique : « L'éternelle Venus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du diable »[218]. La femme chez Baudelaire est plus proche de l'homme que de l'animal et le poète exprime la nature formellement diabolique en transcrivant les paroles d'Alvare dans *Le Diable amoureux* : « O mon cher Belzébuth, je t'adore »[219]. Le poète attribue à Satan le rôle de l'éternel tentateur et à la femme celui d'instrument de la tentation. « L'avertisseur » accuse « l'insupportable vipère » ou le « Serpent jaune, / Installé comme sur un trône » dans le cœur de « tout homme digne

[208] C. BAUDELAIRE, « Les Litanies de Satan », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., pp. 123-124.
[209] C. BAUDELAIRE, « Les Litanies de Satan », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 125.
[210] Ibid.
[211] Ibid.
[212] Ibid.
[213] Ibid.
[214] C. BAUDELAIRE, « Le Reniement de saint Pierre », *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit*., p. 121.
[215] M. MILNER, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire, op. cit.,* p. 843.
[216] C. BAUDELAIRE, « Fusées », *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 652.
[217] C. BAUDELAIRE, « Fusées », *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 660.
[218] C. BAUDELAIRE, « Mon Cœur mis à nu », *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 693.
[219] C. BAUDELAIRE, « Le Possédé », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit,* p. 38.

de ce nom »[220]. « Le possédé » offre, en termes temporels, une alternative symbolique entre le mal et le bien : « Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore »[221].

Pour Baudelaire, les plaisirs suscités par le mal constituent une faute, un manque envers soi-même : « Le mal est dans la dispersion de nous-mêmes que nous procurent ses joies faciles dont nous croyons nous ajouter quelques chose par le plaisir alors qu'il nous retranche une partie de nous-mêmes »[222]. La conscience du mal s'accompagne d'une angoisse dans la mesure où les fautes commises risquent « de nous entraîner plus loin que les fautes que nous connaissons comme telles. La lucidité est donc une vertu satanique et le pécheur conscient un héros de la vérité. Celui qui se connaît est en tous cas moins porté à l'infamie que celui qui s'ignore et toute conscience est porteuse de sagesse même si elle accompagne le mal, si tout autre remède nous est refusé »[223]. Dans cet univers rongé par le mal, on peut s'interroger sur le rôle et la place de la rédemption. Dans le poème « La Destruction », Baudelaire met en scène Satan sous les traits d'une femme qui, après avoir corrompu son amant, lui fait voir des linges souillés et des cadavres. Cela finit par le vide : il n'y aucun remède à la perdition.

> [Le Démon] me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
> Haletant et brisé de fatigue, au milieu
> Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,
>
> Et jette dans mes yeux pleins de confusion
> Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
> Et l'appareil sanglant de la Destruction ![224]

Le diable, pour Baudelaire, « tout le monde le sert et personne n'y croit. Sublime subtilité du Diable »[225].

> Le diable chez Baudelaire est double : il n'a que l'unité d'un nom et deux visages inconciliables dont l'un repousse et l'autre exalte et conseille. L'un est le Mal sans le remède de Dieu, l'autre le Bien quand Dieu a été rejeté. Ces deux figures contradictoires sous le même nom sont un signe du grand désarroi dont le romantisme désenchanté donne partout d'autres signes. Baudelaire est, sous le Prince des ténèbres, catholique sans espoir et ne peut retrouver l'espoir qu'avec un Dieu défait et un Satan disculpé qui ne mérite d'ailleurs plus son nom. [...]. Les romantiques avaient cru, en reformant le scénario surnaturel du Bien et du Mal, en prolonger la validité sous une forme nouvelle et purement symbolique. En fait, ce que Baudelaire nous montre aussitôt après eux, c'est l'échec de leur entreprise.[226]

---

[220] C. BAUDELAIRE, « L'Avertisseur », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 140.
[221] Ibid.
[222] J. PRÉVOST, *Baudelaire,* Paris, Mercure de France, 1964, p. 60.
[223] P. BÉNICHOU, « Le Satan de Baudelaire », *Les Fleurs du Mal,* actes du colloque du 10 et 11 janvier 2003, Université de Paris IV, Paris-Sorbonne, Presses Paris Sorbonne, 2003, p. 18.
[224] C. BAUDELAIRE, « La Destruction », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit,,* p. 111.
[225] C. BAUDELAIRE, « Mon cœur mis à nu », *Journaux intimes, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit.*, p. 698.
[226] P. BÉNICHOU, « Le Satan de Baudelaire », *Les Fleurs du Mal, op. cit*., p. 23.

Baudelaire perçoit l'existence de Satan à travers l'œuvre poétique à laquelle il travaille. Placées sous l'invocation de cette entité génératrice de négativité qu'est l'ennui*, Les Fleurs du mal* montrent que la poésie vient d'une blessure infligée à l'être. Cet ennui, c'est ce que le poète nomme le « spleen » qui traduit l'échec tragique de la quête de l'idéal : « J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture », à cela il ajoute « des besoins spirituels » et aussi « et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants, – le mystère et enfin, le malheur »[227]. Il fait ainsi de la mélancolie la compagne inséparable de la beauté : « on conçoit alors qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, – à la manière de Milton »[228]. Max Milner a souligné le rôle qu'a joué dans la création poétique baudelairienne la postulation satanique. Ce n'est pas un pacte que le poète a cherché aux côtés de Satan : le diable autant que Dieu engage l'homme à porter témoignage à son insatisfaction. Il ne représente pas le néant, mais la présence d'un vide installé profondément dans l'être. La nature profonde de l'art comporte deux possibilités opposées : l'enfer ou le ciel, Dieu ou Satan. Selon le poète, l'art moderne se réclame du démoniaque :

> Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le diable s'amusait à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.[229]

Baudelaire se réjouissait de ce « gavage diabolique »[230] pour reprendre le mot de Max Milner.

B. Les diaboliques de Barbey d'Aurevilly

Il serait vain de chercher la présence réelle du diable dans l'œuvre du catholique Barbey d'Aurevilly. Le diable n'intervient jamais comme inspirateur ou comme explication des phénomènes dits diaboliques dans les romans de Barbey. C'est au sens figuré qu'il faut entendre l'emploi du mot « diabolique » : « Métaphore que le diabolisme des héros de Barbey,

---

[227] C. BAUDELAIRE, « Fusées », *Journaux intimes, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit.*, p. 657.
[228] C. BAUDELAIRE, « Fusées », *Journaux intimes*, *Œuvres complètes,* tome I*, op. cit.,* p. 658.
[229] C. BAUDELAIRE, *« Sur mes contemporains : Théodore de Banville »*, *Critique littéraire*, *Œuvres complètes*, tome II*, op. cit.*, p. 168.
[230] M. MILNER, *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe ! »,* Paris, Plon, 1967, p. 168.

manière expressive de désigner leur dépassement de l'ordinaire dans le mal »[231]. Dès lors, on voit avec le démoniaque tel que nous le concevons un élément commun : il s'agit déjà d'une intériorisation. Pour autant, le terme de « démoniaque » n'est jamais employé, Barbey lui préférant celui de « diabolique », signalant par là même un lien beaucoup plus direct avec le diable. L'adjectif « diabolique » est employé dans *L'Amour impossible* pour évoquer l'amour : « Il était arrivé à ce degré de l'amour, dans les êtres qui n'ont pas le *triste* et très peu *fier honneur* d'être poétiques, où la possession la moins délicate paraît la meilleure, et où ce qu'il y a de plus adorable dans l'amour même serait sacrifié brutalement à cette diabolique possession »[232]. Le terme « diable » est employé deux fois dans ce même roman pour évoquer Mme de Gesvres :

> Femme sans unité, aussi étrange que la Chimère antique, Protée, caméléon, le diable en personne, c'était la plus grande tourmenteuse d'âmes qui eût peut-être jamais existé. [233]
>
> Elle apporta une petite lampe d'albâtre qui déversait une de ces fausses et charmantes lumières comme le génie du mal, le diable en personne, a dû en inventer pour l'usage des femmes qui font ses affaires dans ce monde ; car tout ce qui est mensonge leur va à merveille, et cette lumière est une flatterie. [234]

Barbey d'Aurevilly ne reprend pas tous les motifs qui composent le mythe romantique de Satan : la révolte délibérée contre Dieu, la nostalgie du ciel et la souffrance de l'ange déchu disparaissent.

Les personnages de ses romans et nouvelles sont engagés dans le mal de manière totale et absolue. Pour Barbey, le diabolisme se trouve dans cette attirance pour tout ce qui est contraire à l'ordre naturel, notamment dans le domaine de la sensualité. Ses personnages sataniques ont un appétit de la chair qui confine la plupart du temps à l'anéantissement. Privé de sa dimension charnelle, le diable n'est jamais représenté mais il se retrouve pourtant partout, ce qui le rend d'autant plus terrible. Il y a peu de mentions de « Satan » dans l'œuvre de Barbey et le mot « diable » figure souvent comme apostrophes[235], dans des expressions

---

[231] P. COLLA, *L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly,* Paris, La Renaissance du livre, La lettre et l'esprit, 1965, p. 49

[232] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *L'Amour impossible, Œuvres romanesques complètes,* tome I, *op. cit.,*1964, p 107.

[233] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *L'Amour impossible, Œuvres romanesques complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 118.

[234] J -A. BARBEY D'AUREVILLY, *L'Amour impossible, Œuvres romanesques complètes,* tome I, *op. cit.,* p 56.

[235] « Eh ! de quoi diable es-tu digne, si tu n'es pas digne d'être capucin ? » (*Une histoire sans nom, OC,* tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966, p. 271) ; « J'ai habité là... Diable ! il y a tout à l'heure trente-cinq ans ! » (*Le Rideau Cramoisi, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit* p. 22) ; « car, le diable m'emporte ! c'est bien parfaitement du tokay que nous avons bu aujourd'hui » (*Un prêtre marié, OC,* tome I, *op. cit.,* p. 1047)

populaires[236], des métaphores[237], des comparaisons[238] et des comparaisons relatives[239]. La relation peut ainsi se dissoudre de plus en plus jusqu'à prendre l'inconsistance du vague : la présence du diable se fait alors diffuse mais n'existe pas moins autour des personnages. Le « diable » se retrouve non comme référence à l'esprit du mal, à Satan lui-même, qu'à un démon folklorique, « un mauvais génie » comme le souligne *le Robert* dans la mesure où il n'a quasiment jamais de majuscules dans l'œuvre de Barbey.

L'une des rares mentions concernant le diable se trouve dans *Un prêtre marié* : « Le Diable, qui a le bras long, l'avait passé à travers les boues de l'étang pour tirer jusqu'à lui, par les pieds, le prêtre marié »[240], et est attribuée aux dires d'un paysan. L'originalité de Barbey consiste donc en ce que tout en confirmant l'existence du démon chez les personnages, il refuse de le représenter explicitement. C'est pourquoi, plus que les noms de « Satan » ou du « diable », on trouve les mots de « démon » ou des « démons ». Lorsque le Démon est mentionné, c'est pour signifier qu'il a pris possession de ses personnages. La Vellini, dans *Une vieille maîtresse,* est décrite ainsi :

> Les pertes que je faisais m'atteignaient bien davantage ; mais ce n'était pas l'effet de la perte, ce n'aurait point été le sentiment de la ruine qui m'aurait donné les épouvantables colères que je dévorais. Non ! c'était uniquement le sentiment de mon impuissance contre cette infernale Malagaise, contre ce démon, immobile et nonchalant, qui, le cigare allumé, semblait sucer du feu avec des lèvres incombustibles, et se rire de mon faible génie se débattant devant le sien ![241]

L'emprise démoniaque devient plus voilée et donc plus mystérieuse, énigmatique : « La hantise psychique et la possession diabolique des personnages étant dues aux dérèglements intérieurs, les récits de Barbey d'Aurevilly, situés aux frontières du pathologique et du

---

[236] « Alors, je n'étais qu'un bambin de sous-lieutenant, fort épinglé dans ses uniformes, mais très gauche et très timide avec les femmes, quoiqu'elles n'aient jamais voulu le croire, probablement à cause de ma diable de figure... »(*Le Rideau Cramoisi, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit.*, p. 23*) ; «* et, le diable m'emporte, tout plébéien que je suis, et quoique ce soit peu philosophique, je ne puis m'empêcher de trouver cela beau. » (*Le Bonheur dans le crime, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit.,* p. 101)

[237] « Car l'adoration qu'il a inspirée une fois, ce diable d'homme ! me fait l'effet de durer toujours » *(Le Plus bel amour de Don Juan, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit.,* p. 60*).*

[238] « j'étais possédé, comme les dévots disent qu'on l'est du diable. » (*Le Rideau Cramoisi, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit.,*p. 43) ; « une admirable jeune fille, piquante et provocante en diable »(*Le Bonheur dans le crime, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit.,* p. 95) ; « Tentatrice comme elles le sont toutes, qui tenteraient Dieu dans son ciel, s'il y en avait un, et le Diable dans son enfer, elle semblait vouloir agacer, tout ensemble, et le désir et le danger » »(*Le Bonheur dans le crime, Les Diaboliques, OC,* tome II, *op. cit.,* p. 109) ;« Elle apporta une petite lampe d'albâtre qui déversait une de ces fausses et charmantes lumières comme le génie du mal, le diable en personne, a dû en inventer pour l'usage des femmes qui font ses affaires dans ce monde »(*L'Amour impossible, OC,* tome I, *op. cit.,* p. 56.)

[239] « Or, ce fut justement à cause de cette diable de tabatière » (*Une histoire sans nom, Œuvres romanesques complètes tome II, op. cit.,* p. 353.)

[240] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Un prêtre marié, Œuvres romanesques complètes,* tome I, *op. cit.,*, p. 838.

[241] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit,.,* p. 279.

surnaturel, se prêtent ainsi à une double interprétation surtout que les faits diaboliques à proprement dits sont beaucoup moins décrits qu'allusivement évoqués »[242]. Cela se retrouve dans ses personnages dont aucun d'entre eux n'est le diable lui-même : « Au lieu du démon objectif, Barbey nous décrit, surtout dans *Les Diaboliques,* des manifestations subjectives de maladies psychiques revêtant les formes d'une démonialité ou d'une démonophobie »[243]. Ces forces cachées au plus profond des personnages, qui renversent les obstacles que pourrait leur opposer la raison et, de surcroît, la morale, et qui produisent de terribles désastres, sont bien la partie infernale de l'homme. Malgré cela, les adjectifs « diabolique » et « satanique » sont utilisés de façon sporadique et celui de « démoniaque » n'est pas employé.

Barbey d'Aurevilly met en scène dans ses récits des personnages qui sont attirés par l'extrême dans le mal. Il ne s'intéresse donc qu'à des cas exceptionnels : « *Les Diaboliques* ne sont point des diableries, ce sont des diaboliques : des histoires réelles de ce temps civilisé et si divin que – quand on s'avise de les écrire – il semble que ce soit le diable qui ait dicté » [244]. Le diable de Barbey d'Aurevilly n'a que peu de points communs avec celui mis en scène dans la littérature fantastique du XIXe siècle. Ainsi « Quoique l'auteur cherche à redécouvrir le mystère du mal et une croyance à l'omniprésence du démoniaque, la figure du diable disparaît de ses récits, remplacée par le concept moral de vice et de corruption. Si Satan intervient encore, son ingérence est indirecte et se fait à travers la volonté humaine »[245]. Nombreux sont les personnages de Barbey qui se caractérisent par une nature perverse et corrompue qu'ils cachent sous un masque d'honorabilité. Tel est le cas du père Riculf d'*Une histoire sans nom* qui suscite chez Lasténie un sentiment d'« étonnement, de l'autre une fascination trouble, se prolongeant même après le départ du moine, due comme le suggère l'auteur « au souvenir dévastateur »[246]. Le père Riculf, moine sensuel, féroce et inquiétant, assume le rôle de Satan : « Il y avait à peine deux mois que le Père Riculf était parti, et le mal qu'il avait apporté dans cette maison s'y précisait. La graine diabolique qu'il y avait semée, selon Agathe, commençait de lever !... » [247].

---

[242] M. WANDZIOCH, *Le Romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1991 p. 24.
[243] P. COLLA, *L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly, op. cit.,* p. 78.
[244] J-A, BARBEY DAUREVILLY, Préface des *Diaboliques*, *Œuvres romanesques complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 1291.
[245] M. WANDZIOCH, *Le Romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, *op. cit.,* p. 25.
[246] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une histoire sans nom*, *Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 295.
[247] J-A, BARBEY DAUREVILLY, *Une histoire sans nom*, *Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 297.

Le personnage du père Riculf n'est pas le seul ecclésiastique qui exerce un envoûtement diabolique. Dans *L'Ensorcelée*, l'abbé de la Croix-Jugan avec sa laideur, son orgueil démesuré et surtout sa chute, suivie d'une punition terrible, fait penser à la figure de Satan, ange déchu. L'abbé se sert de sa séduction démoniaque et n'hésite pas à assujettir les êtres lorsqu'il estime cela nécessaire. Sa domination ressemble étrangement à de l'ensorcellement : « Aux yeux d'une âme faite comme celle de Jeanne, ce prêtre inouï semblait se venger de l'horreur de ses blessures par une physionomie de fierté si sublime qu'on en restait anéanti comme s'il avait été beau ! Jeanne ne savait pas ce qu'elle avait mais elle succombait à une fascination pleine d'angoisse »[248]. Malgré ce physique qui fait « plus penser au diable qu'au bon Dieu »[249], l'abbé se joue de la passion qu'il a inspirée à Jeanne Le Hardouey. Aussi, ce « démon en habit de prêtre »[250], répandant autour de lui le malheur, appartient à ces êtres maléfiques doués d'un pouvoir démoniaque qui, après avoir envoûté l'esprit de leurs proies, provoquent leur dépossession totale.

De même, Sombreval, l'ancien prêtre d'*Un prêtre marié,* possède un physique qui n'a rien en commun avec celui d'un doux prêtre. Comparé à un Satyre[251], il est très laid, comme le souligne plusieurs fois le narrateur : « ses épaules, un peu voûtées, touch[ent] ses oreilles »[252]. Il a une « nuque fortement animale, les pommettes saillantes, les mains velues, le rictus, l'aspect noir et cynique »[253] d'un orang-outan. Il est aussi pourvu d'une « peau de bête »[254] et d'une « voix un peu caverneuse »[255] qui complétent ce terrifiant portrait. Sombreval vit avec sa fille au château du Quesnay où il passe tout son temps dans son laboratoire de chimiste. Il est si inquiétant que son intérieur lui-même est véritablement « diabolique », seule fois où l'adjectif est employé dans le roman :

> Ces fourneaux couverts de trépieds, surmontés à leur tour de vasques ou d'appareils, qui déconcertaient, par la complication de leur forme, l'imagination du prêtre qui les voyait pour la première fois, les bouillonnements, les frémissements des matières soumises à l'action du feu et qui susurraient alors d'un susurrement sinistre, comme si elles s'impatientaient d'être contenues en ces métaux incandescents qu'elles pouvaient briser ; cette atmosphère saturée de l'odeur des gaz, tout ce que voyait, entendait, respirait l'abbé Méautis lui paraissait marqué d'un caractère diabolique... Il était bien chez Sombreval.[256]

---

[248] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *L'Ensorcelée, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 604.
[249] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *L'Ensorcelée, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 606.
[250] J-A. BARBEY DAUREVILLY, *L'Ensorcelée*, *Œuvres romanesques complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 663.
[251] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Un prêtre marié, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 890 et 892.
[252] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Un prêtre marié, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 889.
[253] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Un prêtre marié, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 890.
[254] Ibid.
[255] Ibid.
[256] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Un prêtre marié, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 1079.

Il apparaît le plus souvent couvert de sueur et de suie et cette noirceur contribue à susciter la peur chez les habitants. De même dans une nouvelle issue des *Diaboliques* intitulée *À un dîner d'athées*, un abbé figure parmi les convives de ces curieux dîners donnés à la gloire de l'athéisme. Ce prêtre, qui raconte la plus piquante histoire, est décrit ainsi par le narrateur : « Celui qui la raconta, de tous ces diables, était le plus froid cependant... Il l'était comme le derrière de Satan, car le derrière de Satan, malgré l'enfer qui le chauffe, est très froid, – disent les sorcières qui le baisent à la messe noire du Sabbat »[257]. Le nom de ce prêtre « sans foi », Reniant, est équivoque et le personnage dans son entier n'est pas sans rappeler l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos. D'autant que dans cette description, on retrouve le motif du « froid » associé à l'enfer, qui est dominant chez Bernanos.

L'abbé Reniant n'est pas le seul nom équivoque chez les démoniaques aurevilliens dans la mesure où Barbey rêvait sur leur parallélisme avec la réalité, sur leur aspect mimétique. Dans son œuvre, le personnage implique un nom, qui est créé soit par parallélisme avec le héros, soit pour l'enrichir par un nom évocateur pour tous. Beaucoup de démoniaques chez Barbey d'Aurevilly se réfugient derrière des surnoms, des doubles identités ou des noms ambivalents. Dans *À un dîner d'athées*, la Pudica est le surnom donné à Rosalba qui fonctionne par antithèse : Rosalba n'est en effet pas du tout pudique. De même, nombreux sont les démoniaques qui ont une double identité faisant écho à leur propre complexité, qui peut aller jusqu'au dualisme. Parmi eux, on peut citer Gourgue-Sombreval, Jeanne-Madelaine de Feuardent-Le Hardouey, Hauteclaire-Eulalie, Albertine-Alberte, Marguerite-Madelaine et Ryno de Marigny. L,e père de Calixte porte lui un double nom, « Sombreval », qui révèle son côté byronien. Dans *Le Bonheur dans le crime*, Hauteclaire porte le nom d'une épée qui est aussi l'antithèse de la vérité : la jeune femme n'est pas « claire ». Le faux nom d'« Eulalie », qu'elle adopte par la suite, a lui aussi un double sens : « celle qui parle bien » ou « celle qui parle à bon escient ». Or, la parole est absente chez Hauteclaire : elle ne parle jamais. Mme du Tremblay de Stasseville, dans *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist,* porte elle aussi un nom ambivalent. Elle est présentée comme débile (d'où l'idée de trembler) et en même temps comme Mme de Givre (d'où l'idée de trembler de froid). Mais ce tremblement est contagieux : elle est « froide à vous faire tousser », et sur un plan symbolique, sa froideur se traduit par des épigrammes qu'elle décoche à tous, sans exception, si bien qu'elle fait trembler la province.

[257] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *À un dîner d'athées, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit,.,* p. 196.

La plupart des personnages de Barbey sont des êtres obsédés ou souillés par le péché. L'orgueil constitue le plus souvent le facteur primordial : la monstruosité des personnages aurevilliens vient de la transgression des lois humaines et divines, ce qui leur confère un pouvoir contre nature :

> Et c'est ici que réside entre autre l'originalité de Barbey d'Aurevilly qui, en situant la source du mal dans la nature perverse de l'homme rompt avec la conception relativement optimiste de la nature humaine dominant à l'époque romantique où la monstruosité morale et la volonté de faire le mal étaient explicables par une intervention plus ou moins directe d'obscures forces extra-humaines voire sataniques.[258]

Dans l'œuvre aurevillienne, en effet, les personnages sont avalés dans la spirale d'un sentiment absolu qui les éloigne d'un Dieu dont l'existence n'est pas remise en cause. Ainsi, Barbey évoque, dans *Une vieille maîtresse*, le personnage de la Vellini en puisant dans un lexique religieux. Pour Ryno, qui a commencé par être « excommunié de sa vie »[259], elle devient un « Dieu » qu'il va « adorer »[260]. Par la suite, la Vellini va inciter son amant à l'adultère par une lettre écrite sur la feuille d'un vieux missel. On retrouve chez la Vellini l'association « caméléon/chimère » de Mme de Mme de Gesvres dans *L'Amour impossible*. La Vellini est remarquable dans sa façon d'être protéiforme, insaisissable : d'origine espagnole, fille d'un toréador portugais, elle a épousé un lord anglais, vit en France et se fait passer souvent pour italienne. Elle se transforme en fonction des regards qui sont posés sur elle : « Elle échappe à l'observation la plus aiguisée. C'est du feu grégeois ou du vif argent incarné »[261]. La Vellini s'épanouit dans une ambiguïté perpétuelle, se faisant tantôt homme, tantôt femme : c'est un « être changeant, beau et laid tout ensemble »[262] dont « la poitrine extrêmement plate [...] lui donnait fort un air de jeune garçon déguisé »[263]. Le démoniaque est donc un être qui n'existe pas en tant que tel, mais dans la seule mobilité de ces métamorphoses successives : il est un et multiple, identique et autre à la fois.

La majorité des personnages démoniaques chez Barbey sont des athées ou des mauvais croyants. Dans *À un dîner d'athées*, d'anciens révolutionnaires et militaires de l'Empire se réunissent pour des dîners où ne sont invités que des athées : « C'étaient ces dîners comme le

---

[258] M. WANDZIOCH, *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, *op. cit.,* p. 26.
[259] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit,.,* p. 284.
[260] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit,.,* p. 287.
[261] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit,.,* p. 232.
[262] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit,.,* p. 237.
[263] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit,.,* p. 235.

Diable peut seul en tripoter pour ses favoris... Et de fait, les convives de ces dîners-là n'étaient-ils pas les très grands favoris du Diable ?... »[264]. Le personnage principal de la nouvelle, le commandant de Mesnilgrand, jouit d'une très mauvaise réputation : « Il est venu passer hier la soirée à la maison, disait une jeune fille à une de ses amies. – Ma chère, il y a rugi tout le temps. C'est un démoniaque. On finira par ne plus le recevoir du tout, M. de Mesnilgrand. »[265]. Chez Barbey d'Aurevilly, le personnage démoniaque est aussi animé du démon de la connaissance, telle Mme de Ferjol, dans *Une histoire sans nom*, qui veut parvenir à la connaissance du mal. Pour cela, comme l'explique Magdalena Wandzioch : « elle soumet impitoyablement aux tortures physiques et psychiques sa propre fille dont l'esprit s'égare complètement à la suite de ses enquêtes. Possédée églament par le démon du savoir, elle devient en quelque sorte usurpatrice car elle tente de dérober le pouvoir réservé à Dieu seul de connaître les profondeurs de l'âme humaine et de comprendre les mystères de l'esprit »[266]. On découvre dans l'œuvre aurevillienne l'indéniable présence du mal qui se manifeste sous la forme d'une tentation démoniaque ou d'une fascination abominable pour l'horreur.

Dans *Les Diaboliques,* l'auxiliaire du démon est presque toujours une femme par qui l'homme se laisse subjuguer. Seuls le comte de Ravilès et Marmor constituent des exceptions dans l'œuvre aurévilienne. La femme, le plus souvent dominatrice et perverse, assure son pouvoir sur l'homme par le désir, la sensualité. Dans *Le Rideau cramoisi*, Alberte est profondément, entièrement, sans rémission ni restriction, engagée dans le mal. Pour *Le plus bel amour de Don Juan*, l'enfant est innocente mais la révélation de l'amour prend chez elle la forme de la conscience du péché : elle se croit damnée et c'est en cela qu'elle est diabolique. Ces femmes ont toute une personnalité hors norme. Dans *Le Bonheur dans le crime*, Hauteclaire est décrite ainsi : « Sa physionomie [...] ne trahissait ni chagrin, ni préoccupation, ni rien enfin de nature à faire prévoir même la manière la plus lointaine, la chose étonnante qui dans l'atmosphère d'une petite ville tranquille et routinière, fit l'effet d'un coup de canon »[267]. Elle rappelle en cela l'Alberte du *Rideau cramoisi* qui reste muette face à son amant. Le personnage diabolique chez Aurevilly est rarement double, bon et mauvais ou déchiré entre la volonté de faire le mal et la nostalgie du bien. En cela, il diffère du

[264] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *À un dîner d'athées, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit,.,* p. 188.
[265] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *À un dîner d'athées, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit,.* p. 184.
[266] M. WANDZIOCH, *Le Romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, *op.cit*., p. 23.
[267] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Le Bonheur dans le crime*, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit*., p. 106.

personnage démoniaque chez Mauriac, Bernanos et Green qui est un être intrinsèquement déchiré.

Chez Aurevilly, le personnage diabolique reste toujours mystérieux et il entend bien le rester. Pour cela il n'hésite pas à recourir au masque, au mensonge en jouant aux autres une comédie. Hauteclaire se révèle véritablement diabolique dans la ténacité dont elle fait preuve pour aller jusqu'au bout de son crime. Elle va, pour parvenir à ses fins, jusqu'à s'humilier en devenant servante de la femme de son amant, ce qui l'oblige à composer un personnage : « elle vivait [dans le mensonge] comme le plus flexible des poisons vit et se meut dans l'eau »[268]. Chacune sait que le mal existe, « Barbey d'Aurevilly aura dit avec quelle rage il peut se manifester, avec quelle astuce il peut se dissimuler »[269]. Il ne s'agit donc pas chez Barbey d'un surnaturel proprement dit mais plutôt de faits qui choquent par les circonstances bizarres, mystérieuses dans lesquelles ils se produisent. Mlle Alberte, dans *Le Rideau Cramoisi,* est enveloppée de mystère, on ne sait rien d'elle sauf la description qu'en donne le héros, elle ne parle pas, elle s'expie pendant l'acte sexuel dans la chambre du jeune sous-lieutenant Brassard. *Le Rideau Cramoisi* montre que les apparences sont trompeuses : derrière les murs lisses d'une maison bourgeoise se cache un être démoniaque véritablement déchaîné. Le même mystère couvre la présentation de Marmor de Karkoël, de la comtesse du Tremblay de Stasseville ou de Mesnilgrand dans les *Diaboliques*.

Dans *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, la physionomie de la comtesse de Stasseville trahit sa personnalité : « sa pâleur teintée de soufre tait maladive » ; elle avait « la lèvre étroite et meurtrière »[270]. Le titre même de la nouvelle indique immédiatement le genre de la nouvelle : il s'agit, pour le lecteur, de dévoiler l'énigme qui lui est posée par l'intermédiaire d'un jeu de mots (« whist » signifie « silence »). La comtesse n'est pas dissimulatrice, comme Alberte ou Hauteclaire, dans l'intérêt de sa passion, mais par goût pervers : « Son amour la possède et lui tient lieu de tout, de religion, de morale et de vie »[271]. Elle suit une ligne de conduite qui est la satisfaction de son désir et elle n'autorise rien ni personne à faire obstacle à cela : « Les natures *au cœur sur la main* ne se font pas l'idée des jouissances solitaires de l'hypocrisie, de ceux qui vivent et peuvent respirer la tête lacée dans un masque. Mais, quand on y pense, ne comprend-on pas que leurs sensations aient réellement la profondeur enflammée de l'enfer ? Or, l'enfer, c'est le ciel en creux. Le mot

[268] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Le Bonheur dans le crime, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit*., p. 124.
[269] P. COLLA, *L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly, op. cit.,* p. 63.
[270] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, *Les Diaboliques, Oeuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 144.
[271] P. COLLA*, L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly, op. cit*., p. 64.

diabolique ou *divin*, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel. Mine de Stasseville était-elle de cette race d'âmes ?... »[272]. La comtesse a en effet tué sa fille par jalousie, puis elle a tué l'enfant qu'elle a eu avec son amant pour éviter le scandale, et enfin elle s'est tuée lorsque ce dernier l'a abandonnée. Il y a bien « dans ce qu'on appelle le plaisir, avec trop de mépris peut-être, des abîmes tout aussi profonds que dans l'amour »[273]. Le mot « abîme » évoque la dégradation morale suscitée par le péché. De même, dans *Une vieille maîtresse*, la Vellini, qui a « l'air sournois comme la mer »[274], prend ses victimes sans les rendre : Ryno « se plongeait dans le lac enchanté des caresses d'autrefois, plus il descendait dans cette mer de douloureuses délices, moins il en touchait le fond, - ce fond de sable auquel il aspirait comme à la fin de cette coupable volupté !»[275] ; et l'œil « noir et épais comme du bitume » [276] de Vellini lui semble ouvrir des « villes coupables qui dormaient sous les eaux torpides et croupies »[277]. Les métaphores de l'abîme et du gouffre montrent que c'est l'intérieur qui se refoule au plus profond. Ainsi, au sujet de Ryno de Marigny, l'amant de la Vellini, le narrateur explique : « Il avait vécu ici et là. Brouillé, on ne savait trop pourquoi, avec sa famille, il avait disparu de Paris à plusieurs reprises, puis il y avait reparu. Sa vie était donc comme un gouffre. On n'y voyait pas très clair. Le fond de ses sentiments était un autre abîme ; mais à travers ces obscurités, on reconnaissait en lui cette puissance qui vaut mieux que l'emploi qu'on en fait »[278].

Plus masqués que ces personnages qui ont des abîmes en eux, il en est qui sont des abîmes : Marmor et la Vicomtesse sont « deux abîmes placés l'un en face de l'autre »[279], l'un « noir et impénétrable comme la nuit »[280], l'autre « claire et inscrutable comme l'espace »[281].

---

[272] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, *Les Diaboliques, Oeuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p.. 155.
[273] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *La Vengeance d'une femme, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 295.
[274] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 466.
[275] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 474.
[276] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 282.
[277] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 516.
[278] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 254.
[279] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de whist, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,*p. 163.
[280] Ibid.
[281] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de whist, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,*pp. 163-164.

Les images de l'abîme sont toujours infernales chez Barbey, faisant ainsi écho au gouffre baudelairien. Néel voit en Sombreval « la tristesse du déchu qui a touché le fond »[282]. Le jeu du whist devient très vite le loisir préféré des nobles dans les campagnes : « C'était le whist qu'ils avaient jeté, pour le combler, dans l'abîme sans fond de leurs jours vides. Ils le jouaient après leur dîner, tous les soirs, jusqu'à minuit ou une heure du matin, ce qui est une vraie saturnale pour la province »[283]. La Duchesse d'Arcos avoue : « Du fond de l'abîme d'horreur où je me suis volontairement plongée, je me rappelle à chaque instant, pour mon supplice, ces délices divines de l'amour pur dans lesquelles nous vivions, perdus, éperdus, et si transparents, sans doute, dans l'innocence de cet amour sublime, que don Christoval n'eut pas grand-peine à voir que nous nous adorions. Nous vivions la tête dans le ciel »[284]. Dans les romans aurévilliens, les motifs de l'amour et de l'abîme sont souvent liés :

> Il y a dans ce qu'on appelle le plaisir, avec trop de mépris peut-être, des abîmes tout aussi profonds que dans l'amour. Était-ce dans ces abîmes qu'elle le roula, comme la mer roule un fort nageur dans les siens ? Elle dépassa, et bien au delà, ses plus coupables souvenirs de mauvais sujet, et même jusqu'aux rêves d'une imagination comme la sienne, tout à la fois violente et corrompue. Il oublia tout, – et ce qu'elle était, et ce pour quoi il était venu, et cette maison, et cet appartement dont il avait eu presque, en y entrant, la nausée.[285]

Il est vrai que l'amour dans *les Diaboliques* est toujours illégitime et donc coupable, d'où le motif de l'abîme dans lequel les personnages se perdent. C'est pourquoi il oblige les personnages à se masquer, à faire semblant.

L'adjectif « diabolique » est souvent employé dans le recueil du même nom pour qualifier le comportement hypocrite des personnages, comme celui de la comtesse de Stasseville :

> Cette femme excelle dans l'art de l'imposture, du mensonge qu'elle aime : « Peut-être ces sortes d'organisations aiment-elles le mensonge pour le mensonge, comme on aime l'art pour l'art, comme les Polonais aiment les batailles. […] je suis convaincu que, pour certaines âmes il y a le bonheur de l'imposture. Il y a une effroyable, mais enivrante félicité dans l'idée qu'on ment et qu'on trompe ; dans la pensée qu'on *se* sait *seul soi-même*, et qu'on joue à la société une comédie dont elle est la dupe, et dont on se rembourse les frais de mise en scène par toutes les voluptés du mépris.[286]

---

[282] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Un prêtre marié, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 1015.
[283] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de whist, Les Diaboliques,* p. 138.
[284] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *La Vengeance d'une femme, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 250.
[285] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *La Vengeance d'une femme, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* pp. 240-241.
[286] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 155.

La comtesse, dans *Les Dessous de cartes d'une partie de whist,* a une « langue vipérine »[287] qui rappelle évidemment le serpent tentateur et mensonger de la Genèse : […] Si elle avait les écailles fascinantes et la triple langue du serpent, elle en avait aussi la prudence »[288]. Cette femme est une habituée du mensonge, sa parole est un leurre dans lequel les hommes se perdent : elle connaît « le bonheur de l'imposture. Il y a une effroyable mais enivrante félicité dans l'idée qu'on ment et qu'on trompe ; et dans la pensée qu'on *se* sait *seul soi-même*, et qu'on joue à la société une comédie dont elle est la dupe, et dont on rembourse les frais de mise en scène par toutes les voluptés du mépris »[289]. On retrouve le même aspect chez Ryno de Marigny dans *Une vieille maîtresse* :

> Il passe pour très éloquent auprès des femmes. Il les magnétise avec des flatteries adorables ou des impertinences qu'il a l'art de doubler de tendresses. Il a des paroles obscures et chatoyantes qui font rêver. Mais toute cette éloquence, tous ces entortillements de serpent câlin aux pieds des femmes ne sont que l'expression de son orgueil et de son mépris pour nous. Il veut dominer, despotiser les âmes, et trouver dans les relations de l'amour une influence que les hommes qu'il blesse lui contestent, et que les circonstances ne lui ont pas donnée sur eux. Avec les hommes, il n'a pas toutes ces coquetteries.[290]

Le masque est omniprésent dans *À un dîner d'athées* où la Rosalba est décrite ainsi : « Ce fut là qu'elle commença de produire sur les hommes ces effets d'encharmement qui tenaient, sans doute, à la composition diabolique de son être, et qui faisaient d'elle la plus enragée des courtisanes, avec la figure d'une des plus célestes madones de Raphael »[291]. Le masque chez Aurevilly n'est jamais source de honte ou de remords, bien au contraire : s'il est un plaisir supérieur à celui de faire le mal, c'est celui de se dissimuler en affichant devant les autres une apparence de la vertu :

> L'être diabolique est obstiné, tenace, audacieux, calculateur et de sang-froid. La passion n'a pas pour habitude de donner à celui qu'elle anime des apparences impassibles mais ici elle naît dans des âmes exceptionnelles : si les infernales héroïnes de ces nouvelles savent se montrer froides et impénétrables, c'est que de nature déjà elles étaient hautaines, elles n'avaient jamais été communicatives, et l'on soupçonnaient en elles un orgueil incommensurable. [292]

---

[287]J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 154.
[288]J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,*p.153.
[289]J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Dessous de cartes d'une partie de Whist*, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 155.
[290] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 211.
[291] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *À un dîner d'athées, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 213.
[292] P. COLLA, *L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly, op. cit.,* p. 72.

Ce naturel préalable, une fois touché par la passion, donne à ces êtres la faculté et la force de feindre sans relâche : « Aux plaisirs des sens s'ajoute donc la double jouissance spirituelle de la dégradation et de l'hypocrisie »[293] comme l'explique Michel H. Philip. Les personnages démoniaques du *Bonheur dans le crime*, après le meurtre, tirent la plus grande jouissance de leur impunité. Cette dissimulation infaillible est sans aucune doute ce qui effraie le plus chez ces personnages extraordinaires. La passion s'est littéralement emparée d'eux, supprimant leur volonté et anéantissant leur sens moral : « L'être diabolique n'a plus de scrupule, et il n'aura ni remords ni repentir »[294].

Les personnages démoniaques de Barbey d'Aurévilly sont, chacun à leur manière, engagés dans une passion qui les dévore entièrement et les isole du reste du monde. Uniquement animés de cette passion, ils y consacrent leur vie au point de se révolter contre leur propre nature humaine, contre leur volonté qu'ils veulent forcer jusqu'aux limites du possible :

> Le satanisme aurévillien ne représente pas encore le néant au-dessus duquel va s'édifier la mythologie « fin de siècle », mais plutôt un mystère essentiel de l'âme humaine qui témoigne douloureusement pour un Idéal inaccessible, dans un monde qui ne se console pas d'avoir perdu la foi en Dieu, et qui ne considère plus Dieu et le Diable que comme deux expressions indifférenciées de la fatalité qui écrase l'homme.[295]

Barbey d'Aurevilly met donc en scène des personnages qui, comme la duchesse d'Arcos Sierra-Leone, choisissent, par goût de la révolte, de faire du mal un principe de vie. La duchesse vit dans la certitude de sa damnation et dans le plaisir macabre que provoquent en elle son péché et la conscience de son avilissement. La prostitution devient pour elle le moyen de déshonorer le nom de son mari, et par là même, assouvissement de son désir de vengeance : « je me jurai que, ce nom, je le tremperais dans la plus infecte des boues »[296]. On assiste à une révolte profonde, assumée à l'image de Hauteclaire et Savigny qui se marient, faisant fi des conventions sociales de l'époque qui interdisent le mariage entre roturiers et nobles. Le renversement des valeurs traditionnelles est total dans cette nouvelle où les deux personnages principaux trouvent – comme le titre l'indique – le « bonheur dans le crime » : « Cette boue d'un crime lâche qui n'avait pas eu le courage d'être sanglant, je n'en ai pas une seule fois aperçu la tache sur l'azur de leur bonheur ! C'est à terrasser, n'est-il pas vrai ? tous les

[293] M. H. PHILIP, « Le satanisme des *Diaboliques* », *op. cit.,* p. 74.
[294] P. COLLA, *L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly, op. cit.,*p. 73.
[295] G. PEYLET, *Barbey d'Aurevilly, cent ans après*, Genève, Droz, 1990, p. 100.
[296] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *La Vengeance d'une femme, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 253.

moralistes de la terre, qui ont inventé le bel axiome du vice puni et de la vertu récompensée ! »[297]. Hauteclaire et Savigny choisissent délibérément le danger, le scandale car la jeune femme n'avait pas besoin, pour être sa maîtresse, de s'installer dans la même maison que son amant. Le mal est ici choisi, assumé, préféré : la cruauté pour Hauteclaire et Mme de Stasseville n'était en somme qu'un moyen, alors que pour la duchesse, elle est le but. Ainsi, comme l'explique Michel H. Philip : « La présence de Satan dans *les Diaboliques* est donc indéniable et universelle. Loin d'être dans l'œuvre un personnage mythologique ou un ornement esthétique, c'est lui qui donne à l'œuvre entière son sens. Assurément il n'est pas l'un des protagonistes du drame : son rôle est plus secret. Caché discrètement dans l'ombre, il attend la fin sans impatience, sûr du triomphe »[298].

C. Les démoniaques de Dostoïevski

Dostoïevski est le premier écrivain à remplacer « diabolique » et « satanique » par « démoniaque ». Le démoniaque chez lui se traduit par une présence de Satan qui ne s'exprime pas directement, mais prend possession des hommes comme chez Barbey. Toutefois, l'être démoniaque, chez Dostoïevski, a ce déchirement propre à Baudelaire et que l'on ne retrouve pas chez Barbey. Le personnage démoniaque est donc dans l'œuvre de l'auteur russe divisé : à la fois victime et coupable, agent du mal et souffrant du mal. En cela, le démoniaque chez Dostoïevski se rapproche fortement de celui développé dans l'œuvre de Mauriac, Bernanos, et Green. En épigraphe de son roman *Les Démons*, Dostoïevski place deux épigraphes, l'une de Pouchkine :

> Nous sommes perdus, qu'allons-nous faire?
> Le démon nous entraîne à travers champs
> Et nous fait tourner en tous sens.
>
> .....
>
> Combien sont-ils, où galopent-ils ?
> Pourquoi chantent-ils si plaintivement ?
> Portent-ils en terre quelque gnome
> Ou bien marient-ils une sorcière? [299]

[297] J-A. BARBEY D'AUREVILLY, *Le Bonheur dans le crime, Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes,* tome II, *op. cit.,* p.125.
[298] M. H. PHILIP, « Le satanisme des *Diaboliques* », *op. cit.,* p. 76.
[299] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 3.

Quant à l'autre, c'est le texte de Luc, VIII, 32-37, où est racontée l'aventure des démons qui se précipitent dans un troupeau de porcs et vont se noyer dans le lac : les démons, une fois expulsés des hommes, entrent dans un troupeau de pourceaux qui représentent un règne animal inférieur. Dans ce roman de Dostoïevski, le démon s'intègre véritablement à l'homme : le démoniaque s'intériorise dans tous les personnages:

> Dans chacun des grands romans, ils mènent la vie étrange, morbide, immatérielle de démon terriblement humains ou de fantômes terriblement vivants, avec leurs failles, leurs plaies, avec une intensité spirituelle et une intense personnalité, avec leur timidité, leur orgueil, leur connaissance du Bien et du Mal, race souffrante, tourmentée et à jamais impacifiable. [300]

Les personnages de Dostoïevski atteignent dans la dépravation et le mal des hauteurs inouïes : la débauche, la duplicité, l'orgueil et la tyrannie sont leurs moindres péchés. Dostoïevski ne rend pas compte des mobiles secrets qui mènent ses personnages, ce qui explique sans doute pourquoi dans ces deux romans, *Les Démons* et les *Frères Karamasov*, l'écrivain assume le rôle d'un chroniqueur fidèle et impartial, extérieur à l'histoire qu'il raconte : « Cela ne veut pas dire que Dostoïevski se refuse d'expliquer la conduite de ses personnages parce qu'il n'ose pas faire état de la seule explication : l'intervention diabolique. On peut tout au plus constater que par ses réticences, il laisse une place à Satan »[301]. C'est évidemment particulièrement le cas dans *Les Démons* où la ville toute entière ne vit que de rumeurs, de méchanceté et de cynisme : les scandales, les catastrophes, les suicides, les meurtres, s'y succèdent. Ainsi, ce roman se caractérise par « l'omniprésence des démons et des manifestations démoniaques »[302]. La parole humaine y est souvent sifflement, ce qui dénie en l'homme sa nature d'être parlant et qui, de ce fait, dénie en l'humain la trace du divin en lui représentée par la parole. Lorsque Chatov s'entretient avec Stravoguine dont il a perçu la nature profonde :

> Est-il vrai que vous avez appartenu à Pétersbourg à une société secrète qui se livrait à une débauche bestiale ? Est-il vrai que vous auriez pu en remontrer au marquis de Sade ? Est-il vrai que vous attiriez chez vous des enfants pour les souiller ? [...] Est-il vrai que vous avez affirmé ne voir aucune différence entre n'importe quelle farce bestialement sensuelle et une grande action quelconque, comme de sacrifier sa vie pour l'humanité ? [303]

Chatov entend mettre à jour les mensonges atroces de Stravoguine. La représentation du diabolique par l'animalité (« bestiale », « bestialement ») trouve ici son explication.

---

[300] D.P. MIRSKIJ, *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1969, p. 327.
[301] J-L. BACKÈS, « Le diable dans les romans de Dostoïevski », *Entretiens sur l'homme et le diable, op. cit.,* p. 303.
[302] A. MESSAOUDI, *La Transversalité du thème religieux dans* Les Démons *(ou* Les Possédés*) de Dostoïevski*, Paris, Éditeur indépendant, 2006, p. 110.
[303] F. DOSTOÏEVSKI,, *Les Démons, op. cit.,*p. 269.

La recherche du pouvoir est la première forme que prend le péché dans l'œuvre de Dostoïevski. Il s'agit de jouer un rôle, de jouer son rôle dans la société et de préférence un rôle écrasant. Les ambitieux sont légion : le héros de *L'Adolescent*, Rakitine dans *Les Frères Karamasov*, Gania dans *L'Idiot*. Le ressort essentiel de la fortune, la seule valeur que respectent tous ces ambitieux, la force qui ouvre toutes les portes, c'est l'argent. Toute cette société s'incline devant Mammon, comme les invités de Nastasia Philippovna devant les billets qu'elle a jetés dans la cheminée. C'est bien l'orgueil qui est à l'origine de cette recherche éperdue du pouvoir. Dans *Les Frères Karamasov*, Ivan, à l'Université, a été mordu, lui, par le démon de la connaissance. Il conçoit en même temps que de l'orgueil, une haine profonde et un parfait mépris pour son père. Or, quelque indigne que soit ce père, il se peut qu'il ne conserve, comme malgré lui, les caractères sacrés de la paternité. La main froidement portée sur le père est le geste diabolique par excellence. Ivan ne l'osera pas, mais il y poussera l'infâme Smerdiakov, qui est le quatrième des frères Karamazov. Fils d'une misérable idiote, que Fiodor Pavlovitch a violée par bravade, Smerdiakov est doublement humilié par sa naissance et cherche une revanche. L'humiliation occupe une place centrale dans l'œuvre de Dostoïevski : si l'humilié accepte son humiliation, il peut s'élever très haut dans la sainteté ; mais si l'humiliation ne provoque chez lui qu'une réaction d'orgueil blessé, alors il est perdu. Smerdiakov n'est pas moins orgueilleux qu'Ivan et encore plus humilié que lui. Dès lors, les deux hommes peuvent s'entendre à demi-mots et l'un exécuter ce que l'autre a conçu.

Il existe une autre tentation, celle qui menace Ivan ou le grand inquisiteur : accéder au pouvoir afin de faire le bonheur de l'humanité, même si c'est malgré elle. Déjà Raskolnikov, dans *Crime et châtiment,* pensait, par un seul crime, assurer une fortune qui lui permettrait d'être un de ces grands meneurs dont les hommes ont besoin. Dans ce désir « nous discernons l'illogisme, la tromperie : un tel projet suppose que les hommes sont répartis en deux classes : les chefs et les autres »[304]. Raskolnikov s'est détourné de Dieu. Pourtant, à la lecture d'une lettre de sa mère, on apprend qu'il croyait lorsqu'il était encore enfant : « Continues-tu à prier Dieu, Rodia, crois-tu en la miséricorde de notre Créateur et de notre Sauveur ? Je redoute en mon cœur que tu n'aies été atteint de cette maladie à la mode, l'athéisme. S'il en est ainsi, sache que je prie pour toi, souviens-toi chéri, comment dans ton enfance, quand ton père vivait encore, tu balbutiais tes prières, assis sur mes genoux et comme nous étions tous heureux alors »[305]. Raskolnikov ne peut accepter que sa sœur bien-aimée Dounia se marie par

[304] J-L. BACKÈS, « Le diable dans les romans de Dostoïevski »*, Entretiens sur l'homme et le diable, op. cit.,* p. 304.
[305] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 80.

sacrifice pour lui. Mais s'il décide d'assassiner la vieille usurière, c'est moins pour sortir de la misère que pour se prouver qu'il est capable de vivre suivant sa propre loi :

> Le fait seul de me demander : Napoléon aurait-il tué la vieille ? suffirait à prouver que je n'étais pas un Napoléon... J'ai enduré jusqu'au bout la souffrance causée par ces radotages et puis j'ai eu envie de la secouer. J'ai voulu tuer, Sonia, sans casuistique, tuer pour moi-même, pour moi seul. Je me suis refusé à me tromper moi-même en cette affaire. Ce n'est pas pour venir au secours de ma mère que j'ai tué, ni pour consacrer au bonheur de l'humanité la puissance et l'argent que j'aurais conquis ; non, non, j'ai simplement tué pour moi, pour moi seul et, dans ce moment-là, je m'inquiétais fort peu de savoir si je serais le bienfaiteur de l'humanité ou un vampire social, une sorte d'araignée qui attire les êtres vivants dans sa toile... Tout m'était égal... et surtout ce ne fut pas la pensée de l'argent qui m'a poussé à tuer... Non, ce n'est pas tant d'argent que j'avais besoin, mais d'autre chose... Je sais tout maintenant... Comprends-moi... Peut-être que, si c'était à refaire, je ne recommencerais pas.[306]

Le jeune homme est certes doté d'un orgueil démesuré mais il n'en a pas moins conscience de ses faiblesses. Il savait dès le début que les questionnements qui l'assaillaient étaient la preuve qu'il n'était pas un Napoléon. Jusqu'au dernier moment, il va tenter de lutter quoique avec une profonde résignation car il sait que sa raison l'a pénétré tout entier jusqu'à le dominer et lui faire commettre ce meurtre que son âme réprouve. Il est constamment tiraillé entre le dégoût que lui inspire ce crime et la force qui le pousse à le commettre. Derrière ce conflit, ce sont les véritables motifs du crime qui se font jour : « Ai-je vraiment tué la vieille ? C'est moi que j'ai assassiné, moi et pas elle, moi-même, et je me suis perdu à jamais... quant à cette vieille, c'est le diable qui l'a tuée et pas moi »[307].

Ce qui achève la transformation de Raskolnikov, c'est la maladie : durant les trois jours qui suivent le meurtre, il sera inconscient, en proie à la fièvre et au délire. Lorsqu'il se réveille, il découvre que la compagnie des hommes est désormais pour lui un supplice : « Laissez-moi, laissez-moi tous ! vociféra Raskolnikov dans un transport de fureur. Mais allez-vous me laisser, bourreaux que vous êtes ! Je ne vous crains pas. À présent, je ne crains plus personne. Allez-vous-en ; je veux être seul, seul, seul ! »[308]. Le jeune homme n'est pas à la hauteur de son rêve et s'en rend compte dès son forfait commis. Il a certes tué, conformément à ce qu'il croyait être son destin de « grand homme », mais ne s'en sent pas moins seul, coupé des autres hommes : « la souffrance, la douleur sont inséparables d'une haute intelligence, d'un grand cœur. Les vrais grands hommes doivent, me semble-t-il, éprouver une immense tristesse sur terre » [309] songe-t-il. Il exprime ici toute la tragédie de l'homme qui s'est pris pour un dieu. La fêlure, annonciatrice de sa chute, débute lorsqu'un

[306] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 478.
[307] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 479.
[308] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 201.
[309] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 318.

homme vient le voir chez lui, le suit dans la rue et lui murmure : « C'est toi qui es un assassin »[310]. Dès lors, les doutes assaillent le jeune homme : « Qui est-il ? Qui est cet homme surgi de terre ? Où était-il et qu'a-t-il pu voir ? »[311]. C'est à ce moment-là que le démon s'empare du criminel et le hante sous la forme du propriétaire Svidrigaïlov. Dounia, la sœur de Raskolnikov, était gouvernante chez cet homme qui l'a offensée, ruinant sa réputation dans le petit de village de province où elle vivait avec sa mère. Une fois sa femme morte – qu'il a probablement assassinée –, Svidrigaïlov a suivi Dounia à St-Petersbourg afin de la poursuivre de ses troubles desseins. Cet homme est le double démoniaque, le diable, de Raskolnikov. Ce dernier, dans son combat perpétuel avec lui-même, se débat entre deux caractères opposés : « l'homme fort » lutte en permanence avec l'humanitariste. Cette division intérieure s'incarne parfaitement dans deux personnages : d'un côté ce « double-diable » de Svidrigaïlov, de l'autre Sonia Marmeladov, la jeune sainte pécheresse.

Il y a entre Raskolnikov et Svidrigaïlov une certaine ressemblance: « Je disais bien que nous avions des points communs »[312]. Mais Svidrigaïlov est une âme résolument damnée qui a perdu toute notion du bien ou du mal. Il confie à Raskolnikov des crimes terribles : il est responsable du suicide d'une fillette de quatorze ans qu'il avait violée, du suicide de son domestique et très probablement de l'empoisonnement de sa femme. Pour autant, il ne ressent pas la moindre culpabilité bien qu'il nourrisse une peur mystique à l'idée de la mort. Il décrit ainsi l'éternité telle qu'il la voit à Raskolnikov : « Et si, au lieu de tout cela, il n'y a, figurez-vous, qu'une petite chambre, comme qui dirait une de ces cabines de bain villageoises tout enfumées, avec des toiles d'araignée dans tous les coins : la voilà, l'éternité. [...] je m'arrangerais pour qu'il en fût ainsi si cela dépendait de moi »[313].

Il résulte de tout cela un ennui profond dont le seul exutoire est une sexualité maladive et malsaine : « [...] je vous avouerai franchement que je m'ennuie beaucoup ! »[314]. Il souhaite désormais racheter l'offense faite à Dounia en lui donnant de l'argent, ce qui constitue aux yeux de Raskolnikov un déshonneur encore plus grand. Là apparaît ce qui différencie les deux hommes : Raskolnikov a certes « tué le principe » mais il croit encore à certaines valeurs tels que le respect, l'honneur. Chez Svridrigaïlov, l'ennui est le plus fort : il se tue par ennui puisque tout est égal. La rencontre avec Svidrigaïlov marque une étape décisive de la conscience du héros. Raskolnikov commence à perdre le sens de la réalité, ne distingue pas le

[310] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 326.
[311] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 327.
[312] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 340.
[313] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., pp. 342-343.
[314] F. DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, op.cit*., p. 336.

sommeil de la veille : le monde du rêve semble s'ouvrir à lui. Il en vient même à douter de l'existence de Svidrigaïlov : à la fin du récit, il ne cesse de penser à lui et croit le voir partout.

Il est des individus qui ne peuvent prétendre au respect et sont donc contraints de jouer un rôle. Ils s'enfoncent dans le mensonge afin d'oublier la profondeur de leur abjection, tel le père de Gania dans *L'Idiot*. D'autres sont contraints de renoncer aussi à cette façade, par un retournement plein de ruse, ils acceptent leur honte, exagèrent, en font un masque, un rôle bruyant, criard, gesticulant, par lequel ils espèrent attirer, sinon le respect de leur interlocuteur, du moins son attention : « Je suis bas, je suis bas », répète Lébédevv et le père Karamasov dit qu'il n'est qu'un bouffon. Dans cette abjection consentie, ils trouvent un secret plaisir. Ainsi, dans *L'Idiot*, Nastasia Philippovna est littéralement dévorée par sa propre honte, qu'elle ne parvient pas à accepter. Et c'est bien par perversité, comme le remarque Rogojine lui-même, qu'elle se décide à la fin à l'épouser. Ce mariage a pour issue la mort de Nastasia, tuée dans un moment de folie par Rogojine, ce qui marque l'échec définitif de Muichkine qui n'a pu sauver la jeune femme comme il le souhaitait.

Stavroguine, dans *Les Démons,* est un homme hanté, sinon par le néant, du moins par l'ennui. Contrairement à Svidrigaïlov, cet ennui est métaphysique : « À cette époque, je m'ennuyais à mourir »[315]. Il cherche la limite de sa force, et toutes les expériences qu'il entreprend lui semblent vaines. Par orgueil, il cherche à s'avilir car il est, pense-t-il, d'une essence telle qu'aucune humiliation ne peut réellement l'atteindre.

> Bientôt, on découvrit qu'il vivait parmi des gens étranges, le rebut de la populace pétersbourgeoise : va-nu-pieds, petits fonctionnaires miséreux, militaires en retraite pratiquant plus ou moins honnêtement la mendicité et adonnés à l'ivrognerie. Il fréquentait, paraît-il, leurs misérables familles, passait ses jours et ses nuits dans de sombres taudis, et Dieu sait encore dans quels endroits louches, et ne prenait plus aucun soin de sa personne. Apparemment, il prenait plaisir à ce genre de vie.[316]

Certes, il est beau au point que « son visage ressemblait à un masque »[317] : « il ressemblait trait pour trait à une figure inanimée de cire »[318]. Le mystère de Stavroguine est contenu dans son visage, dans cette beauté qui fascine autant qu'elle révulse. Le lecteur ne sait que penser de cet homme à propos duquel les rumeurs les plus excentriques circulent : « Aujourd'hui il vous serre la main, et le lendemain, sans rime ni raison, si la fantaisie lui prend, il vous remercie de votre hospitalité en vous frappant au visage devant l'honorable société. Et tout

[315] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 731.
[316] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 44.
[317] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 45 et p. 192.
[318] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 242.

cela parce qu'il s'ennuie et ne sait que faire de ses forces »[319]. Il mène ainsi l'existence « d'un homme prématurément fatigué de l'existence » [320] selon Piotr Stepanovitch. Ce n'est pas un avis que partage la mère de Stravoguine : « ce n'était pas de l'excentricité, c'était quelque chose de bien plus élévé, quelque de sacré pour ainsi dire [...]. Il s'agit d'un homme fier qui a été de bonne heure blessé par la vie et en est arrivé à la considérer avec « ironie »[321].

Toutefois, par moments, il est en proie lui-même à de véritables crises de possession. Tel est le cas, par exemple, lorsqu'il mord l'oreille le gouverneur de la province, sous couvert de lui faire une confidence. Dans ces moments-là, Stravoguine est très pâle, et les témoins se demandent s'il est bien en possession de lui-même. D'ailleurs, il confie à Tikhone « qu'il [a] d'étranges hallucinations, surtout la nuit, qu'il [voit], parfois, ou [sent] près de lui une sorte d'être méchant, railleur, et « raisonnable » qui lui [apparaît] sous différents aspects, avec différents caractères ; « mais c'est toujours le même »[322]. Ainsi, « on pourrait dire de Stavroguine qu'à la façon de Lucifer, il a fait du Mal une valeur »[323]. Il explique d'ailleurs éprouver « une envie terrible de rire, de rire sans [s']arrêter, longtemps, toujours... »[324]. Le nombre de ses victimes est impressionnant : cette malheureuse fillette qu'il laisse se pendre après l'avoir déshonorée ; Chatov qu'il conduit à la mort après l'avoir séduit et trahi ; la boiteuse Maria Timophéïevna, qu'il a épousée un jour par dérision et qu'il fera assassiner par le bandit Fedka ; Élisabeth Nikolaïevna, sa fiancée, qui se traîne à ses pieds tandis qu'il contemple l'incendie de la ville ; ou même Dacha. Stavroguine ne peut pas s'intéresser à ses victimes parce qu'il est incapable d'aimer : « Sa méchanceté était froide, calme, pour ainsi dire *raisonnable* et, par conséquent, la plus répugnante et plus terrible qui soit »[325].

Stravoguine, comme nous le retrouverons chez les démoniaques de Green, Bernanos et Mauriac, ne peut aimer les autres car il ne s'aime pas lui-même. Marie Timophéïevna a beau avoir percé à jour son imposture, elle ne parvient pas à se libérer de son joug :

> Tu lui ressembles, tu lui ressembles beaucoup. Peut-être es-tu son parent ? Ah, les gens rusés!... Seulement le mien est un faucon radieux et un prince, toi tu n'es qu'une chouette et un petit boutiquier. S'il lui plaît, le mien se prosternera devant Dieu ; s'il lui déplaît, il ne le fera pas. Et toi, Chatouchka (mon chéri, mon bon, mon gentil Chatouchka) t'a souffleté en plein visage. Lebiadkine me l'a raconté. De quoi avais-tu peur quand tu es entré ? Qu'est-ce qui t'a effrayé ? Quand j'ai vu ton vulgaire visage, quand je suis tombée et que tu m'as relevée, c'était comme si un ver eût rampé dans mon cœur. Ce n'est pas *lui,* pensais-je, non, ce n'est

[319] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 109.
[320] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 199.
[321] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 200.
[322] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 712.
[323] J. MADAULE, « Le diable chez Gogol et Dostoïevski », *Satan, Études Carmélitaines,* Desclée De Brouwer, L'Ordinaire, 1978, p. 535.
[324] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.* p. 311.
[325] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 218.

> pas *lui.* Mon faucon n'aurait jamais eu honte de moi devant une jeune mondaine. Oh! Mon Dieu... la pensée qui m'a rendue heureuse pendant ces cinq ans, c'est que mon faucon vit là-bas, au-delà des montagnes où il plane et contemple le soleil. Dis, imposteur, t'a-t-on chèrement payé ? Est-ce pour la forte somme que tu as consenti ? Moi, je ne t'aurais pas donné un sou... Ha, ha, ha... [326]

Et à la fin, comme il fuit sous les injures, elle lui crie : « Grichka Otrepiev, a-na-thème »[327]. Du reste, Stavroguine avoue d'abord à Tikhone qu'il est hanté par un fantôme, ou plus exactement par une apparition, jusqu'à ce que le mot vienne, avec difficulté : le démon. Il explique : « Puisque je viens d'ajouter cette phrase, vous allez certainement penser que je continue à douter et que je ne suis pas sûr que ce soit vraiment moi, et non pas le diable »[328].

Les crimes de Stavroguine ne sont pas la manifestation d'un sadique : ils sont d'ordre spirituel. Il explique ainsi pourquoi il a violé une enfant : « Il est écrit dans votre livre qu'il n'y a pas de plus grand crime que d'outrager un de ces petits enfants »[329]. En violant ce principe de Dieu si facilement, il a prouvé que tout est égal et possible, sa liberté est illimitée.

> C'est à ce moment [...] que je pus me rendre compte très nettement, pour la première fois de ma vie, que je ne comprenais pas et ne sentais pas le Bien et le Mal ; que non seulement j'en avais perdu le sentiment, mais que le Bien et le Mal, en soi, n'existaient pas (cela m'était fort agréable), n'étaient que des préjugés, que je pouvais certainement me libérer de tout préjugé, mais que, si j'atteignais à cette liberté, j'étais perdu. [330]

Stavroguine a réalisé l'idée de Kirilov : il est Dieu et sa liberté est sans limites : « J'ai partout essayé ma force... Lors de ces essais, devant les autres, cette force s'est toujours révélée sans limites »[331]. Comme le fait remarquer Jacques Madaule :

> [I]l suffit de prendre garde aux titres que Dostoïevski a donnés à certains chapitres qui, tous, se rapportent à Stavroguine, pour saisir son intention. Ici, c'est « le prince Harry », c'est-à-dire cet orgueilleux Henri V d'Angleterre, l'homme de Falstaff et celui d'Azincourt ; là, « les Péchés d'autrui », que Stavroguine fait payer par l'innocent Chatov ; ou bien « le Serpent subtil », celui de la Genèse, *é*videmment ; ou encore « le Tsarévitch Ivan ». Ce mélange de grandeur et d'imposture, cette entrevision de l'archange derrière le démon, caractérise le personnage de Stavroguine […]. [332]

Il est un personnage entièrement déchiré, divisé comme l'explique l'évêque Tikhone : « Vous vous adressez au jugement de l'Église, bien que vous ne croyiez pas en l'Église »[333].

La nature de Stavroguine est contradictoire et cette ambiguïté lui sera fatale. Il a joué un

---

[326] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* pp. 294-295.
[327] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.*, p. 295.
[328] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.*, p. 713.
[329] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.*, p. 744.
[330] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.*, pp. 728-729.
[331] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 710.
[332] J. MADAULE, « Le diable chez Gogol et chez Dostoïevski », *Satan, Études Carmélitaines, op. cit*., p. 536.
[333] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 737.

rôle immense dans la vie de Chatov, de Kirilov et de Piotr Stepanovitch qui se sont construits à partir de lui et le considèrent comme un « maître ». Tous ces personnages veulent lui faire jouer un rôle immense parce qu'ils le considèrent comme l'unique homme capable de sauver l'humanité. Mais Stavroguine refuse ce rôle : « Je remarque – et cela est vraiment curieux – que tout le monde veut me mettre entre les mains je ne sais quel étendard »[334]. Chatov se désole de voir celui qu'il aime perdu dans une nécrose morale dont il refuse de se sortir : « Est-il vrai que vous avez affirmé ne voir aucune différence entre n'importe quelle farce bestialement sensuelle et une grande action quelconque, comme de sacrifier sa vie pour l'humanité ? Est-il vrai que vous goûtiez aux deux pôles la même jouissance et y découvriez la même beauté ? »[335]. Pour ce dernier, « je ne sais pas pourquoi le mal est laid, pourquoi le bien est beau : mais je sais pourquoi la sensation de cette distinction s'efface et disparaît chez les Stravoguine [...] Savez-vous pourquoi vous vous êtes marié d'une façon aussi inepte, aussi ignominieuse ? Précisément parce que la honte et l'ineptie allaient ici jusqu'au génie ! Oh ! vous n'errez pas sur les bords de l'abîme ! vous vous y jetez hardiment, la tête la première ! »[336].

Le dialogue entre Stavroguine et Tikhone révèle toute la puissance de la possession démoniaque : c'est pour être exorcisé que Stavroguine vient chez Tikhone et c'est en même temps en le mettant au défi de ne pas l'exorciser. Cette question de la possession démoniaque constitue le non-dit du dialogue, où la folie est renvoyée de l'un à l'autre par la circulation de la parole. Véritables miroirs l'un de l'autre, Stavroguine et Tikhone sont tous les deux considérés comme fous : la folie de Tikhone – qui confine à la sainteté – s'oppose à la folie démoniaque de Stavroguine hanté par son démon : « Mais vous, vous avez certainement appris de [ma mère] que j'étais fou ? ajouta-t-il brusquement — Non, elle ne m'a pas parlé de vous tout à fait comme un fou. D'ailleurs, j'ai déjà entendu parler de cela ; mais par d'autres personnes »[337]. Par cette confession, Stavroguine souhaite se décharger de son démon intime, mais au dernier moment, il renonce en ne demandant ni pardon, ni secret : la confession, imprimée « dans quelque imprimerie russe clandestine »[338], est destinée à être diffusée à tout le monde, c'est-à-dire en quelque sorte à se répandre dans le troupeau de porcs. Le narrateur confie d'ailleurs : « À mon avis, ce document est l'œuvre de la maladie, l'œuvre du diable

[334] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 268.
[335] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, op. cit.,* p. 269.
[336] Ibid.
[337] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 711.
[338] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 717.

qui s'était emparé de cet homme »[339]. La portée de la confession est donc annihilée par l'intrusion de la presse, par l'objectivation de la chose monstrueuse (« un terrible secret »[340], « une décision extraordinaire, horrible peut-être »[341]) en objet technique, typographique, méticuleusement décrit. Tikhone lui demande ainsi à la fin de sa confession : « Vous avez désir de souffrance et de sacrifice. Eh bien, surmontez aussi ce désir ; laissez ces feuillets, renoncez à votre dessin, et alors vous surmonterez tout, vous écraserez votre orgueil, vous écraserez votre démon. Vous triompherez, vous atteindrez la liberté… »[342].

La liste des péchés est longue chez Dostoïevski, pourtant on peut leur trouver un dénominateur commun : « l'illusion qui est une illusion théâtrale. Mensonge et père du mensonge, le diable souffle à chacun de nous l'envie de jouer un rôle et de le jouer « forcé », comme on dit dans le jargon du théâtre »[343]. En proie à l'illusion, l'homme a perdu la vérité, incarnée par le Christ, et se retrouve alors tenté par diverses chimères, qu'elles soient politiques, sociales ou spirituelles. Metteur en scène de ces différentes chimères, le diable se fait aussi acteur, adoptant les déguisements les plus extraordinaires. Dans *Les Frères Karamasov*, il apparaît à Ivan travesti en parasite de la bonne société :

> C'était un monsieur, ou plutôt une sorte de gentleman russe, *qui frisait la cinquantaine* [...]. Le linge, son long foulard, tout rappelait le gentleman chic ; mais le linge, à le regarder de près, était douteux, et le foulard fort usé. Son pantalon à carreaux lui allait bien, mais il était trop clair et trop juste, comme on n'en porte plus maintenant ; de même son chapeau, qui était en feutre blanc malgré la saison. Bref, l'air comme il faut et en même temps gêné. Le gentleman devait être un de ces propriétaires fonciers qui florissaient au temps du servage ; il avait vécu dans le monde, mais peu à peu, appauvri par les dissipations de la jeunesse et la récente abolition du servage, il était devenu une sorte de parasite de bonne compagnie […]. [344]

Pour Ivan, cet homme est « un mensonge, un fantôme de [son] esprit malade [...], une hallucination, l'incarnation de [lui]-même, d'une partie seulement de [lui] »[345]. Ne pouvant supporter la pensée d'être le meurtrier de son père, il a un accès de fièvre au cours duquel le diable se manifeste.

Le diable d'Ivan se caractérise par une certaine retenue : ayant oublié avoir été un ange déchu, il n'a qu'un seul souhait, celui de passer pour un homme comme il faut. Il n'aime pas le fantastique et il ne tient pas exagérément à ce que l'on croie à son existence : son plus

[339] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 717.
[340] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 716.
[341] Ibid.
[342] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Démons, La Confession de Stravoguine, op. cit.,* p. 746.
[343] J-L. BACKÈS, « Le diable dans les romans de Dostoïevski », *Entretiens sur L'homme et le diable*, *op. cit.,* p. 306.
[344] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamasov*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 664.
[345] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamasov*, *op. cit.,*p. 666.

subtil déguisement est d'ailleurs de faire croire qu'il n'existe pas. Il se plaint de rhumatismes qu'il a contractés dans les espaces intersidéraux où il fait très froid : « Si je m'incarne, il faut en subir les conséquences. *Satanas sum et nihil humani a me alienum puto »*[346] répond-il à Ivan lorsque celui-ci s'étonne de le voir atteint d'une maladie humaine. Ivan, qui a la sensation d'être victime d'une simple hallucination, finit par se laisser prendre au jeu. C'est que, bien sûr, le démon est aussi Ivan lui-même : ses idées progressistes et libérales sont celles d'Ivan. Dostoïevski fut longtemps hanté par le thème de l'utopie sociale, du paradis terrestre. Cette utopie, en alliant la liberté, rend impossible l'amour en tant que sacrifice et don de soi. Un ennui mortel se dégagerait d'une existence où l'humanité, endormie dans le confort bourgeois, verrait son destin se dérouler suivant un processus mécanique : « Or la dignité de l'homme exige une création où ses propres éléments soient transcendés sur un plan supérieur. Satan plaide pour un monde où la vie aurait perdu son sens tragique, un monde sans Dieu, donc sans liberté »[347]. Ainsi, Dostoïevski a éclairé les troubles profondeurs de l'âme humaine et montré que le déroulement d'une certaine histoire n'a pas d'autre terme que la disparition même de l'humanité sur cette terre. Ivan a un sentiment aigu du mal qui règne sur la terre, et nous retrouvons chez lui l'absence d'amour qui caractérise Stavroguine. Il ne parvient pas à aimer Aliocha : « Je dois t'avouer une chose, je n'ai jamais pu comprendre comment on peut aimer son prochain. C'est précisément, à mon idée, le prochain qu'on ne peut aimer ; du moins ne peut-on l'aimer qu'à distance... Il faut qu'un homme soit caché pour qu'on puisse l'aimer ; dès qu'il montre son visage, l'amour disparaît »[348].

III. Destins croisés

Écrivant à la même période, Bernanos, Mauriac et Green vont être amenés à se rencontrer et même, pour certains d'entre eux, à devenir proches. Dès lors, et c'est le point qui nous intéresse, ils ont eu accès à l'œuvre des uns et des autres et ont même écrit des articles critiques sur leurs œuvres respectives. C'est pourquoi, comme l'explique Toby Garfitt, « des influences réciproques ne sont pas à exclure »[349]. Ainsi, nous faut-il étudier les relations que Georges Bernanos, Julien Green et François Mauriac entretenaient.

---

[346] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamasov*, *op.cit.,*p. 668.
[347] M. EVDOKIMOV, « L'image du diable chez saint Augustin, Bernanos et Dostoïevski », *Cahier de l'Herne Dostoïevski, op. cit*., p. 302.
[348] F. DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamasov*, *op. cit*., p. 256.
[349] T. GARFITT, « L'écriture du Mal chez Mauriac et Bernanos », *François Mauriac devant le problème du mal*, *op. cit.,* p. 70.

A. François Mauriac et Georges Bernanos

Mauriac a considéré Bernanos comme « ce grand frère intraitable » comme il le dit lui-même dans un article consacré à Bernanos en 1949 dans le *Figaro*. L'expression résume bien leur relation faite d'affinités et de tensions. Mauriac a lu *Sous le soleil de Satan* dont la parution, comme nous l'avons évoqué, a fait grand bruit dans le milieu littéraire en 1926. Il explique ainsi dans *Dieu et Mammon* :

> Je demeure persuadé que l'admirable et exceptionnelle réussite d'un roman comme celui de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, tient précisément à cela que le saint qu'il nous montre n'est pas un véritable saint : cette âme tourmentée, bourrelée, erre à l'extrême bord du désespoir. Ou peut-être cet abbé Donissan est-il si vous le voulez, un vrai saint ; mais alors Bernanos, obéissant à son instinct de romancier, a fini par découvrir, par mettre à jour ce prédestiné, la secrète fêlure, la déviation par quoi il se rattache, en dépit de ses vertus héroïques, à l'humanité pécheresse. [350]

Peu après, Mauriac publie *Les Anges noirs* dans lequel le mal est incarné par une personne, Gabriel Gradère, ce qui n'était pas le cas dans ses autres romans. Il rédige par ailleurs des critiques très favorables sur *Sous le soleil de Satan,* puis, plus tard*,* sur *Journal d'un curé de campagne.* On sait que Bernanos a toujours émis des réserves au sujet des romans de Mauriac. Dans *Un Mauvais rêve,* se trouve une allusion à *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac : « Je le disais l'autre jour à François Mauriac : les doigts de *Thérèse Desqueyroux* ont délié plus d'une main déjà serrée autour de la fiole fatale »[351]. Le roman de Mauriac aurait donc le mérite d'éviter les crimes réels par la force de l'évocation du crime fictif, mais la valeur même de la déclaration est relativisée par le fait qu'elle provienne du docteur Lipotte, un homme complètement disqualifié par Bernanos. Cette référence incite en tout cas à penser que Bernanos pense au personnage de Thérèse Desqueyroux lorsqu'il invente celui de Simone Alfieri.

D'autres déclarations de Bernanos révèlent une semblable ambiguïté. Dans un article de 1928 sur la jeunesse littéraire, il présente les personnages de Mauriac comme des repoussoirs (des « errants » et des « errantes »[352]) dans une univers dénué de spiritualité (l' « effusion sexuelle ») et réductible à des « sornettes »[353]. Il explique en octobre 1925 que les personnages adolescents de Mauriac sont immatures par manque de profondeur spirituelle. Il

[350] F. MAURIAC, *Dieu et Mammon*, *Œuvres romanesques et théâtrales complète*s, tome II, *op. cit.,* p. 818.
[351] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 944.
[352] G. BERNANOS, « Textes non rassemblés par Bernanos 1920-1928, Sur la jeunesse littéraire », *Essais et écrits de combat*, tome I, *op.cit.,* p. 1109.
[353] Ibid.

lui reproche quelques mois plus tard de se complaire dans « les enchantements du péchés ». De la même façon, il dénoncera la superficialité du *Diable au corps* en la rapprochant des romans de Mauriac. Mais c'est dans un article intitulé « Spiritualisme et circonspection », paru dans *Le Figaro* le 4 février 1932, que Bernanos explique véritablement son point de vue sur les romans de Mauriac : « le désespoir charnel transpire comme l'eau dans un mur souterrain »[354]. Si la question du désespoir est commune à Bernanos et à Mauriac, elle n'est pas traitée de manière identique chez ces deux auteurs. Pour Bernanos, « l'origine du salut et du désespoir concerne toujours le salut (ou la damnation) des personnages […] [a]lors que chez Mauriac, le désespoir des personnages provient plutôt de leurs ressorts superficiellement psychologiques, affectifs […] »[355].

Mauriac rend hommage à la forte présence du surnaturel dans les romans de Bernanos. Il reconnaîtra lui-même le caractère plus « affectif » de son christianisme. Dans *Souvenirs retrouvés*, Mauriac dit qu'il s'inscrit dans la lignée « du Christ souffrant, du Christ à l'agonie. Bernanos aussi était obsédé par l'agonie »[356]. De même le démoniaque est beaucoup plus affirmé chez Bernanos comme l'explique Mauriac dans les *Mémoires intérieurs* : « À ma connaissance, le Dostoïevski des *Possédés* et Georges Bernanos ont seuls, dans le roman, pressenti la vraie nature de cette fureur homicide que la créature retourne contre elle-même. Mais moi, je redoute ces sombres bords où m'entraine le personnage que j'imagine et dont je ne connais pas l'histoire »[357]. Mauriac ne considére pas, contrairement à de nombreux critiques, *Monsieur Ouine* comme un chef d'œuvre ; en revanche il concède que ce roman illustre l'aventure spirituelle qui « constituait pour [Bernanos] l'acte d'écrire » [358]:

> Dans *Monsieur Ouine*, nous nous débattons jusqu'à la fin en plein cauchemar sans y étreindre jamais (moi du moins) des créatures de chair. Il y restequ'avec une accablante puissance l'insoutenable vision s'y manifeste que le chrétien Bernanos avaut dy ibde, au moment où il ne lui restaitplus que de passer à la vie ternelle. *Monsieur Ouine* s'est d'abord appelé *la Paroisse morte*. À ses heures les plus noires, Georges Bernanos a-t-il vu la France comme un agglomérat de paroisses mortes ? Je me suis demandé parfois comment Péguy, qui a donné sa vie en pleine remontrée française, eût réagi à ce dont Bernanos fut le témoins, à la décadence précipitée de l'entre-deux guerres et à cette descente lugubre qui, depuis la Libération, ne s'est plus un seul jour interrompu. En fait, *Monsieur Ouine* est l'expession d'une douleur qui dépasse le drame français. Dans un monde où le discernement du mal et du bien semble presque perdu, Georges Bernanos s'est avacancé plus loin qu'aucun d'entre nous dans la connaissance de ce qu'est le mal – non pas le péché – mais le mal.[359]

---

[354] G. BERNANOS, « Textes non rassemblés par Bernanos 1932-1939, Spirituelisme et circonpection », *Essais et écrits de combat*, tome I, *op.cit.,* p. 1237.
[355] É. BENOIT, « Bernanos, lecteur critique de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs,* Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 17.
[356] F. MAURIAC, *Souvenirs retrouvés*, *Entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Fayard, 1981, p. 175.
[357] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques, op.cit*., p. 563.
[358] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques, op.cit*., p. 525.
[359] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques, op.cit*., p. 526.

Malgré cet article de 1932, Mauriac et Bernanos gardent des relations amicales. Mauriac soutient Bernanos dans son élection à l'Académie française, honneur que Bernanos refuse. Dans une lettre, Bernanos lui explique son refus et ajoute que malgré leur accord sur le fond, leurs vies ont pris une tournure trop différente pour se comprendre. Cette orientation différente semble être due à leurs opinions politiques[360] mais surtout à la façon dont l'un et l'autre ont vécu la Première Guerre mondiale : Bernanos a passé du temps dans les tranchées, Mauriac, à la santé fragile, a limité son engagement dans les services de la Croix Rouge. Or, comme l'explique Éric Benoit :

> C'est dans l'épreuve de la Première Guerre mondiale que s'enracine chez Bernanos la conception apocalyptique de l'Histoire, toujours à l'arrière-fond de l'œuvre romanesque (et des écrits de combat) et, partant, la conception mystique du devenir des personnages : dimensions non pas complètement absentes de l'œuvre de Mauriac mais incontestablement moins prégnantes chez lui. [361]

Toutefois Bernanos termine sa lettre en disant qu'ils sont souvent comparés l'un à l'autre, ce qui leur permet de se retrouver unis.

Les années trente vont être celle de l'engagement pour Bernanos : il prend position contre la neutralité du Vatican lors de l'agression de l'Ethiopie par Mussolini, contre les évêques espagnols favorables à Franco. Il se dit à l'aise dans l'Église et ne craint pas de dire ce qu'il pense. En cela, il dit s'opposer à Mauriac qui est une âme inquiète. À la Libération, il critique la façon dont Mauriac s'accommode de divers aspects de la situation politique. Quelques mois plus tard, Bernanos critique de nouveau Mauriac en polémiquant contre les démocrates-chrétiens dont Mauriac est le porte-parole. Ce dernier va réagir contre ses attaques dans un article du *Figaro* en 1946 intitulé « La Tentation du dégoût » parce qu'il pense que Bernanos en est victime. Il dénonce dans cet article l'agressivité de Bernanos, son manque de nuances et son intransigeance à l'égard de toute nuance dans les positions politiques. Mauriac le met en garde contre la posture qu'il semble incarner depuis son retour en France : « Tenir un rôle, jouer un personnage furieux, c'est encore une imposture puisque c'est être hors de soi »[362]. Dans les dernières lignes, il justifie l'attitude de Bernanos en comparant son attitude à celle de Jésus s'élevant contre les pharisiens et les marchands du Temple.

Bernanos ne tarde pas à riposter dès le lendemain de la parution de l'article. Il affirme d'emblée répondre contre son gré : ce sont ses amis qui l'ont encouragé à le faire. Bernanos, dans cet article, radicalise ses attaques précédentes en accusant Mauriac de compromission

[360] Bernanos est monarchiste, Mauriac est républicain
[361] É. BENOIT, « Bernanos, lecteur critique de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op. cit.*, p. 23.
[362] F. MAURIAC, *Journal : mémoires politiques*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 416.

avec le PC : il va jusqu'à comparer l'attitude de Mauriac à celle de Pétain lors de la collaboration. La polémique resurgit quelques mois plus tard lors du référendum de 1946 pour l'adoption de la Constitution. En effet, la Constitution découle d'une union entre la SFIO et le MRP qui s'est rallié au PC. Dans un article, Bernanos associe le MRP comme étant « le parti de M. Mauriac »[363] et lui reproche de s'accommoder de cette Constitution. Les différents éléments de cette polémique se retrouvent résumés dans un article de deux pages dans *Le Figaro*.

Ce désaccord politique va perdurer et, quelques mois avant sa mort, Bernanos écrit un article où il oppose la conception chrétienne de la pauvreté (une vertu évangélique) à sa conception marxiste (un mal qu'il faut anéantir). Il reproche aux démocrates – et donc à Mauriac – d'avoir la même conception que les marxistes. Ainsi, comme l'explique Éric Benoit : « Dans son attention de bourgeois envers le peuple, Bernanos décèle plutôt qu'un véritable amour un hypocrite opportunisme par réalisme politique, et finalement une attitude dupe des projets communistes de dictature du prolétariat »[364]. Ce climat de la bourgeoisie du Ralliement, Bernanos y voit aussi l'origine romanesque de Proust (et de son faux grand monde), de Gide et de Mauriac lui-même : « C'est bien finalement la même trahison du spirituel qui selon Bernanos est à l'origine de son différend avec Mauriac tant dans le domaine de l'univers politique que dans le domaine de l'univers romanesque »[365]. Tout cela n'a pas empêché Mauriac de prendre la défense de Bernanos près d'un an après sa mort. Il affirme que s'il y a eu de la haine envers Bernanos, c'est celle qui est à la base de la tendresse, qui naît de l'amour offensé, comme celui du Christ.

B. Julien Green et François Mauriac

Julien Green et François Mauriac ont entretenu des relations très étroites. Bien que tous les deux catholiques, ils ne sont pas de la même paroisse : « La différence, d'où venait-elle ? De ceci peut-être, que lui et moi étions profondément enracinés dans notre enfance, mais la sienne toute catholique, teintée de jansénisme, la mienne anglicane avant ma conversion. Sans beaucoup de détours, le terrain d'entente se trouva dans les environs de Port-

[363] G. BERNANOS*, Français, si vous saviez…, Essais et écrits de combat*, tome II, *op. cit.,* p. 1173.
[364] É. BENOIT, « Bernanos, lecteur critique de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op.cit*., p. 37.
[365] É. BENOIT, « Bernanos, lecteur critique de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op.cit*., p. 38.

Royal et comme il fallait s'y attendre, près de la personne de Pascal »[366]. Ainsi, Mauriac pratique une religion « d'effroi », « dramatique », Green, une religion de miséricorde. Green découvre le « vrai » Mauriac en lisant *Sainte-Marguerite de Cortone*. Si l'on excepte ses romans, c'est le livre de Mauriac le plus attachant selon Green[367]. À sa mort, Green déplorera ne jamais avoir eu avec lui de conversation franche. Les deux hommes parlaient ensemble davantage de religion que de littérature : « Hier vu Mauriac qui me parle religion et me dit qu'il a communié le matin même… Il me parle aussi de la lettre de Gide à Schwob parue dans *La NRF*. Gide a été tenté de se convertir « mais, a-t-il précisé, j'y ai mis bon ordre », et Mauriac voit dans cette phrase si caractéristique quelque chose comme l'assassinat de la grâce : « cela rend le son d'un glas d'enfer… »[368]. Pendant longtemps Green s'est détourné de l'œuvre de Mauriac qu'il n'a jamais lue en totalité. Jusqu'en 1970, il n'a lu qu'un nombre réduit d'ouvrages : la *Vie de Racine* en 1928. En 1944, il confie dans son *Journal* que ses romans l'irritent autant qu'il les admire. Le fait qu'il en parle peu dans son *Journal* montre le peu d'intérêt qu'il accorde à l'œuvre de Mauriac. Le seul moment où il évoque Mauriac c'est lorsqu'il donne un cours de littérature française en 1944 sur l'œuvre de Mauriac à Mills College, aux États-Unis: « Aujourd'hui, j'ai fait mon cours sur Mauriac. J'ai lu plusieurs pages exquises de son *Journal* (qui n'est pas un journal). On applaudit parce que c'est devenu une sorte d'habitude polie d'applaudir, mais j'ai l'impression que ce cours n'a pas servi à grand chose »[369].

C'est le fait d'être élu à l'Académie à la place de Mauriac qui a incité Green à lire assidûment son œuvre. Lors de son discours de réception en 1972, Green évoque un certain nombre de romans de Mauriac : *La Pharisienne*, *Le Mystère Frontenac*, *Thérèse Desqueyroux* et sa suite, *Le Nœud de vipères*, son *Journal, Destins, Le Sagouin* et *Maltaverne*. Il semble aussi bien connaître son essai *Le Roman*. On peut aussi penser qu'il a lu *Dieu et Mammon*, ainsi que *Souffrances et bonheur du chrétien* qu'il dit avoir lu deux fois. Il semble avoir lu entre 1964 et 1987 trois fois *Ce que je crois* et livre sur cette profession de foi une profonde réflexion qu'il reprendra d'ailleurs dans son discours de réception à l'Académie. Dans ce dernier, Green sauve l'homme et son style mais se tait sur le théâtre, n'évoque pas le *Bloc-notes* et accable le romancier. En effet, il a la conviction que Mauriac n'est pas dans ses romans. Aussi, Green ne retient de l'œuvre de son prédécesseur que des textes de nature

[366] J. GREEN, « Appendice IV, Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française » *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1483.
[367] J. GREEN, *Journal,* 25 mai 1949, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* pp. 1078-1079.
[368] Cité par J. GREEN, *Journal,* 5 février 1929, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 36.
[369] J. GREEN, *Journal,* 31 juillet 1944, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 791.

autobiographique : *Sainte Marguerite de Cortone, Souffrances et bonheur du chrétien* et *Ce que je crois.* Green a souvent affirmé qu'il aimait l'homme plus que l'écrivain :

> Certains de ses personnages courent droit aux abîmes. Non pourtant. À la dernière halte de leur existence toute noire, François Mauriac accorde aux misérables un retour à la foi et le secours de cette pitié divine qui arrange tout. Et cela est souvent ainsi – nous avons tout intérêt à ne pas y contredire : Dieu vole les âmes au démon l'une après l'autre. Mais c'est le romancier qui me retient, c'est l'homme dont je sens la présence derrière ces récits ténébreux, car de tous les romans qu'il a écrits, celui que je mets au-dessus de tous les autres pourrait s'appeler François Mauriac et c'est aussi le plus tragique : il est partout, depuis les vers où l'auteur regrette les péchés qu'il n'a pas commis jusqu'à ce *Maltaverne* dont on dirait que Dante lui a soufflé le nom à l'oreille et qui évoque je ne sais quelle sombre étape sur le chemin de l'au-delà.370

Il regrette alors de ne pas avoir été plus proche de Mauriac : « Ébloui par la lecture des Lettres de Mauriac, ébloui comme je l'ai été rarement par ses livres, mais dans celui-là le cœur se trouve tout entier avec sa tendresse, ses injustices, ses cris de rage, ses profonds élans d'amour. […]. Cher François, que ne vous ai-je mieux compris et que ne m'avez-vous pas mieux deviné ? Quand vous me disiez que j'étais tout bonnement « le mal », ou « le mal, c'est vous », vous faisiez simplement abstraction de Dieu qui ne me laissait jamais tranquille. J'étais plus tourmenté qu'aucun de vos personnages ne le fut jamais »[371]. Green et Mauriac sont des écrivains à la fois trop proches et trop différents, et c'est ce qui explique leurs rapports complexes.

Les deux écrivains se sont rencontrés à la fin de l'année 1924 chez François Le Grix qui dirigeait *La Revue hebdomadaire* où les deux romanciers collaboraient. Ils se rapprochent toutefois quelques années plus tard, en 1927. Bien qu'elle dure toute leur vie, cette amitié reste assez distante en raison d'un certain nombre de dissensions. Mauriac n'appprécie guère le journal de Green qui n'en dévoile que trop peu sur son auteur. Il a, en revanche, beaucoup apprécié *Adrienne Mesurat* dont il rend compte dans *La NRF* en 1927. Il est surtout sensible à la solitude du personnage d'Adrienne : « La solitude s'attache à Adrienne comme une maladie ; elle est née emmurée, elle étouffe […] elle obéit à l'instinct du captif que nous avons tous été en rêve, et qui franchit un mur, puis un autre encore […]. Ses bourreaux disparus, elle ne s'évade pas du cercle magique »[372]. Il s'intéresse aux personnages les plus démoniaques du roman tels Mme Legras dont il remarque l'homosexualité et M. Mesurat qui ressemble selon lui à « beaucoup d'hommes, nés féroces, [qui] ne peuvent s'assouvir que dans

---

[370] J. GREEN, Appendice IV, Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française » *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 1487.
[371] J. GREEN, *L'Arc-en-ciel 1981-1984*, 3 avril 1984, Paris, Seuil, 1988, p. 424.
[372] J. GREEN, « Notes, le Roman *Adrienne Mesurat* », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972*,* p. 1130.

les limites du foyer domestique. Néron n'a pas toujours le monde à son usage »[373]. Toutefois il regrette le point de vue, objectif selon lui, du roman : « 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 »[374].

Dès 1928, les relations entre les deux auteurs se distendent et la formule « Mon cher ami » succède à celle de « Monsieur » dans les lettres. Mauriac publie *Souffrances du chrétien* dans la *NRF* au mois d'octobre, il est à l'époque en pleine crise spirituelle qui détermine une conversion définitive. Green, dès lors, fréquente moins souvent ce « converti » « devenu un peu convertisseur »[375]. Pour ce dernier, c'est le prosélytisme de Mauriac qui les a éloignés l'un de l'autre. Green ne comprend pas les rapports de Mauriac romancier avec les exigences de sa foi. Il explique dans son *Journal* en 1944 : « 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 de poison »[376]. Plus tard, il ajoute : « Je commence à croire qu'il n'y a pas de roman sans péché (je ne pense plus à Mauriac, mais bien à moi »[377]. En effet, pour Green « les réalités religieuses sont d'un ordre tout autre. Elles ne peuvent, sans se dégrader, frayer avec les réalités profanes, même littéraires »[378]. Or Mauriac, dans les années vingt, se proclame « romancier catholique », ce qui, pour Green, équivaut à perdre sa liberté d'esprit et de création. Mauriac est un homme de parti et rien ne pouvait plus déplaire à Green qui a toujours cultivé une indépendance, et ce à tous les niveaux. En effet,

> [S]ur le plan de la création littéraire, convaincu que le roman naît du péché, que la puissance créatrice du romancier est de même nature que la puissance sexuelle, que le même instinct vital interdit de s'exclure de l'acte d'écrire comme de l'acte sexuel, il respectera la folie furieuse de l'« inconnu » qui crée à travers lui. De là, cette esthétique romanesque de la violence et du crime. [379]

Mais c'est peut-être dans ce domaine que les œuvres mauriaciennes et greeniennes se rapprochent le plus. Green reconnaît dans son discours de réception à l'Académie française que Mauriac se plaît à décrire les passions frustrées, le désir entravé :

> Ce qui retentit dans ses livres, ce que j'entends d'abord, c'est la clameur de détresse des passions

[373] J. GREEN, « Notes, le Roman *Adrienne Mesurat* », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 1130.
[374] Ibid.
[375] J. PETIT, « Le diable, Mauriac et Green », *La Nouvelle revue des deux mondes*, 1976.
[376] J GREEN, *Journal,* 27 décembre 1944, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 823.
[377] J. GREEN, *Journal*, 19 février 1948, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 1001.
[378] M-F. CANÉROT, « Green, lecteur de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op. cit.,* p. 64.
[379] M-F. CANÉROT, « Green, lecteur de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op. cit,* p. 65.

> frustrées. Est-ce faire injure à l'écrivain de dire qu'il nous fait descendre avec lui dans une sorte d'enfer ? Mon opinion est qu'il n'y a pas de fiction qui vaille sans un peu d'enfer. Le mot est-il trop fort ? Mais Thérèse Desqueyroux qui traîne après elle le crime qu'elle n'a même pas pu réussir ne connaîtra la paix qu'à la fin de sa vie. […]. Quel ouragan de souffrances sur ce monde ténébreux... .[380]

Au contraire, chez Green, les personnages sont jeunes et le désir s'assouvit par le crime, accompli ou rêvé : Adrienne Mesurat tue tandis que Thérèse Desqueyroux vit avec le poids du crime non accompli. Mauriac met en scène des démoniaques dont beaucoup finissent par connaître le salut. Ses romans possèdent ainsi une dimension, que l'on pourrait qualifier d'initiatique, qui le rapproche de Bernanos mais l'éloigne de Green :

> L'enfer ? Non pourtant, car l'enfer total, c'est l'absence de l'amour, et l'amour finit par luire dans l'épaisseur de toute cette ombre. La pitié d'en haut visite le cœur des plus déshérités de ces personnages, et c'est le seul espoir, mais c'est celui qui l'emporte à la fin. Ici parle le chrétien Mauriac. Où est la part de l'invention, où celle de l'aveu pur et simple ? Le romancier et le croyant ont si bien tressé les écheveaux aux mille nuances qu'il devient presque impossible d'isoler tel fil de préférence à celui-là, car alors tout risque de se brouiller et la diaprure de se perdre. [381]

En 1933, Mauriac encourage Green à revenir à la foi catholique. À son retour des États-Unis, il s'inquiète de constater que le démon est entré dans la vie de Green. Mauriac est plus soucieux de l'âme de Green, de ses rapports avec Dieu ou le diable que de ses romans. Il est sensible à *Épaves,* paru en 1932 qui possède « une clé qu'on ne connaît pas »*[382]* selon les propos rapportés par Green lui-même dans son *Journal*.

Dans un article qui date du 17 avril 1951, Mauriac attire l'attention du lecteur sur trois aspects fondamentaux chez Green : il voit en lui son statut d'exilé qui ne se sent pas dépaysé en France, « le fils qu'Emily Brontë n'a pas eu et l'auteur dont le domaine de prédilection est l'invisible »[383]. Cette remarque montre que malgré tout Mauriac est sensible à l'ambiance sombre des romans de Green. Ce dernier met en scène un monde romanesque marqué par le macabre, le fantastique et l'irrationnel où le protagoniste finit par sombrer dans la folie. C'est ce qui distingue principalement l'œuvre de Mauriac et Green : « C'est peu de dire qu'il tenait en suspicion ce qui relevait du fantastique et de l'invérifiable, bannissant rêves prémonitoires, sinistres pressentiments, apparitions, dédoublements de personnalité, irruptions de l'au-delà dans la vie de chaque jour, choses dont je ne faisais pas fi. Dans son œuvre entière, que j'ai relue, je n'ai trouvé qu'un seul revenant, et encore assez douteux : ce n'est pas

[380] J. GREEN, « Appendice IV, Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française » *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 1494.
[381] Ibid.
[382] J. GREEN, *Journal,* 19 avril 1932, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*.,p .169.
[383] F. MAURIAC, « Julien Green, témoin de l'invisible, *Le Figaro*, 17 avril 1951.

beaucoup ! »[384]. *Le Bloc-notes* mentionne plusieurs fois le *Journal* de Green : Mauriac a lu *Le Bel aujourd'hui* dont il dit du bien mais avec toutefois quelques réserves. Quant à *Partir avant le jour*, premier écrit autobiographique de Green, Mauriac l'a apprécié même s'il ne cache pas que pour lui, l'essentiel n'y est pas dit. Dans l'année qui suit *Partir avant le jour,* soit en 1964, Mauriac se demande si un auteur chrétien doit tout dire de lui. Ce « bloc-notes » est la cause d'un froid entre les deux écrivains. À l'époque, le Nouveau Roman est à la mode et Mauriac, tout en déplorant cette crise du roman, ne peut pas empêcher de trouver le roman de Green, *Chaque homme dans sa nuit*, conventionnel. Julien Green, qui ne se sent pas concerné par la querelle du Nouveau roman, ne reçoit pas bien le jugement de Mauriac.

Ce qui éloigne sûrement Green des œuvres de Mauriac, c'est aussi l'exigence de sincérité. Quand Green rencontre Mauriac, ce dernier a quinze ans de plus que lui. De ce fait, il y a entre une relation de maître à élève. Toutefois Green est gêné par l'aspect « homme de lettres vainqueur »[385] qui émane de Mauriac. D'ailleurs, c'est par respect du jeu social et de l'intérêt familial que Mauriac n'a jamais écrit d'autobiographie et qu'il est resté muet sur certains sujets comme l'homosexualité. Green voit toujours ce « personnage » de sermonneur, de moralisateur que joue Mauriac dans ses œuvres. De même, Green trouve que ses personnages sont trop peu hardis devant le crime, mais manifestent en revanche des intentions mauvaises qui les rendent inhumains. Pour lui, *Le Nœud de vipères* est incontestablement le plus infernal des romans de Mauriac :

> On me dira que je prends l'œuvre de Mauriac par le sommet et que cette *Thérèse Desqueyroux* qui lui était si chère marque aussi un degré de perfection qu'il ne dépassa plus. C'est là une opinion courante à laquelle je ne puis me ranger. Il me semble, en effet, qu'un de ses récits les plus importants est le *Nœud de vipères* qui restera comme un des plus noirs de la littérature contemporaine, le plus mystérieux aussi par la maîtrise dans l'exploration du mal. De cercle en cercle, l'auteur nous mène toujours plus bas dans ce lieu démoniaque qu'est le cœur d'un avare. Rien de plus solidement barricadé contre la grâce. « La méchanceté est ma raison d'être », dit avec une sorte de candeur le vieillard qu'on hésite à appeler le héros de ce roman. [386]

Alors que la vie et l'œuvre de Green sont hantées par un sentiment de révolte, celle de l'âme contre l'exigence du corps, la vie et l'œuvre de Mauriac sont hantées par la culpabilité qui fait toute la noblesse de son désespoir. Il a mesuré, en effet, l'horreur de trahir l'Amour, non pour le seul plaisir, mais pour un amour interdit et torturant. Les deux écrivains se rejoindront dans leur vieillesse où ils seront plus indulgents vis-à-vis de la chair.

---

[384] J. GREEN, « Appendice IV, Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 1483.
[385] M-F. CANÉROT, « Green, lecteur de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op.cit,* p. 66.
[386] J. GREEN, « Appendice IV, Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 1495.

Désireux de trouver plus de générosité et de mansuétude dans l'œuvre mauriacienne, Green est séduit par *Le Mystère Frontenac* ou les *Mémoires intérieurs*. Il est particulièrement sensible à la poésie qui se dégage du *Mystère Frontenac*, à l'esprit d'enfance qui parcourt le roman : « Entre le Christ et le jeune Yves, qui pourrait bien se nommer François, s'engage l'éternel dialogue : « Tu sais bien qui je suis », dit la voix intérieure au tout jeune Frontenac, « moi qui t'ai choisi. – Non, crie l'enfant, c'est moi qui me parle à moi-même. – Moi qui t'ai choisi, reprend la voix qu'on ne peut faire taire, moi qui t'ai mis à part et marqué d'un signe »[387]. Green et Mauriac ont donc eu une entente profonde comme le montre la lecture par Green de *Sainte Marguerite* et de *Ce que je crois*. Dans *Sainte Marguerite*, Green apprécie que Mauriac s'adresse directement à son lecteur par l'intermédiaire d'un « nous » qui est, en réalité, un « je ». Il aime particulièrement que l'écrivain tente par la seule force de l'intuition d'entrer dans la folie d'une mystique. Lui-même est nourri depuis dix ans de nombreuses vies mystiques. Il est enthousiasmé par l'histoire de cette femme dont la passion pour Jésus pousse au crime contre soi, contre sa beauté, contre son corps par lequel est venu le péché : « Ce qui le touche aussi dans cette biographie, c'est l'envol de Mauriac loin de toutes les médiocrités de la vie chrétienne, sa dénonciation de la piété sensible, sa certitude que l'on va à Dieu dans la souffrance, non par les consolations »[388].

Aussi, Julien Green va composer, de 1981 à 1983, la vie de saint François d'Assise et, même s'il n'a pas relu l'œuvre de Mauriac, on y retrouve, comme l'explique Marie-Françoise Canérot, « le même don de séduire, le même renoncement absolu aux plaisirs de la chair et du luxe, le même succès auprès des foules, le même désir de partager les souffrances de la Passion, le même enfoncement dans la solitude et le silence au cours des dernières années »[389]. Si Green admire saint François c'est parce qu'il a été divisé entre les exigences de la chair et celles de l'âme. Malgré son admiration pour l'essai de Mauriac, Green a su garder ses distances et on ne peut y voir ni imitation, ni filiation mais seulement quelques échos. Pour Green dans *Ce que je crois*, on trouve le secret de l'homme et de l'œuvre qui constitue pour lui « une vraie confession »[390] de Mauriac. Il y trouve l'aveu de solitude qui rèsonne forcément en Green : « Ce mince volume, je le verrais comme le moyeu d'une roue, et tous ses récits, pareils à des rayons, divergeant pour se fixer dans la jante qui marque la limite de l'univers mauriacien. Il n'importe pas que le livre ait paru tard dans la carrière de l'écrivain.

[387] J. GREEN, « Appendice IV, Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 1489.
[388] M-F. CANÉROT, « Green, lecteur de Mauriac », *Mauriac lu par ses pairs, op.cit,* p. 71.
[389] Ibid.
[390] J. GREEN, « Appendice IV- Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 1491.

Mauriac l'a porté en lui sa vie entière et c'est tout Mauriac qu'il nous fait voir dans ces pages. Avec un imperceptible dosage de pudeur et de hardiesse, il nous livre un portrait irrécusable »[391]. Green admire tellement cette œuvre qu'il écrit un *Ce que je crois* au même âge auquel Mauriac a écrit le sien. Toutefois, son essai, qu'il baptise *Ce qu'il faut d'amour à l'homme,* se révèle plus autobiographique que celui de Mauriac.

C. Georges Bernanos et Julien Green

Georges Bernanos et Julien Green ont des relations moins étroites que celles que chacun d'eux a eues avec Mauriac. Pour autant, l'auteur de *Sous le soleil de Satan* a fait preuve d'un enthousiasme sans bornes pour les romans de Green, ce qui ne fut pas le cas, comme nous l'avons vu, pour ceux de Mauriac. Dès la parution du premier roman de Green, *Mont-Cinère*, Bernanos écrit un article élogieux dans *Les Nouvelles Littéraires* en 1926. Dans cet article, il manifeste son admiration pour ce livre marqué du signe de la vérité : « On peut essayer de se roidir pour échapper à l'extraordinaire autorité de son livre si dense, si cruel et si calculé ; on n'y échappe pas, on le subit, le cœur dévoré de honte car il est de ceux qui découvrent notre misère, humilient l'âme dans les profondeurs »[392]. Bernanos est particulièrement sensible au fait que *Mont-Cinère* ait été écrit par un auteur si jeune et selon lui, son mérite n'en est que plus grand. Green est d'ailleurs le seul romancier contemporain sur lequel il ait écrit. Pour Bernanos, Green a « une attention puissante, le mépris de la facilité et par dessus tout l'amour intrépide du vrai »[393]. Il termine en lui disant « Courage Green ! Votre œuvre est bonne. Le romantique accusait l'univers pour justifier l'homme. Mais c'est l'homme, c'est l'homme qui est déchu »[394]. Il semble que Bernanos ait lu assidûment les premiers romans de Green, comme en témoigne le *Journal* de ce dernier. On sait qu'il a lu *Léviathan* qu'il admire aussi, comme le dira la femme de Bernanos à Julien Green après la mort de son mari.

Green n'est pas peu fier de cet article de Bernanos qu'il admirait beaucoup. Pourtant, il reconnaît, bien après la mort de l'auteur, qu'il n'a jamais su lui parler : « Il me parlait de

[391] J. GREEN, « Appendice IV- Conférences et discours », « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 1491.
[392] G. BERNANOS, « À propos de *Mont-Cinère* », *Essais et écrits de combats*, tome I, *op. cit.,* p. 1056.
[393] G. BERNANOS, « À propos de *Mont-Cinère* », *Essais et écrits de combats*, tome I, *op. cit.,* p. 1058.
[394] Ibid.

politique et je perdais pied aussitôt. S'il m'eût parlé de religion, je ne doute pas un instant qu'il m'eût aidé, mais peut-être pensait-il avoir dit dans ses livres ce qu'il avait à dire sur ce sujet »[395]. Si Bernanos ne séduit pas Green, c'est en raison principalement de leurs divergences d'opinion politique. Les questions politiques n'intéressent pas Julien Green, comme en témoignent son *Journal,* très pauvre en la matière. Quand Green apprend par Béguin que l'auteur de *Sous le soleil de Satan* est malade, le jeune écrivain confie : « Je me suis souvenu de la grande générosité de cet homme à mon égard et de la façon dont il a encouragé mes débuts »[396]. Lorsqu'il apprend la mort de l'écrivain, il écrit : « Il savait toutes ces choses qui nous font souffrir. C'est même de cela que sa grandeur était faite. Il avait beau se présenter à nous en veston, il était l'homme de l'invisible »[397]. Green n'est d'ailleurs pas frappé, lorsqu'il se rend à une exposition donnée en l'honneur de l'écrivain en mars 1950, de voir des photographies de Bernanos en compagnie de prêtres : « Partout des prêtres. Son œuvre était déterminée d'avance ; il ne pouvait pas écrire autre chose que ce qu'il a écrit, il n'avait pas le choix. Il était difficile de lui parler. Ses compliments mêmes, je ne savais comment les accueillir, ni les rendre. Il m'envoya *L'Imposture* avec une dédicace que je n'ai fait voir qu'à deux personnes et qui me fut d'un grand secours, dans des crises de doute »[398].

Le *Journal* de Green dans l'entre-deux-guerres ne fait que peu de mentions de l'œuvre de Bernanos : si Green a lu les romans des années trente, il n'a pas été comblé par ces lectures. Plus tard, il évoque l'œuvre de Bernanos, notamment *Journal d'un curé de campagne* dont il admire certaines phrases qu'il prend plaisir à noter[399]. Il a lu les romans de Bernanos sans réel plaisir, comme en témoignent ses réflexions au sujet de *L'Imposture* dont il avoue avoir sauté beaucoup de pages :

> Tous les défauts de *L'Imposture* ne m'en cachent pas l'entraînante démesure. Le plus grand de ses sens était le sens de Dieu et le sens du péché. L'abbé Cénabre finit par faire peur. Quel homme a jeté un tel regard dans l'âme du mauvais prêtre... Tout cela dit, la matière du livre reste lourde. Si passionnantes que soient les explications psychologiques de Bernanos, elles n'en rappellent pas moins de très gros meubles que seul un déménageur à forte carrure peut déplacer, et l'on ne peut faire qu'on n'ait l'impression d'avoir aidé un peu au déménagement ; de là cette fatigue qu'on éprouve de le lire, mais je ne veux pas avoir l'air de sourire de lui : il est, à mes yeux, parmi les grands.[400]

Green confirme cette opinion à la lecture du *Dialogue des carmélites* : « C'est souvent du meilleur Bernanos.[...]. Dans tout ce livre, il y a une angoisse qui en rend la lecture presque

[395] J. GREEN, *Journal,* 12 mars 1950, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 1139.
[396] J. GREEN, *Journal,* 9 juin 1948, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,*p. 1016.
[397] J. GREEN, *Journal,* 12 juillet 1948, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 1021.
[398] J. GREEN, *Journal,* 8 mars 1950, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 1138.
[399] J. GREEN, *Journal,* 5 février1949, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* p. 1062.
[400] J. GREEN, *Journal* 12 mars 1950, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 1139.

insupportable. On ne peut pas ne pas songer à notre temps si étrangement semblable à celui-là. Beaucoup pensé au petit nombre de croyants qui restent au monde. Ose-t-on se compter parmi eux ? Sans doute. Mais la foi ne suffit pas; Les démons aussi ont la foi, dit saint Jacques »[401]. Pour autant, Green n'a pas lu toutes les œuvres de Bernanos, et quand il se plonge dans l'ouvrage que Béguin a écrit sur l'auteur de *Monsieur Ouine*, il découvre « des textes qu' [il] ne connaissai[t] pas et dont le ton surnaturel [l']a beaucoup frappé. On y sent la chaleur toute-puissance de la foi, cette présence du feu, présence indiscutable et qui foudroie la raison »[402].

[401] J. GREEN, *Journal* 3 novembre 1949, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 1116.
[402] J. GREEN, *Journal* 26 mai 1954, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 1339.

Chapitre 2. Les œuvres de François Mauriac, Georges Bernanos et Julien Green sous le soleil du démoniaque

Des influences entre Bernanos, Mauriac et Green ne sont donc pas à exclure et l'on distingue, malgré des différences, de nombreuses similitudes dans la manière dont Green, Mauriac et Bernanos mettent en scène le démoniaque dans leurs romans. En effet, ce qui les rapproche est constitué avant tout par le pouvoir de faire éclore le mal chez les autres. En regard du corpus qui s'échelonne de 1918 à 1939, il nous paraît utile d'étudier la manière dont le démoniaque évolue dans les œuvres de Green, Mauriac et Bernanos durant cette période. La perspective diachronique permet de saisir l'évolution du traitement du démoniaque à travers les grandes étapes de l'œuvre de chacun de ces écrivains. Cependant, elle doit aussi s'accommoder de la perspective synchronique qui, elle, en montre les éléments constitutifs, les signes visibles sur lesquels nous reviendrons par la suite de manière plus approfondie. Il s'agit ici de présenter de manière non exhaustive les romans des auteurs ainsi que les principales figures démoniaques qui y prennent place. Le but n'est pas ici d'étudier à proprement parler ces figures – ce que nous ferons par la suite – mais simplement de présenter leur place et leur rôle au sein des romans, et d'étudier l'évolution de leur représentation au sein du corpus. Green, Mauriac et Bernanos ont donné dans leur œuvre une vision du démoniaque qui leur est propre : si Mauriac le présente avant tout comme une manifestation psychologique, Bernanos lui en fait une manifestation essentiellement surnaturelle, tandis que pour Green, il s'agit avant tout d'une manifestation invisible. Si les manifestations du démoniaque sont propres à chaque auteur, elles ne sont pas pour autant indifférentes les unes des autres.

I. Une manifestation psychologique

Contrairement à la grâce, que Mauriac ne représente pas de manière directe, le démoniaque, en revanche, entre plus facilement dans l'œuvre : « impossible d'exorciser le roman »[403]. Pour Mauriac, le démon est « un symbole, une incarnation imagée du mal qui est en nous, le nom donné du temps de Jésus à toutes les maladies qui atteignent l'esprit à travers la chair [...] Certaines vies [...] m'ont paru comme baignées d'une lueur singulière et

[403] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complète*s, tome II, *op. cit.,* p. 772.

trouble »[404]. Les personnages démoniaques se caractérisent chez Mauriac, mais aussi chez Bernanos et Green, par l'infestation des péchés. Ainsi, selon Mauriac, le démoniaque « ne se distingue guère [...] de nos vices »[405]. On trouve dans *Les Chemins de la mer*, dernier ouvrage du corpus mauriacien, la définition du démoniaque selon Mauriac : il s'agit de « l'enfer humain, l'enfer dès ici-bas de ce royaume qui est, comme l'autre, au-dedans de nous »[406]. Comme l'explique Benoît Mérand, l'écrivain n'affirme la présence du diable dans aucun de ses romans : « Toujours, lorsqu'il recouvre ses personnages de cette lueur singulière et trouble, il met en balance l'hypothèse de la possession ou celle de la folie, de la maladie, demeure dans l'interrogation. À la lecture pourtant, il apparaît que cette présence observée tout d'abord chez d'autres Mauriac en la transposant dans son œuvre la charge aussi des maux qui l'obsèdent »[407]. C'est en cela que Mauriac met en scène dans ses romans, non pas le diable à proprement parler, mais le démoniaque. Contrairement à Green ou Bernanos, Mauriac refuse toute évasion hors du « réalisme », ce qui « limite nécessairement »[408] ces personnages démoniaques.

Ainsi, malgré une présence incontestable des personnages démoniaques, celle-ci reste pour autant diffuse dans les premiers romans de Mauriac. Ses premiers héros ne s'imputent comme péché que la satisfaction du désir suscité en eux par quelques jeunes filles. Ce conflit entre la chair et l'âme gagne en gravité au fur et à mesure des romans et il demeure longtemps le cœur de la représentation du démoniaque proposé dans le roman mauriacien. Dans *Le Fleuve de feu*, publié en 1923, Raymond Courrèges encourage la débauche de Daniel Trasis : « Raymond Courrèges lui répétait vainement que depuis la guerre la danse élargit le terrain de chasse des hommes »[409]. Il l'incite à vivre de manière débauchée en lui « [proposant] des amours »[410]. Toutefois la présence du démoniaque dans ce roman reste insidieuse : Raymond n'est présent que sous la forme de paroles ou de dictons dont se souvient Daniel : « il affecta d'épouser la doctrine de Courrèges touchant « ce geste comme un autre »[411].

---

[404] F. MAURIAC, *Ce que je crois, Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 606.
[405] Cité par B. MÉRAND, « Présence du diable et de l'enfer dans l'œuvre romanesque de François Mauriac », *François Mauriac : l'œuvre au noir*, *op.cit.,* p. 253.
[406] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques*, *et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 689.
[407] B. MÉRAND, « Présence du diable et de l'enfer dans l'œuvre romanesque de François Mauriac », *François Mauriac : l'œuvre au noir*, *op.cit.,* p. 267.
[408] J. PETIT, « Préface », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. LXXXII.
[409] F. MAURIAC *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques*, *et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 507.
[410] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 510.
[411] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.* p. 548.

La représentation du démoniaque évolue de façon notable dans *Genitrix* publié en 1923 : il n'est plus un jeune homme corrupteur mais une mère abusive. Mauriac met en scène ce personnage démoniaque de manière beaucoup plus réaliste. Il ne s'agit plus d'un personnage évanescent à la personnalité inquiétante, mais au contraire d'une femme bien présente : Félicité Cazenave. Marie-Françoise Canérot a montré comment la vision du démoniaque proposée par Mauriac a commencé à évoluer à partir de 1923[412]. En effet, les personnages démoniaques se savent pécheurs mais aussi « monstres » : ils sont coupables mais leur mobile – et au-delà de cela, leur comportement – paraît lointain et mystérieux. Ainsi « c'est dans une perspective métaphysique que cette création romanesque acquiert sa signification définitive »[413]. Le personnage de Félicité Cazenave comporte une dimension mythique : cette femme redoutable incarne en effet la « Mère » terrible, dévoratrice. Absorbée dans son rôle de mère, ce « démon maternel » [414] « tout entière à sa proie attachée[415] » se voue entièrement à son fils Fernand avec lequel elle aspire à vivre seule. C'est pourquoi elle ira jusqu'à se réjouir de la mort de son mari : « N'ayant jamais pratiqué l'examen de conscience, elle n'avait jamais souffert de ce honteux enivrement qu'elle éprouva à se sentir libre, seule avec l'unique objet de sa passion »[416].

Le démoniaque se retrouve dans *Le Mal* qui est publié l'année suivante, avec deux personnages secondaires : Cyrus Bargues et Donald Larsen qui jouent le rôle de tentateur et corrupteur. Donald Larsen agit de manière toujours cachée, fourbe, il est énigmatique, apparaissant là où Fabien ne l'attend jamais[417], se livrant à l'alcool de manière inconsidérée, haïssant Fabien au point de détruire sa réputation. Face à ce personnage « qui n'existe pas » et dont on sait pas « d'où ça sort »[418], Fabien ressent une « peur »[419] irrationnelle. Cyrus Bargues est lui aussi bien étrange dans la mesure où il apparaît véritablement comme « possédé par le diable »[420] . Véritable débauché – il ressemble en cela à Raymond Courrèges – il n'a aucune considération pour les femmes qu'il séduit : « Lui, jamais aucune femme ne l'avait fait pleurer. Il n'aimait que son art. Une femme, il faut toujours rassurer sa tendresse, la flatter de la main, la caresser comme un bête »[421]. « Les personnages secondaires, Cyrus Bargues et

[412] M. F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman échoué,* Paris, SEDES, 1985.
[413] M. F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op. cit.,* p. 161.
[414] F. MAURIAC, *Genitrix*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 642.
[415] J. PETIT, « Notice sur *Le Mal* », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 1230.
[416] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques*, *et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 626.
[417] « Quelqu'un le lui prit des mains d'autorité : il se retournant, vit Donald Larsen », *Le Mal,* F. MAURIAC, tome I, *op. cit*., p. 692.
[418] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 697.
[419] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit,* p. 696.
[420] F. MAURIAC *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 715.
[421] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 700.

Larsen, sont [...] obscurs, équivoques et maléfiques, agissent pour des raisons qui n'apparaissent pas, comme si le romancier voulait créer un arrière-plan, éviter à la fois le dessin linéaire de l'intrigue et son déroulement trop clair, susciter une atmosphère un peu satanique autour de son héros » [422] explique Jacques Petit.

Une évolution est perceptible avec *Le Désert de l'amour*, paru en 1925, où réapparaît le personnage de Raymond Courrèges défini comme une « sombre figure angélique »[423]. Le jeune débauché cynique est cette fois-ci, non plus un personnage secondaire évanescent, mais le personnage principal du roman. On constate avec *Le Désert de l'amour* que les personnages démoniaques sont désormais les personnages principaux des romans de Mauriac, et non plus les personnages secondaires. Raymond Courrèges est décrit comme un jeune homme livré au péché : « cet adolescent [n']est que souillure»[424]. Il n'entend qu'une seule chose, se venger de Maria Cross, cette femme qui l'a blessé : « Après dix-sept ans, il croyait retrouver intact le vœu d'humilier cette femme qui l'avait humilié [...] Asservir, faire pleurer celle devant qui autrefois il avait été si pitoyable »[425]. Maria Cross est la femme tentatrice, à la fois charnelle et mystérieuse, qui pourrait aider Raymond à fuir l'atmosphère familiale étouffante. Comme Thérèse Desqueyroux, personnage qu'elle annonce, et Louis dans *Le Nœud de Vipères*, Maria est un personnage ambigu. André Sailles explique que ces personnages démoniaques « souffrent d'une immense frustration, et si leur convoitise s'attache avec frénésie à l'or, à la débauche ou au crime, c'est qu'en eux l'amour spirituel a été faussé dans son épanouissement. Il y a en eux, comme l'a dit si bien Pierre-Henri Simon « un refoulement de la grâce »[426].

La représentation du démoniaque devient peu à peu plus intense au fur et à mesure des romans. Ainsi, l'héroïne éponyme de *Thérèse Desqueyoux,* publié en 1927, est non pas sous l'emprise du démon comme une simple pécheresse, mais littéralement investie par lui. Le roman révèle « la présence inquiétante d'une puissance occulte et mal définie à l'intérieur d'un personnage » [427]. Thérèse Desqueyroux semble avoir une vraie vocation au mal qu'elle cause en faisant souffrir moralement son entourage. Et si elle n'arrive à tuer personne, elle rêve d'écarter son mari Bernard longtemps même avant sa tentative d'empoisonnement. Plus tard, dans *La Fin de la nuit,* elle voudra séduire le fiancé de sa propre fille avant de le

---

[422] J. PETIT, « Notice sur *Le Mal* », *Œuvres romanesques et théâtrale complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 1230.
[423] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit* p. 767.
[424] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,*p. 796.
[425] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,*p. 742.
[426] A. SAILLES, *Mauriac*, Montréal, Bordas, 1972, p. 220.
[427] B. MÉRAND, « Présence du diable et de l'enfer dans l'œuvre romanesque de François Mauriac », *François Mauriac : l'œuvre au noir, op. cit.,*p. 252.

conduire au désespoir. Thérèse Desqueyroux est un « ange noir qui a le pouvoir d'empoisonner et de corrompre, cet être mystérieux a aussi le don d'enseigner à autrui la sincérité avec soi-même et le refus des complaisances pharisiennes »[428]. Sa rencontre avec Jean Azévédo, qui semble être la personnification de Lucifer, la révèle à elle-même. À chaque fois qu'elle va lui rendre visite, « Thérèse quittait le royaume de la lumière et pénétrait de nouveau, comme une guêpe sombre dans le bureau où les parents attendaient que la chaleur fut tombée et que leur fille fut réduite »[429]. Ainsi, « ces deux personnages existent mais comme des masques dans un monde qui leur semble étranger, leur vraie vie est ailleurs, au-dessous de la surface des choses, derrière les apparences »[430]. C'est cette perspective que Mauriac va adopter à partir de 1930 dans ses romans qui n'évoqueront plus seulement les délices et les angoisses liées à la consommation du péché mais « le mystère du Mal enfoui au cœur de l'homme »[431].

Bob Lagave, le héros de *Destins*, roman paru en 1928, se considère comme un écolier à la mine charmante. Prenant peu à peu conscience du trouble qu'il provoque chez les autres, il va apprendre à exploiter ce pouvoir. La société va jouer un rôle corrupteur car le visage de Bob va être l'objet de convoitises, de désirs, de sollicitations : « Ni sa mère Maria, ni le vieux Gornac, impropres comme lui aux passions de l'amour, n'avaient été obsédés par la présence chez eux d'un être de la race hostile – que les hommes non créés pour aimer méprisent et haïssent, sans pouvoir se défendre de les jalouser, de les imiter gauchement »[432]. Ce conflit entre la chair et l'âme gagne en gravité au fur et à mesure des romans et il demeure longtemps le cœur de la vision du mal proposé dans le roman mauriacien. Pierre-Marie Héron[433] remarque que les personnages démoniaques font véritablement leur apparition dans l'œuvre de Mauriac après la rédaction de *Dieu et Mammon.* Dans cet essai, publié en 1929, l'écrivain opère une distinction entre le bon époux, le bon père, le bon chrétien de la vie de tous les jours et « les anges noirs » que l'on retrouve dans son œuvre : « Si le romancier a une raison d'être au monde, c'est justement de mettre à jour, chez les êtres les plus nobles et les plus hauts, ce qui résiste à Dieu, ce qui se cache de mauvais, ce qui se dissimule ; et c'est d'éclairer, chez les êtres qui nous paraissent déchus, la secrète source de pureté »[434]. Si la

[428] M-F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op.cit.*, p. 171.
[429] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II*, op. cit.,* p. 50.
[430] T-M. HAENNI, « Quand le ciel devient l'enfer », *L'Irrationnel dans l'œuvre de François Mauriac*, *Cahiers François Mauriac,* n°15, Paris, Grasset, 1988, p. 101.
[431] M- F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op.cit.,* p. 135.
[432] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 118.
[433] P.-M. HÉRON, « Nausée : Mauriac et le cas Jean Genet », *Lectures et création*, *op. cit.*
[434] F. MAURIAC, *Dieu et Mammon*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 817.

littérature est devenue le seul exutoire possible pour ce chrétien déchiré entre une grâce et une nature sensuelle, il n'en est pas moins vrai que la responsabilité de l'écrivain devient une nouvelle source d'angoisse pour Mauriac. Désormais « si mystérieusement engagé dans le Mal et la souffrance que soit le héros, il appartiendra à un univers pénétré des signes diffus de l'Amour divin »[435]. Mauriac va accorder à ses héros mauvais le pardon et la paix de Dieu. Pour le romancier :

> [Le mal] est une puissance obscure qui agit dans le personnage comme elle agit dans le monde et qui le conduit jusqu'à l'horreur de soi sans qu'il puisse démêler qui, de lui, de ses ancêtres, ou de Satan, a le plus de responsabilité dans sa déchéance. Surtout il est une force de mort qui paraît gagner toute l'humanité enlisée dans la matière et de laquelle seule peut triompher l'Espérance et un Dieu qui a vaincu la mort. [436]

La vision du démoniaque dans les romans de Mauriac va donc s'élargir au fil des années. La crise religieuse qu'il a traversée, la polémique avec Gide au sujet de *Dieu et Mammon*, les objections de Jacques Maritain sur sa responsabilité de romancier ont rendu Mauriac plus sensible au rapport de la religion et de la littérature. L'expérience de Bernanos ne l'avait pas, à ce titre, laissé indifférent. En effet dans les romans suivants, la charge démoniaque de certains individus est encore plus fortement accusée, tandis que le nombre de personnages se multiplie pour créer l'impression d'une société humaine gagnée par l'ennui, l'horreur de soi et la tentation de la mort.

Les romans des années trente vont mettre en scène des personnages davantage démoniaques : c'est le cas de *Ce qui était perdu* publié en 1930. On constate à partir de ce roman que l'âge du personnage démoniaque augmente de façon importante : Hervé, Thérèse[437], Gabriel et Louis ont déjà derrière eux l'essentiel de leur existence. Désormais, les personnages démoniaques sont les personnages principaux des romans. Hervé de Blénauge constitue un des personnages centraux de *Ce qui était perdu*. Ce personnage manifeste un intérêt croissant pour les secrets des autres, notamment pour tout ce qui relève de leur perversité sexuelle. Cette « curiosité morbide »[438] tient lieu chez lui de « jouissance et nourriture » [439]. Il ne semble pas avoir d'existence réelle, tout d'abord parce qu'il vit dans le mensonge, il essaie tout le temps de se dérober pour pouvoir s'abandonner à la débauche. Toutefois, comme Gabriel Gradère le sera par la suite, Hervé est conscient d'être mauvais :

---

[435] M-F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op.cit.,* p. 29.
[436] M-F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op.cit.,* p. 146.
[437] Dans *La Fin de la nuit.*
[438] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,*p. 300.
[439] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,*p. 287.

« Qu'avait-il fait encore ? Cette force mauvaise qui émanait de lui presque à son insu, qui frappait comme la foudre, le laissait lui-même dans un état de stupeur et presque d'hébétude »[440]. Dans *Ce qui était perdu,* malgré les apparences, la puissance du mal n'est pas incarnée dans un personnage particulier : elle est plutôt « diffuse, non pas tant à la surface de cette société caractérisée par le mensonge, le soupçon, la drogue et l'inversion sexuelle qu'au fond de toutes les consciences »[441].

Avec *Le Nœud de Vipères*, le point de vue de l'auteur change car Mauriac présente dans ce roman le point de vue du tyran domestique. Ainsi, explique Toby Garfitt, l'œuvre paraît « beaucoup plus dangereuse à l'ordre établi que les récriminations des adolescents ou des femmes de province »[442] qu'il présentait jusqu'ici. En effet, Louis, le narrateur du roman, se révèle être un père absent, particulièrement avare, qui est engagé dans une guerre sans merci contre sa famille. Cet homme, tout entier absorbé par sa carrière d'avocat, lucrative mais harassante, se réfugie dans une débauche tarifée. Il ne conçoit ses rapports avec les autres que vis-à-vis de l'argent, ce qui lui assure le contrôle de sa femme, de ses enfants et même de ses maîtresses. Sa femme, très pratiquante, tente de remettre dans la bonne voie cet athée qui ne manque pas une occasion de la provoquer. Louis se retrouve dans l'incapacité de communiquer avec sa propre femme et ses enfants. Comme il l'explique lui-même : « Ceux qui ont l'habitude d'être aimés accomplissent, d'instinct, tous les gestes et disent toutes les paroles qui attirent les cœurs et moi, je suis tellement accoutumé à être haï et à faire peur, que mes prunelles, mes sourcils, ma voix, mon rire se font docilement les complices de ce don redoutable et préviennent ma volonté »[443]. Seuls deux enfants, Marie et Luc, parviendront à gagner le cœur de Louis et à l'ouvrir, peu à peu, à Dieu. Louis est ainsi l'un des démoniaques qui va, le plus manifestement, trouver Dieu. Même si Daniel Trasis, dans *Le Fleuve de feu*, trouve la voie du salut à la fin du roman, la conversion n'était pas aussi radicalement exprimée que dans *Le Nœud de vipères*.

Mauriac s'est attaché à rendre plus sensible dans ses romans l'extension ici-bas du démoniaque. Il atteint le paroxysme avec *Les Anges noirs*, publié en 1936, dont le personnage principal, Gabriel Gradère, est persuadé qu'il a été choisi par le prince de ce monde : « Il y a

[440] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 366.
[441] T. GARFITT, « L'écriture du Mal chez Mauriac et Bernanos », *François Mauriac devant le problème du mal*, *op. cit.,* p. 72.
[442] H. SHILLONY, *Le Roman contradictoire*, *Une lecture du* Nœud de vipères *de François Mauriac*, Paris, Lettres Modernes, Archives des Lettres Modernes, Minard, 1978, p. 7.
[443] F. MAURIAC, *Le Nœud de Vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op.cit.,* p. 491.

des âmes qui lui sont données »[444]. Mauriac parvient à donner à ce personnage démoniaque une étrangeté et une puissance qui le distinguent des autres héros. Avec ce roman, l'intention de Mauriac est de donner au mal sa véritable dimension : il ne se réduit pas à la violation des commandements de Dieu, il est une réalité surnaturelle aussi « confondante par son étendue et sa profondeur pour l'esprit humain que la réalité divine »[445]. Gabriel se peint lui-même dans sa confession comme un être maléfique. Il va jusqu'à l'assassinat, croyant seulement se défendre, mais il y prend un véritable plaisir de vengeance dont il ne soupçonnait pas la violence: « Il ne se lassait pas d'étrangler ce cadavre »[446]. La première Thérèse tentait de tuer pour se libérer, telle qu'elle apparaît dans *La Fin de la nuit,* elle serait capable de connaître ce plaisir. Comme Bob Lagave dans *Destins*, Gabriel séduit, trouble, éveille les convoitises. Grâce à l'abbé Forcas, déjà apparu dans *Ce qui était perdu*, il va pouvoir être pardonné et sauvé grâce à la communion des saints, que l'on retrouve souvent dans les romans de Bernanos. *Les Anges noirs, Ce qui était perdu* et *Le Nœud de Vipères* ont une place particulière dans l'œuvre de Mauriac : ce sont les trois romans qui peuvent être nommés, selon l'écrivain lui-même, catholiques. Ils s'inscrivent dans une période tourmentée de la vie de Mauriac : les années 1928-1929 marquent une crise religieuse qui rejaillit en 1933-1934.

Le démoniaque est aussi présent dans *Les Chemins de la mer* en 1939, mais de manière plus discrète. Dans ce roman, le démoniaque se manifeste en effet par l'intermédiaire d'un personnage secondaire : Louis Landin. Explicitement « damné » comme Gabriel, Landin apparaît comme l'équivalent de Monsieur Ouine[447] : « L'enfer éternel commence dès ici-bas, dès leur naissance pour ceux que les théologiens damnent, et dès avant leur naissance. Le chemin que l'enfant poète avait suivi [...] débouche tout à coup sur la destinée de Landin, sur cette mer morte »[448]. Personnage obscur, maintenu volontairement dans une ombre qui en accentue l'aspect inquiétant, on sait peu de choses de lui. Fasciné depuis sa jeunesse par Oscar Révolou, il a été, comme l'explique Jacques Petit, « absorbé par lui, a vécu dans son ombre jusqu'à l'instant où il découvre la haine que celui-ci lui vouait, pire, le mal qu'à son insu il lui a fait »[449] : « cette créature qui m'a élu pour Dieu, écrivait Révolou, et dont je suis

[444] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 232.
[445] M- F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op. cit*, p. 142.
[446] F. MAURIAC *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit* p. 320.
[447] J. E. FLOWER « Louis Landin -Mauriac's Monsieur Ouine ?», *The Modern Language Review*, 85, 2, 1990, p. 344.
[448] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 690.
[449] J. PETIT, « Préface », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit. ,* p. XXXV.

seul à savoir que la vocation ignorée de lui-même est le crime »[450]. Mais le roman nous laisse seulement imaginer que cette découverte conduit Landin à choisir le mal. On croit deviner que, comme Hervé, Thérèse ou Gradère, il a ce pouvoir d'éveiller le pire chez les êtres qu'il croise. Sa rencontre avec Pierre Costadot dans un bar la veille de sa mort illustre le dialogue de l'ange noir et de l'ange blanc.

II. Une manifestation surnaturelle

L'obsession du péché, de cette faute morale propre aux personnages démoniaques de Mauriac fait place à un affrontement lucide du mal, à une volonté du mal pour le mal chez Bernanos :

> Psychologues spécifiquement chrétiens en ce qu'ils examinent constamment l'âme humaine par référence au problème du mal, plus précisément à une théologie du péché, [Bernanos et Mauriac] se séparent en ce que l'auteur de *Destins* et du *Nœud de vipères*, ainsi plus optimiste et fidèle à la tradition de l'humanisme laïc ou dévot, voit dans la chute morale un accident, une défaillance du jugement égaré par l'amour-propre ou la convoitise, au lieu que l'auteur de *Sous le soleil de Satan* et de *La Joie* croit à une perversion plus radicale de la nature, à une pesanteur de l'âme qui choisit l'avilissement l'anéantissement et qui aime et sert le mal pour lui-même.[451]

Les personnages mauriaciens démoniaques s'adonnent à différents péchés, et notamment à celui de la chair : cette déviation spirituelle provoque des conflits et conduit généralement les personnages à la catastrophe, mais en leur laissant malgré tout la chance d'une rédemption. Chez Bernanos, la tentation absolue, c'est le péché de l'esprit, à savoir un refus total et une attirance irrémédiable pour le néant : « De *Sous le soleil de Satan* à *Monsieur Ouine*, l'influence de Satan s'est pour ainsi dire spiritualisée et la tentation diabolique a pris la forme d'un vertige métaphysique, d'un nihilisme conscient, volontaire, qui voue, consacre l'homme au mal absolu »[452]. En observant les représentations du démoniaque dans son œuvre, on peut voir que l'évolution ne se trouve pas dans la vision du démoniaque en soi mais, commente William Bush, « dans la fluctuation des supports imaginaires, esquissés avec de plus en plus de finesse. Dans cette œuvre, la race humaine n'existe que sous le soleil de Satan, mais

[450] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit.* , p. 592.
[451] P-H. SIMON, *La littérature du péché et de la grâce, op. cit.,* p. 93.
[452] A. ESPIAU DE LA MAËSTRE, « Le problème du mal », *Autour de Monsieur Ouine*, *Études bernanosiennes,* n°5, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1964, p. 129.

Bernanos rappelle incessamment que la pensée de Dieu suffit pour l'arracher à son désespoir »[453]. Et même si Bernanos intériorise la représentation du diable, ce qui en fait un écrivain du démoniaque lui aussi, il garde dans son œuvre un certain attrait pour le surnaturel et le fantastique. Monique Gosselin estime que l'œuvre entière de Bernanos pourrait être considérée comme « la reprise surnaturelle d'un monde psychologique et romanesque classique » tel que celui de Mauriac[454].

Au contraire de Mauriac qui met en scène le démoniaque en se limitant à la représentation « de transparences diaboliques réverbérant des profondeurs psychologiques de Frollo ou de Vautrin ou de Sombreval »[455], Bernanos tente, dans son premier roman, le portrait visible pour faire marcher et parler le principe du mal, à savoir Satan. De ce fait, par rapport à Mauriac, et aussi à Julien Green, Bernanos a une conception du mal beaucoup plus radicale : « Le péché, ce héros des romans de Bernanos, si tangible, si pressant, si tentant n'est ici (chez Mauriac) que le mal inconnu et lointain. Dieu n'est ici métaphysiquement représenté, il est l'hypothétique Autre […] il y a peu de risque d'Apocalypse, seulement la Grâce qui vient tout laver, effacer les testaments truqués, les amours interdites, les inavouables passions »[456]. *Sous le Soleil de Satan,* paru en 1926, est structuré par trois manifestations du diable : son influence sur la jeune Mouchette dans la première partie, l'incarnation du maquignon dans la deuxième, sa présence dans le corps de l'enfant mort dans la troisième. Le fait de donner à Satan l'apparence d'un homme, un maquignon à la fois familier, un peu vulgaire et jovial montre que Bernanos rompt avec la représentation traditionnelle de Satan.

La rencontre entre le maquignon et l'abbé Donissan, d'apparence providentielle, va rapidement se muer en cauchemar : le protecteur désiré et l'ennemi de son âme ne font plus qu'un. Le maquignon est le pendant parfait de Jésus dans la mesure où il est à la fois vrai homme et vrai démon. Durant une scène extraordinaire, il va vouloir s'emparer du corps du prêtre, le *posséder* au sens démoniaque de ce terme. Il dépose ainsi sur ses lèvres le « baiser d'un ami »[457], qui rappelle celui de Judas à son maître dans le jardin de Gethsémani : « Je t'ai rempli de moi, à mon tour, cher tabernacle de Jésus-Christ, cher nigaud ! Ne t'effraye pas

[453] W. BUSH, « Le mal dans le monde imaginaire de Bernanos », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire franç*ais, *op. cit.,* p. 384.
[454] D'ailleurs Mauriac lui aussi ne pouvait pas aborder le problème du démoniaque sans songer à l'exploitation de ce thème par Bernanos. Voir M. GOSSELIN, « Confrontations de deux univers romanesques : Bernanos et Mauriac », *Études bernanosiennes,* n° 11, Paris, Lettres modernes, 1970, p. 156, p.128.
[455] M. SCOTT, « Incarnations diaboliques chez Bernanos et Green », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n° 11, Paris, Grasset, 2003, p. 181.
[456] J-D. WOLFROMM, « Le Romancier et son personnage », *Le Magazine littéraire*, n°22, octobre 1968, p. 16.
[457] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 174.

pour si peu : j'en ai baisé d'autres que toi, beaucoup d'autres. Veux-tu que je te dise ? Je vous baise tous, veillants ou endormis, morts ou vivants »[458]. Avec le personnage de Mouchette, on assiste à un cas de possession avérée. La jeune fille qui a rêvé sa vie, rêvé d'un coup d'éclat qui lui aurait permis de vivre intensément, se retrouve au début du roman, dépossédée de ce rêve. L'ennui, péché entre tous, prend alors de plus en plus de place en elle, ce qui la conduit à « l'affreuse joie du mal»[459]. Même si elle n'a pas réellement conscience de ce qui l'habite, la jeune fille ressent cette possession : « Cela vient comme une idée...comme un vertige... de se laisser tomber, glisser...d'aller jusqu'en bas »[460]. Le mensonge et l'isolement lui font un personnage d'emprunt qui offusque son être véritable : c'est ce personnage, comme l'explique Bernard Vernières, « fabriqué de résignation, de soumission et de repentir et porté comme un masque de théâtre, précisément, qui étouffe peu à peu l'être véritable, toujours avide de se réaliser dans la conquête d'un absolu »[461].

À s'incarner dans le personnage du diable déguisé en maquignon, le mal prenait, comme l'explique Philippe Le Touze, une « consistance trop positive »[462] selon Bernanos. Dans les romans suivants, il s'attache donc à intérioriser complètement Satan. La lutte avec le Satan-maquignon dans *Sous le soleil de Satan* devient une lutte intérieure. Bernanos adopte comme Green et Mauriac « la portraiture psychologique dans laquelle la présence de Satan est réelle mais sans s'incarner visuellement et extérieurement »[463] commente Malcolm Scott. Bernanos entend ainsi mieux cerner ce qui sera clairement pour lui « la véritable nature du mal : le rien, le néant »[464]. À présent, le mal sera donc ce vide ontologique qui creuse et ronge les humains. On voit apparaître dans son œuvre des personnages démoniaques et l'emploi de cet adjectif indique que nous ne sommes face à des présences substantielles du mal mais seulement à des modalités contingentes et intermittentes.

Dans *L'Imposture*, paru en 1927, le personnage principal, l'abbé Cénabre, est véritablement démoniaque. Cénabre est en effet un prêtre qui ne croit plus et qui finit par s'abandonner à Satan. La présence de Satan, qui aspire la personnalité du prêtre, « se substitue à elle d'une manière aussi efficace mais bien plus immatérielle que dans les plus classiques

[458] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 174.
[459] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 89.
[460] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 97.
[461] B. VERNIÈRES, *Bernanos : l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, Paris, Minard, 1992, p. 85.
[462] P. LE TOUZÉ, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision,* Paris, A.-G. Nizet, 1979, p. 108.
[463] M. SCOTT, « Incarnations diaboliques chez Bernanos et Green », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°11, *op. cit.,* p. 183.
[464] P. LE TOUZÉ, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision*, *op. cit*., p. 108.

récits de possession »[465]. Cette immatérialité contraint Bernanos à faire appel à d'autres procédés que ceux qui se rattachent au fantastique. En cela, le démoniaque évolue considérablement par rapport à *Sous le soleil de Satan* où le prince de ce monde se manifestait par l'intermédiaire du fantastique. L'abbé Cénabre, par son mensonge, aboutit à un « dédoublement véritablement monstrueux de l'être »[466]. Cette dislocation de la personnalité finit par le détruire complètement. Toutefois, de tous les personnages démoniaques, Cénabre est le seul qui ne tue pas directement : il tue – de manière spirituelle seulement – le pauvre Pernichon qui se suicide et le mendiant qu'il promène à travers Paris. Bernanos poursuit sa démarche de démasquer le mal dans son troisième roman, *La Joie,* publié en 1929. Fille spirituelle de l'abbé Chevance, le saint prêtre de *L'Imposture*, Chantal de Clergerie, prend la relève après la disparition du vieux saint. Tous les personnages de ce roman – Chantal exceptée – peuvent être considérés comme démoniaques.

À la différence de Green et de Mauriac, Bernanos ne craint pas de surcharger l'intrigue par une prolifération de personnages démoniaques secondaires ou subalternes. La maison de M. de Clergerie est en effet soumise à la loi du mensonge, ses habitants se sont réfugiés dans une partie d'eux-mêmes « qui n'a plus rien de vivant »[467] : M. de Clergerie dans ses ambitions académiques, Mgr Espelette dans sa passion de plaire, le psychiatre La Perouse dans le mépris de lui-même. Selon Fiodor, le chauffeur démoniaque de la maisonnée, tous « jouent entre eux, ainsi que les enfants tristes, dans la cendre un jour d'hiver. Ils ne savent assurément ce qu'ils veulent. Chacun désire un rang, une place, la renommée, l'or, et sitôt la place occupée, je suppose, elle est trop grande pour lui [...]. Oui, madame Fernande, personne ici n'a le courage du bien ni du mal »[468]. Fiodor ne se contente pas de discerner le caractère universel du mensonge qui règne dans la maison : il en connaît, par expérience personnelle, le pouvoir destructeur. Il possède en cela une lucidité peu commune, que l'on pouvait retrouvait déjà chez Mouchette : « Le mensonge est ici plus vivace qu'ailleurs »[469]. La mort expiatoire de Chantal de Clergerie par le chauffeur russe est offerte d'ailleurs non seulement pour Cénabre, mais aussi pour tous les êtres souffrants du château de son père.

En 1931, Bernanos commence *Monsieur Ouine* mais s'en avouant dégoûté, l'abandonne assez rapidement pour entamer un autre roman : *Un Mauvais rêve*. Il y reprend des données assez proches de l'intrigue du début de *Monsieur Ouine* : deux jeunes gens sans père vivent

[465] M. MILNER, *Georges Bernanos*, *op. cit*., p. 138.
[466] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 362.
[467] M. MILNER, *Georges Bernanos, op.cit*., p. 131.
[468] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 624.
[469] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 623.

sous la coupe d'un maître vieillissant et suspect. Contrairement à *La Joie*, dans *Un Mauvais rêve* aucun saint ne va racheter les nombreux pécheurs qu'on y rencontre. Même si les prêtres n'ont pas disparu du monde imaginaire du romancier, ils jouent un rôle moins central. Célèbre romancier, Ganse révèle la nature perverse du mensonge littéraire en créant des personnages à partir des vices de sa secrétaire, Simone Alfieri. Cette femme, solitaire et énigmatique, porte le poids d'un passé trop lourd : elle est suspectée d'avoir tué son époux. Selon Ganse, il n'y a guère de doute : « Quand vous ne ferez plus envie à personne, qui se souciera si vous avez tué ou non ce pauvre Alfieri ? »[470]. Cette femme résolument démoniaque aime le mensonge au point de s'être complètement perdue. Ainsi, elle tue la tante de son jeune amant, Olivier, en raison de ce qu'elle pense être l'appât du gain. Mais en réalité son mobile secret est autre : il s'agit de la haine de soi, que l'on retrouvait déjà chez Mouchette. Comme l'explique J. P Santen, dans les péchés bernanosiens, on « reconnaît sans peine les mêmes traits la curiosité homicide a l'apparence de l'amour, la haine de soi ressemble, parfois, à une lucidité terrible, l'orgueil qui détruit l'homme fait semblant de le sauver. Satan, lui, est le fausseur incomparable qui mêle le vrai au faux […]. Le Mal pour Bernanos est une équivoque ; c'est de là précisément qu'il tire sa force »[471].

L'écrivain publie en 1935 un roman policier intitulé *Un Crime* dans lequel il incorpore six scènes abandonnées d'*Un Mauvais* rêve avant de les exclure. Finalement, il ne sauvegarde que deux éléments : Évangéline, le double de Simone Alfieri et le meurtre de la vieille dame dans le château. Comme les autres personnages démoniaques, Évangéline est habitée par le mensonge : « J'ai aimé le mensonge, et il me l'a bien rendu »[472]. La représentation du mal dans le diptyque composé d'*Un Mauvais rêve* et d'*Un Crime* est partout : la drogue, l'abus des enfants, les déviances de l'homosexualité et par-dessus tout la haine de soi. Cette dernière manifestation pousse certains personnages à chercher l'absolution chez les hommes de science plutôt que chez les prêtres. C'est en marge de la rédaction de *Monsieur Ouine* que Bernanos écrit *Journal d'un curé de campagne* qui est publié en 1936. La méditation de Bernanos sur le mystère du mal se poursuit dans ce roman où il met en scène un monde rongé par le mal. C'est ce mal que le curé d'Ambricourt découvre dans les traits de Chantal avec laquelle il continue de définir « son monstre ». Dans son journal, le curé livre des réflexions sur la monstruosité : « La monstruosité échappe à toute commune mesure. Qui peut savoir les desseins de Dieu sur un monstre ? À quoi sert-il ? Quelle est la signification surnaturelle

[470] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 918.
[471] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op.cit.,* p. 182.
[472] G. BERNANOS, *Un Crime*, *Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 863.

d'une si étonnante disgrâce ? J'ai beau faire, je ne puis croire, par exemple, que Judas appartienne au monde – à ce monde pour lequel jésus a mystérieusement refusé sa prière... – Judas n'est pas de ce monde-là. »[473]

Toutefois, il n'est pas question ici du mensonge, d'imposture, de la haine mais de l'ennui. Le mal, dit le curé d'Ambricourt, ne sera jamais que l'ébauche d'une création : « Je pense à ses poches flasques et translucides de la mer. Qu'importe au monstre un criminel de plus ou de moins ! Il dévore sur le champ son crime, l'incorpore à son épouvantable substance, le digère sans sortir un moment de son effrayante, de son éternelle immobilité »[474]. Mais si la paroisse du curé est morte, ce qui la rapproche de celle de Fenouille dans *Monsieur Ouine*, c'est la grâce qui s'attache à la simplicité de son curé. La juxtaposition de la sainteté et du péché se fait beaucoup plus nuancée que dans les romans précédents. Max Milner dans *Georges Bernanos* explique que *Journal d'un curé de campagne* est le seul roman de Bernanos où il y a un véritable dialogue entre le saint et le pécheur. C'est grâce à sa sincérité et à sa pauvreté que le curé parvient à résister à l'orgueil de la comtesse. Pour le curé, le mal est une force négative de désagrégation, de désespoir : « l'enfer, c'est de ne plus aimer »[475] dit-il à la comtesse. Le mal intérieur de la comtesse risque autant de la damner que le meurtre de son amant risquait de damner Mouchette. Le prêtre délivre à son involontaire pénitente le message suivant : il n'y a aucune originalité dans le mal. La prétendue originalité dont elles sont si fières n'est est fait qu'une banalité, un fait commun. C'est ce que ce que Donissan voulait aussi faire percevoir à Mouchette dans *Sous le soleil de Satan.*

Le curé d'Admbricourt affirme dans son journal que l'historien, le moraliste et même le philosophe échouent dans leurs tentatives de décrire le mal dans sa réalité profonde parce qu'ils le refont à l'image de l'homme[476]. C'est à cette difficile entreprise d'évocation concrète du démoniaque que Bernanos se risque dans *Monsieur Ouine* où le mal règne à l'ombre du redoutable héros éponyme. Au-delà de la liberté humaine aux prises avec la tentation, en butte aux attaques intempestives du démon, Bernanos entend dans ce roman décrire le mal en lui-même, « le cosmos organisé du mal, de le faire vivre sous les yeux du lecteur avec son « épouvantable substance », dans « son effrayante et éternelle immobilité »[477]. Ainsi les figures bernanosiennes les plus typiquement démoniaques – Germaine Malhorty, Cénabre, Évangéline, Simone Alfieri – ont encore malgré tout conscience d'être et d'évoluer dans le

[473] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, *Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1089.
[474] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, *Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1143.
[475] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1163.
[476] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques*, *op.cit,* p. 1143.
[477] A. ESPIAU DE LA MAËSTRE, « Le Problème du mal », *Autour de Monsieur Ouine, Études bernanosiennes*, n°5, *op. cit.,* p. 130.

cadre d'un monde orienté vers une transcendance. Elles donnent au lecteur « l'impression que leur destin diabolique, ramené *in extremis* grâce à la médiation et au sauvetage des saints, dans la ligne providentielle d'un univers cohérent, constitue finalement un hommage indirect à l'existence d'un ordre, d'un sens de l'univers, d'une signification théologique et métaphysique de l'être humain »[478]. M. Ouine donne au contraire le spectacle d'un monde absolument clos, sans aucune possibilité d'ouverture vers l'au-delà. Dans *Monsieur Ouine*, le démoniaque est devenu plus diffus, dispersé à travers la paroisse morte. Dans ce roman, les médiateurs de l'au-delà sont réduits à l'impuissance. Aussi le prêtre de Fenouille ne tarde pas à être exclu de cette paroisse gangrenée, cédant la place à M. Ouine, personnification du mal par excellence. Dans ce roman :

> Satan ne combat plus de façon visible avec l'humanité, il ne l'attaque pas du dehors, il n'a plu besoin de fourvoyer l'esprit et l'âme d'une Mouchette ni d'induire un Donissan en tentation. C'est tout un village qui est devenu l'incarnation du mal, un village obscur, devenu le paradigme exemplaire d'un monde amoral et athée, qui ne recèle plus en lui aucune possibilité de faire germer une beauté morale quelconque, de donner naissance à un acte moralement bon. [479]

La paroisse entière y vit dans l'imposture et l'inauthenticité : il n'existe pour ainsi dire plus à Fenouille de sentiments tels que l'amour, la compassion, l'honneur ou la pureté qui ne soit vidé de sa substance. La sexualité trouble de M. Ouine a son miroir dans les rapports de la mère de Steeny avec Miss, la gouvernante anglaise du garçon. On retrouve, et c'est une évolution notable dans l'œuvre romanesque de Bernanos, un certain nombre de personnages démoniaques féminins d'un certain âge. Avant, ces dernières étaient surtout de jeunes adolescentes mais Simone Afieri a amorcé une évolution et désormais les femmes démoniaques sont des femmes mûres, voire âgées. C'est le cas de Jambe-de-laine et de la grand-mère maternelle de Steeny qui ressemblent à « des sortes de succube » [480]. Mais ce ne sont pas seulement les femmes démoniaques qui peuvent anéantir l'homme. Bernanos démontre à nouveau que le mensonge peut aussi détruire l'individu, ce que l'on retrouve chez le vieux Devandomme qui, soutenu par le grand rêve d'être le descendant de seigneurs, fait le malheur de toute sa famille. Le double suicide de sa fille et de son gendre trouve sa cause dans l'orgueil de ce vieil homme qui se croit supérieur aux autres. À travers le personnage du maire de Fenouille, Bernanos nous fait comprendre jusqu'où peut mener la fusion du désordre sexuel et du mensonge. Ainsi « tout un torrent de péchés, tel un flot de vidanges, se déverse

[478] A. ESPIAU DE LA MAËSTRE, « Le Problème du mal », *Autour de Monsieur Ouine, op. cit.,* p. 130.
[479] A. ESPIAU DE LA MAËSTRE, « Le Problème du mal », *Autour de Monsieur Ouine, op. cit.,* p. 131.
[480] W. BUSH, « Le mal dans le monde imaginaire de Bernanos », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire franç*ais, *op. cit.,* p. 380.

sur le village de Fenouille, qu'il s'agisse de désordre sexuel, du mensonge, des rêves mauvais ou de l'abus – et même de l'assassinat des enfants humiliés »[481].

La disparition d'un Satan ne signifie « pas que le mal soit représenté comme diminué en force ou en présence […] il n'y a pas de livre plus satanique dans l'œuvre de Bernanos que celui de *Monsieur Ouine*, où Satan au sens propre du terme fait défaut »[482]. Dans ce roman en effet, Ouine donne véritablement vie au mal. Dans ce roman « Nous voici devant un Satan qui, étant tout spirituel se matérialise dans un homme, dans un village, de la manière la plus naturelle »[483]. Ouine est le point final de tout ce que Bernanos peut penser du mal. Les autres personnages démoniaques « pourraient nous faire croire encore que le mal réside dans les actes, ou tout au moins, qu'il y trouve une expression pas tout à fait inadéquate, de là tous les meurtres et les suicides. Mais ce sont les actes qui engagent les âmes »[484]. Et « L'expérience même prouve que la révolte de l'homme reste un acte mystérieux dont le démon n'a peut-être pas tout le secret. Au lieu que le silence »[485]. Évidemment, on ne les retrouvera plus chez Ouine les quelques traits qui abondent chez les autres démoniaques : plus de jeunesse humiliée, plus de lutte à mener, plus de chemin à parcourir.

Les autres démoniaques, eux, suivent une route et la route elle-même suppose la possibilité du salut. Pour Ouine, « la vie se déroule toute en cercle magique, et c'est précisément ce qui le rend invulnérable »[486]. La grâce n'intervient plus car il n'y a pas d'issue possible pour lui : « toute sa vie n'est qu'une bulle de boue qui remonte un moment à la surface d'un marais et puis se résout dans le chaos d'où elle est sortie »[487]. Cela explique pourquoi l'on retrouve plus chez M. Ouine cette haine de soi, si commune aux figures démoniaques. Il se contemple mais n'arrive plus à éprouver un sentiment quelconque vis-à-vis de sa propre vacuité. Et quant à la haine de M. Ouine pour les autres, elle se révèle dans la curiosité : c'est la haine « pure dans le sens littéral du mot puisque rien ne l'altère, une haine de clinique, ou bien la forme la plus immobile de la haine »[488] commente J.P Santen. Ainsi, la mystique du mal n'est pas perdue dans *Monsieur Ouine,* « elle a également changé de caractère »[489]. Pour une Mouchette, un Cénabre, une Simone, « il y avait une certaine joie,

[481] W. BUSH, « Le mal dans le monde imaginaire de Bernanos », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire franç*ais, *op. cit.,* p. 381.
[482] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos,. op. cit*, p. 84.
[483] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos,. op. cit*, pp. 84-85.
[484] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit*., p. 43.
[485] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1509.
[486] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,*p. 43.
[487] Ibid.
[488] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit*, p. 44.
[489] Ibid.

une délectation dans l'acte de l'abandon à Satan ; pour Ouine la joie de l'enfer réside dans une contemplation stérile, dans sa faim inassouvie même qui finira par l'engloutir »[490].

III. Une manifestation invisible

Dans l'œuvre de Julien Green, le démon cerne les personnages, s'insinue en eux de manière discrète et les pousse au crime, à la folie ou au suicide. Comme l'explique Edmée Lacquoy, le démon dans les premiers romans de Green « pèse sur l'univers, il en est l'essence même, mais ne signifie sa présence que par le poids d'une atmosphère déjà infernale. Ennui, tristesse, haine voilà son domaine »[491]. Ainsi, « Si insidieuse que soit l'approche de Satan, elle n'en est pas moins perçue par les personnages comme un invisible danger qui fait peser sur eux une angoisse imprécise » [492]. Green veut suggérer aux lecteurs la présence du surnaturel : « Le démon peut [....] provoquer des circonstances qui prennent une apparence surnaturelle. Pas de pacte comme dans les histoires mais paralysie progressive de la volonté. Je sais cela comme Bernanos le savait. L'homme qui cède aux tentations de l'innommable finit par ne plus vouloir Dieu, et c'est là qu'est le vrai danger »[493]. Agissant dans et par le psychisme humain, le démon existe en tant que force extérieure à l'homme et omniprésente. Le démoniaque greenien revêt donc « cette double dimension psychologique et théologique, et l'on peut dire que l'aisance avec laquelle il fait glisser le lecteur d'un plan à l'autre constitue incontestablement l'une des plus remarquables originalités de ce romancier »[494]. L'écrivain met donc en scène dans ses romans un démoniaque qui se situe à la frontière du psychologique et du surnaturel. Le mal suppose l'homme : entraîné dans un combat inlassable de la grâce contre le mal, les hommes en deviennent malgré eux les champions : s'il ne sont pas mystiques de Dieu, ils sont « mystiques du démon »[495].

Cette présence démoniaque s'inscrit dans le titre même de *Mont-Cinère*, premier roman de Julien Green paru en 1926. Emily Fletcher, l'héroïne, victime de l'avarice de sa mère, n'aspire qu'à posséder la demeure familiale. Pour cela, elle est même prête à épouser

[490] J. P VAN SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit*, p. 44.
[491] E. LECQUOY, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre romanesque de Julien Green ; Littérature et interprétation », *Revue de l'institut cahtolique de Paris,* n°22, avril-juin1987, p. 144.
[492] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op.cit*., p. 588.
[493] J. GREEN, *Journal,* 24 mars 1950, *Œuvres complètes* tome IV, *op. cit.,* p. 1142.
[494] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op.cit*, p. 589.
[495] E. LECQUOY, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre de Julien Green », *Revue de l'institut catholique de Paris*, n°22*, op. cit.,* p. 144.

son voisin que sa mère n'apprécie guère. Mais cette union la précipite un peu plus dans la folie et elle finit par incendier la maison. Diffuse, la présence du diable est discrète, elle intervient dans les moments de profond désespoir, par exemple lorsqu'Emily a une hallucination auprès de sa grand-mère décédée et croit voir un « petit homme voûté » dans les escaliers. Cette hallucination qui se manifeste par la présence d'un homme ou d'une entité diabolique se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Julien Green. De son côté, sa mère, après « un regard de haine », une « petite écume bouillonnante au coin des lèvres »[496] la repousse en la traitant de « démon » à plusieurs reprises. Ce roman ouvre la lignée des romans où la présence du démoniaque est manifeste. *Adrienne Mesurat,* paru en 1927, est bâti sur le même schéma que le roman précédent. M. Mesurat personnifie la vacuité de la vie provinciale et l'enfer qu'il peut en susciter. Sa fille, Adrienne, s'efforce de se soustraire à cette insupportable vie de famille. Seule et recluse, elle tombe folle amoureuse du docteur Maurecourt, son voisin à qui elle consacre désormais sa vie. La passion va prendre dans ce désert affectif et intellectuel une grande part. La jeune fille finit par tuer son père dans un moment de folie dont elle ne garde aucun souvenir. Dans ce roman, ce n'est plus l'avarice mais la vie même qui engendre le climat de monotonie et de solitude et qui finit par détruire jusqu'au désir même de liberté : « Elle se rappela sa douleur, sa solitude et, sur la route nationale, ses éclats de rire plus tristes que des sanglots. Une sensation d'étouffement la prit. Il lui parut qu'en une minute, elle revivait tout ce qu'elle avait souffert pendant des mois ».[497]

Le démoniaque acquiert une place de plus en plus importante dans l'œuvre greenienne, notamment avec le roman suivant intitulé *Léviathan* en référence au monstre biblique qui règne sur les abîmes de l'eau et incarne le mal et la mort. Léviathan ne doit pas être confondu avec Satan dont l'origine est toute autre, mais sur le plan de l'imaginaire, il constitue évidemment un emblème satanique. Le titre symbolise l'engloutissement dans lesquels s'enlisent les personnages, et particulièrement le démoniaque Paul Guéret. Soulevé par la passion et la jalousie, Guéret va tenter de tuer Angèle, la femme qu'il aime. Lors de cette violente agression, il prend aux yeux d'Angèle terrifiée, la dimension gigantesque du diable : « Il était debout devant elle, le visage en feu, lui cachant le ciel de sa haute stature, de ses épaules géantes »[498]. Alors que les précédents romans accordaient peu de place aux personnages secondaires démoniaques, *Léviathan* marque une évolution. En effet, Guéret est entouré de femmes démoniaques – Mme Londe et Mme Grosgeorge – qui ont un rôle central

[496] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 209.
[497] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes* tome I*, op. cit.,* p. 361.
[498] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 680.

dans l'intrigue. Ces deux « chipies »[499], comme les appelle Green, ne sont plus des jeunes filles, comme dans les premiers romans de Green, mais des femmes mûres qui manifestent un certain sadisme à l'égard de leur entourage. Mme Londe, démon de l'hypocrisie et de la cruauté, prostitue Angèle et la petite Fernande à tous ses clients, s'assurant ainsi une fidèle clientèle. Parallèlement, Guéret, réfugié chez Mme Grosgeorge, découvre aussi que l'apparente sollicitude masque un piège : l'amour maléfique de cette femme pour lui a la cruauté de la haine. Lorsqu'elle découvre que Guéret est passionnément amoureux d'Angèle, elle songe : « Une folie de rancune s'empara brusquement de son esprit et, pendant l'espace de quelques secondes, elle fut traversée par le désir de frapper cette enfant dont le visage touchait presque ses mains. Ce serait un soulagement que de faire le mal à son tour et d'engendrer une souffrance, car elle supportait un poids trop lourd »[500].

Dans ce roman, Guéret et Mme Grosgeorge prennent la mesure du mal qui sommeillent en eux et ne comprennent pas ces forces intérieures qui les dominent. Guéret ne se reconnaît pas dans l'homme qui agresse Angèle. Les personnages démoniaques chez Green sont soumis au mal qui se traduit le plus souvent chez eux par l'envie – assouvie ou non – de se montrer violent. On oscille de manière incessante entre la mise à jour des pulsions et l'expression du caractère insondable des êtres. *Mont-Cinère* forme avec *Adrienne Mesurat* et *Léviathan* un groupe de trois œuvres qui se ressemblent beaucoup et traduisent ce que Green a appelé « ses inquiétudes et son effroi de vivre » : il s'agit d'une véritable « trilogie de l'horrible »[501]. Les personnages de ce roman mènent une vie faite d'habitudes qui les avilissent et les ennuient : confinés dans leur milieu, ils en sont prisonniers. Le diable de la première époque greenienne, celle des romans de 1924 à 1935, n'est jamais nommé : s'il pèse sur l'univers, il ne manifeste sa présence que par le poids d'une atmosphère infernale. Il n'est donc pas doué d'une individualité sensible, mais d'une toute-puissance confuse, latente. Dans cet univers en huis clos, les personnages vont découvrir que l'enfer, c'est les autres car ils ont « tous le visage du diable »[502]. Le Prince de ce monde règne ainsi en maître absolu sur les hommes qui, « tour à tour victimes et auxiliaires de sa puissance, ne peuvent lui échapper que par la mort »[503]. Il réside dans l'ennui, la tristesse, l'angoisse et la haine : « Le monde de *Mont-Cinère*, *d'Adrienne Mesurat*, de *Léviathan* ou d'*Épaves*, monde sans lumière et clos sur

[499] J. GREEN, *Journal,* 15 avril 1962, *Œuvres complètes,* tome V, *op. cit*., p. 301.
[500] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 798-799.
[501] Propos recueillis par François Le Grix *dans La Revue hebdomadaire*, 27 avril 1929 cités par J. CABANIS, « Préface », *Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. XXVII.
[502] E. LECQUOY, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre de Julien Green », *Revue de l'institut catholique de Paris,* n° 22, *op. cit*., p 145.
[503] E. LECQUOY, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre de Julien Green », *Revue de l'institut catholique de Paris,* n° 22, *op. cit.,* p. 146.

lui-même, ne laisse percer qu'exceptionnellement l'espoir enfoui au cœur de l'homme d'un bonheur oublié, d'un amour inconnu, la nostalgie du Paradis perdu »[504]. Le démon se situe dans l'ennui qui règne à Mont-Cinère, dans la trahison et le suicide de Mme Grosgorge, dans la folie d'Adrienne Mesurat.

Le démon a une histoire dans l'œuvre romanesque de Green : être multiforme, il se métamorphose d'un roman à l'autre et par ses transformations, il personnifie l'évolution spirituelle de l'auteur. Dans les deux romans suivants, *Épaves* et *L'Autre sommeil,* la violence fait place à une « mélancolique et amère rêverie »[505]. Ces deux romans comportant peu de personnages démoniaques, nous ne les évoquerons donc que très succinctement au cours de cette étude. Dans *Épaves,* paru en 1932, le personnage principal, Philippe, est privé de toute capacité d'aimer, de ressentir un sentiment susceptible de l'arracher à l'ennui qui l'engloutit. Il assiste ainsi indifférent à la mort d'une inconnue, à la souffrance de sa femme, de sa belle-sœur et même de son fils, sans haine sans jalousie et sans désir, il se demande sans conviction : « Peut-on se tuer par ennui ? »[506]. La médiocrité, l'indifférence, l'incapacité à aimer et à souffrir sont les indices de la présence de Satan qui s'insinue dans le vide de l'âme sans même qu'elle s'en aperçoive. Dans *L'Autre sommeil,* publié en 1931, le narrateur, Denis, raconte son amour pour son cousin Claude, recueilli par ses parents. Denis est fasciné par les statues antiques, la félicité païenne du corps exalté apparaissant comme l'incarnation du mal. En effet, cette beauté est littéralement infernale : « Leur beauté me foudroyait. Un ciel mythologique s'ouvrit à mes yeux et me frappa d'horreur, mais cette horreur même je l'adorai. Si l'on pouvait vendre son âme, j'aurais, en cette minute, fait bon marché d'une éternité bienheureuse pour que ce monde de plâtre s'animât d'un coup »[507].

Avec les romans suivants, *Le Visionnaire* paru en 1934 et *Minuit* en 1936, le romancier se libère des contraintes du réel. Green écrit ses deux romans de manière alternative : il commence par *Le Visionnaire* en 1932 qu'il abandonne pour *Minuit* en 1933 avant de reprendre le premier pour le terminer. Si le mal est présent, les personnages démoniaques y sont plus nombreux que dans *Épaves* et *L'Autre sommeil*. Toutefois, ils restent moins virulents que dans les premiers romans de Julien Green. Dans *Le Visionnaire*, le personnage principal Manuel est démoniaque car complètement sous l'emprise de la chair.

---

[504] E. LECQUOY, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre de Julien Green », *Revue de l'institut catholique de Paris,* n° 22, *op.cit*., p 145.
[505] M. RACLOT, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green : étapes, constantes et variations esthétiques », *Julien Green,* textes réunis par Jean Touzot, Paris, Klincksiek, *Littératures contemporaines,* n°4, 1997, p. 52.
[506] J. GREEN, *Épaves*, *Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 200.
[507] J. GREEN, *L'Autre Sommeil, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 843.

Ainsi « comme toute notion maudite peut devenir sacrée, comme la maladie et la mort peuvent se parer de dangereux prestiges, la réprobation du corps peut se muer en fascination, voire en obsession »[508] chez Green. Pourvu de désirs qu'il juge coupable et tente donc de refreiner, Manuel se réfugie dans une autre réalité : le jeu du château. Les aventures qu'il vit dans ce château, baptisé Negreterre, Manuel finit par les mettre par écrit : *Ce qui aurait pu être*. Le fantastique qui envoûte de plus en plus Manuel est d'essence satanique : les désirs inavouables, les pulsions obscures, tout ce qui a été longtemps refoulé vient peupler Nègreterre. Le jeune homme y découvre de nombreux personnages issus de son imagination mais surtout de ses ardeurs : la vicomtesse, une femme autoritaire obsédée par la mort, son frère, Antoine, un homme violent et débauché, et même la gouvernante, une sorte de mauvais ange.

Dans *Minuit,* l'héroïne, la jeune Élisabeth est invitée à Fontfroide, la demeure de M. Edme, l'ancien amant de sa défunte mère. Elle y rencontre des personnages étranges mais dont aucun ne peut être qualifié de véritablement démoniaques. À cela, une exception, le jeune Serge dont le roman devait d'ailleurs porter le nom. Ce beau jeune homme refuse en effet la spiritualité de M. Edme pour se jeter dans l'abîme de la sexualité et du meurtre. Il va chercher à faire croire à Élisabeth que le mal est ici, à Fontfroide, alors que c'est faux. Ici le démoniaque se rapproche de celui de Bernanos, dans son habileté à imiter les méthodes de Dieu et à nous entretenir dans des situations favorables à ses desseins ou même dans une redoutable indécision quant aux frontières du bien et du mal. Le jeune garçon, qui ressemble à un « ange »[509] s'apparente à un séducteur : « C'était cela qui effrayait Élisabeth, cette façon avide de saisir ses boucles, de les mêler, de les flairer, d'y promener un souffle gourmand animal »[510]. Dans *Le Visionnaire* et *Minuit*, les personnages démoniaques sont incapables de connaître la nature exacte de leurs véritables sentiments et de leurs désirs, de sorte que rien ne vient mettre fin à leur tourment, sinon la violence.

Minuit achevé en 1936, *Le Malfaiteur* est commencé puis abandonné pour un autre récit : *Varouna*. *Le Malfaiteur,* finalement publié en 1956, met en scène le démoniaque de manière particulièrement intense. Dans ce roman, on retrouve en effet des personnages sadiques et violents comme dans *Léviathan* ou *Mont-Cinère*. La jeune Ulrique, véritable tyran, aime persécuter sa cousine Hedwige, une jeune orpheline de province recueillie par charité. De façon consciente, elle pousse l'innocente Hedwige dans les bras de M. Dolange

[508] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op. cit.,* p. 46.
[509] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 577.
[510] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 570.

qu'elle sait pourtant homosexuel. Mais comme M. Mesurat, Ulrique a la passion de la domination qu'elle exerce sur tout le monde. La maison est aussi habitée par Jean, un cousin pauvre, qui ne fréquente personne et travaille depuis des années à un vague projet de livre. La discrétion de Jean masque en réalité des péchés insoupçonnables parmi lesquels l'appel de la chair : il passe ses nuits dehors pour rencontrer des hommes. La découverte de son secret par la police le contraint de fuir la maison. Aussi, sans se montrer, le démon hante les personnages.

Varouna est commencé en 1936 mais ne sera terminé que quelques années plus tard. La transformation de *Varouna,* d'abord roman de la métempsychose, en roman chrétien donne un nouvel élan à l'œuvre de Green et au diable, un rôle plus précis : désormais nommé, reconnu Satan s'incarne, et prend un visage humain. Il devient un personnage du roman, notamment dans la première partie du roman intitulée « Hoël » avec le cavalier noir Abaddon, dont le nom signifie l'ange de l'abîme. Il trahit ainsi son identité dès sa première rencontre : « Si lugubre était sa voix que les musiciens sentirent leurs doigts se glacer sur la flûte et la cornemuse »[511]. Green met en œuvre ici un merveilleux chrétien dont les images et les symboles trouvent leur source dans la Bible*,* en particulier dans l'Apocalypse. Hoël, le jeune héros, va subir l'influence d'Abaddon devenu son protecteur. Comme l'explique Michèle Raclot, dans *Varouna* « [l]e diable possède un esprit de dérision par rapport au Christ qui lui fait inverser les miracles du Fils de Dieu pour qu'ils servent à la perte de l'homme »[512]. Green multiplie les réflexions humoristiques à l'occasion de ses diableries : Abaddon, contrairement au maquignon de Bernanos, est un personnage si caricatural qu'il semble une allégorie de démon de contes. Green semble conjurer à travers lui « l'antique adversaire, le démon intérieur. Il détruit l'image légendaire du diable, mais n'en croit pas moins le Malin, celui qui n'a besoin d'aucune formule magique et ne redoute ni ail, ni eau bénite : le Mal qui loge en nous »[513].

Dans la deuxième partie de *Varouna,* le diable n'est plus représenté sous une forme tangible. Toutefois, on le retrouve dans la supercherie orchestrée par le nécromant Eustache Croche dont le héros est victime. Il apparaît dans la dernière partie du roman, consacrée à la romancière Jeanne qui sent sa présence à plusieurs reprises. La jeune femme redoute le diable :

---

[511] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 651.
[512] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op.cit.,* p. 573.
[513] E. LECQUOY, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre de Julien Green », *Revue de l'institut catholique de Paris,* n°22, *op. cit.,* p. 147.

> Sans avoir la foi chrétienne, je comprends parfois ce que peut signifier la présence du démon. Celui que Dante appelle l'antique adversaire, je le sens rôder entre les murs de cette grande pièce délabrée où tant de tristesse s'est accumulée depuis un demi-siècle, où tant de paroles amères, tant de phrases homicides ont été proférées par la jalousie et la rancune. *Ici, je ne suis jamais tout à fait seule*. [514]

Jeanne, à ce moment du récit, n'est pas croyante ; mais l'auteur s'il peut imaginer un personnage athée, ne conçoit pas un matérialisme absolu qui nierait l'invisible. Ce personnage révèle, *a posteriori*, le sens spirituel des premiers romans de Green : la présence démoniaque est créée, appelée en quelque sorte par la tristesse, la jalousie et la rancune, la médiocrité des sentiments humains.

Chez Julien Green, il n'y a donc pas « de pentagramme, d'artifices ou d'invocations complexes : le diable naît de l'humanité, de son mal de vivre, mal-être ontologique. Catalyseur des malheurs, il devient musagète de la mort »[515]. Comme l'explique Max Milner dans *Le diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire*, la créature littéraire qu'est le diable s'adapte à chaque époque matérielle et spirituelle, elle se multiplie, se transforme en allégorie, voire en mythe lorsque la société, sous le poids des événements et des courants de pensée, rejette le système de valeurs traditionnel. Si le mal est, chez Green, présent partout sur terre, il n'est que négation d'une réalité plus puissante que lui. Même oppressé par la peur et les ténèbres, le héros greenien pressent un instant l'existence d'un au-delà qui le délivrera.

[514] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 811.
[515] A-C. POTTIER-THOBY, « Le garde-chiourme de l'humanité : Satan dans l'œuvre romanesque de Julien Green », *Graphè,* n°9, 2000, p. 197.

Chapitre 3. Une société infernale : les démoniaques

Compte tenu du choix étendu de figures démoniaques, il n'est pas aisé d'établir une typologie significative. Plusieurs systèmes de classification méritent d'être retenus au moins dans leur principe : le sexe, l'âge, la classe sociale et les idées religieuses. Ces opérateurs de sélection permettent de procéder à des regroupements, d'identifier des classes d'individus mais ils n'ouvrent pas de perspectives innovantes. Aussi, pour établir la présente typologie, on s'est appuyé en priorité sur la nature des liens qui unissent les personnages démoniaques[516] aux autres. En effet, chez Green Mauriac et Bernanos, la figure démoniaque s'organise par rapport à la famille, au mariage et au cercle social qu'elle entend, nous le verrons par la suite, désorganiser. Le personnage démoniaque, que ce soit dans sa famille ou dans la société, est en effet un agent destructeur. Il s'agit donc dans ce troisième mouvement d'étudier le rôle social du personnage démoniaque et la manière dont il se charge – ou plutôt se décharge – de ce rôle. Il arrive fréquemment que les rôles sociaux se confondent avec les rôles familiaux. Ainsi, certains personnages démoniaques peuvent cumuler plusieurs fonctions, par exemple, Louis dans *Le Nœud de vipères* est à la fois avocat, mari et père ; Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme, est une épouse et une mère ; Ganse dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, est un écrivain et un père adoptif. Il convient de s'attacher au rôle sur lequel l'auteur insiste davantage même si dans certains cas, et notamment les personnages les plus démoniaques, évoquer plusieurs fonctions se révèle nécessaire.

I. Les représentants de la vie privée

Dans le domaine de la vie privée, le personnage démoniaque a un rôle souvent primordial. Tous les personnages démoniaques sont intégrés à un système familial qui joue un rôle déterminant. La majorité des personnages démoniaques ne parviennent pas à s'intégrer dans ce système familial, pire ils ont souvent pour objectif de le détruire ou – tout du moins – de le déstabiliser. Aussi le personnage démoniaque ne parvient jamais à remplir le rôle qui lui est dû.

[516] Nous nous intéresserons dans une moindre mesure au maquignon de *Sous le soleil de Satan* de Bernanos et à Abaddon de *Varouna* de Green car ce sont des personnages sataniques et non démoniaques ; en effet, ils sont des émissaires de Satan, voire Satan lui-même.

A. Les hommes

Les personnages masculins démoniaques sont des figures démoniaques de première importance et, à ce titre, ont souvent le premier rôle. Les hommes démoniaques sont le plus souvent des êtres qui entendent dominer leur entourage et cela, par n'importe quel moyen. Souvent purs dans l'enfance, ils évoluent à leur adolescence et deviennent des êtres de péchés. Ils éprouvent ainsi un certain plaisir à être sadiques, à détruire tout ce qu'il y a de bon autour d'eux.

1. L'adolescent

Les adolescents démoniaques sont nombreux dans l'œuvre de Mauriac, Green et Bernanos. Ces jeunes gens se présentent pour briser le cercle qui les enferme et sortir de leur enfance. Les personnages démoniaques adolescents gardent un certain attrait pour la pureté, comme Steeny dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. Le jeune héros perd son innocence à cause de la révélation du mensonge concernant la mort de son père. Ses expériences avec Jambe-de-laine et Ouine ne l'ont laissé guère pur : il ne tarde pas à se révolter contre les convenances établies par sa mère et Miss ainsi que contre ses liens l'unissant à Guillaume. Il prend l'habitude de faire des fugues et de rentrer tard le soir dans le seul but d'inquiéter sa mère. C'est d'ailleurs au cours de l'une d'entre elles qu'il va rencontrer Ouine pour la première fois. Une certaine violence s'empare de lui et il va jusqu'à agresser sa gouvernante : « un geste, un seul geste d'ailleurs non calculé vient de lui livrer son ennemie abusée, humiliée »[517]. Steeny s'enfonce alors dans le monde du rêve, un monde faux et dangereux où règnent l'ombre et l'oubli. Il devient peu à peu soumis à M. Ouine et prend conscience que sa liberté est feinte : « Nulle vie ne trouve en elle-même l'instrument de sa propre libération. Non pas la délivrance – mais un maître »[518].

Il se rapproche en cela de Manuel dans *Le Visionnaire de* Julien Green qui a honte de l'attirance qu'il ressent pour sa très jeune cousine, Marie-Thérèse. Le désir le rend fou au point de tenter de violer sa cousine, une nuit, lors d'une promenade. La jeune fille, apeurée, voit sur le visage de son cousin les traces de sa lutte contre un « impérieux désir. Ma terreur l'excitait »[519]. Il lui fait voir « l'aspect surnaturel de ma promenade nocturne avec mon

[517] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1447.
[518] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1419.
[519] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres compètes*, tome II, *op.cit*., p. 244.

cousin. Par miracle, mon âme était sauve. Devais-je en conclure que le démon n'allait pas revenir à l'attaque ? Savais-je au moins ce que c'était le démon ? »[520]. Manuel a conscience d'avoir mal agi en emmenant sa cousine en promenade la nuit. À leur retour, il l'enjoint à ne pas en parler : « Les gens me soupçonneraient de vouloir le mal, s'ils me savaient ici avec toi. Mais je ne veux pas le mal. N'est-ce pas ? »[521]. Ses mauvais désirs, iront, tels des anges noirs, peupler un lieu qu'il imagine : Nègreterre. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Olivier de Mainville ressent, à l'instar de Manuel une certaine crainte de la réalité : il a peur de s'engager dans la vie. Il est venu à Paris rechercher un maître qu'il a trouvé en la personne de Ganse, mais ce dernier va rapidement le décevoir.

Chez Mauriac, Raymond Courrèges dans *Le Fleuve de feu*, Bob Lagrave dans *Destin*s et Cyrus Bargues dans *Le Mal* sont les représentants de ces adolescents démoniaques. Ils sont animés par un appétit insatiable de conquête où la dignité et la pureté ne prennent pas part. Leur entouage est subjugué par le charme terrible de ces « enfant[s] goulu[s] »[522]. Raymond Courrèges a conscience de son pouvoir et l'utilise à ses fins : il devient un séducteur impénitent qui fait de sa débauche un art de vivre. Il est le mauvais ange de Daniel Trassis qui ne voit que par lui et par sa vision de l'acte sexuel : « Il affect[ait] d'épouser la doctrine de Courrèges touchant ce geste comme un autre »[523]. Ce camarade de débauche ne cesse d'influencer Daniel, même quand celui-ci croit être seul et suivre « sa loi intérieure ». Il suffit d'une lettre de Raymond pour lui faire oublier son intention de renoncer à Gisèle. Ce séducteur égoïste et sans scrupules se moque des hésitations et des « niaiseries » religieuses de Daniel. Le conflit entre la pureté et la souillure est le leitmotiv du *Fleuve de feu* : Daniel est le type du jeune homme mauriacien au « cœur inassouvi et dévorant »[524] tandis que Courrèges « ce dur maître d'équipage »[525] y apparaît comme un « Méphistophélès démoralisateur et cynique »[526].

Quant à Bob Lagrave, le jeune héros de *Destins*, il est défini ainsi dans le roman :

> L'indolent écolier trouvait tout simple de ne pouvoir lever la tête vers les grandes personnes sans qu'une main se posât sur ses cheveux. Des années s'écoulèrent avant qu'il sut se composer une âme à la ressemblance de son visage et exploiter, d'ailleurs sans âpreté, avec beaucoup de nonchalance et de grâce,

[520] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres compètes*, tome II, *op.cit*.,p. 257.
[521] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres compètes*, tome II, *op.cit*., p. 243.
[522] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 738.
[523] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 548.
[524] P. L PINELLI, « La beauté du diable : Daniel Trassis et Raymond Courrèges », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°11, *op. cit*., p. 90.
[525] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 514.
[526] P. L PINELLI, « La beauté du diable : Daniel Trassis et Raymond Courrèges », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°11, *op. cit.,* p. 90.

> le dangereux pouvoir qu'il détenait ; Bob devint, enfin, réellement ce que d'abord dénonçait son œil : un animal frôleur qui mendie des caresses, moins douces que celles dont lui-même possède la science.[527]

Ces adolescents démoniaques sont tous semblables dans leur égoïsme sensuel : ils possèdent une insouciante capacité de faire souffrir, une cruauté inflexible mais irraisonnée. Bob Lagrave a davantage vécu de ses conquêtes, aussi bien féminines que masculines, que de sa profession d'antiquaire. Il a compris le désir d'Élisabeth Gornac et, après sa rupture avec Paule, dans un moment d'ivresse, la prend dans ses bras. Élisabeth, qui parvient à se dégager, est alors poursuivie par le rire de l'adolescent : « Vous auriez aussi bien fait d'en profiter...vous le regretterez, j'en suis sûr »[528]. Cyrus Bargues, dans *Le Mal,* est un personnage inquiétant qui déambule parmi les autres, telle une entité malfaisante. Il pousse Fabien dans les bras de Fanny en lui parlant de son mariage raté : « Elle le tient avec une menace de suicide. J'ai tout de même obtenu qu'il ne l'amènerait pas en Suisse. Elle persiste à crier qu'elle se tuera ».[529] Cet homme, « possédé du diable »[530], s'adonne à tous les vices : plaisir sensuel, drogue, alcool.

Dans *Thérèse Desqueyroux*, l'héroïne éponyme est séduite par Jean Azévedo qu'elle retrouvera à Paris à la fin du roman. Le jeune homme lui fait découvrir un univers plus vaste que celui d'Argelouse, où elle pourrait s'épanouir et rencontrer des êtres affranchis qui la considéreraient comme une des leurs : « Il est le premier homme que je rencontrais et pour qui comptait, plus que tout, la vie de l'esprit »[531] juge-t-elle. Par contraste, la compagnie de Bernard, ce grossier tueur de palombes, lui devient encore plus insupportable. Jean est la première personne avec laquelle elle a pu vraiment discuter des questions philosophiques qui l'intéressent : « Cette avidité d'un jeune animal, cette intelligence dans un seul être, cela me paraissait si étrange que je l'écoutais sans l'interrompre. Oui, décidément, j'étais éblouie : à peu de frais, grand Dieu. Mais je l'étais. »[532]. Certaines de ses paroles sont restées gravées dans la mémoire de Thérèse comme « devenir soi-même » et « vivre dangereusement »[533]. La jeune femme a été éblouie par l'éloquence de l'étudiant parisien qui fait étalage de ses lectures et joue avec des concepts qui ne sont pas habituels. Mais ce qui apparaît sur le moment à Thérèse comme des « clartés [...] admirables »[534] n'est, comme elle en a le

[527] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* pp. 114-115.
[528] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 179.
[529] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 674.
[530] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 715.
[531] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, p *op. cit*., p. 60.
[532] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 58.
[533] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 61
[534] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 59.

sentiment plus tard qu'un « ragoût »[535] de « notions empruntées et dénaturées par leur association »[536] comme l'explique Jean Arrouye. Ainsi, la fatuité et la désinvolture de Jean l'empêchent de se rende compte des souffrances qu'il a infligées à Anne.

D'autres personnages démoniaques adolescents sont entièrement voués au mal. Dans *Varouna* de Green, c'est le vol d'une ceinture qui place Hoël sous le signe du démon. On retrouve cela chez certains personnages de Julien Green, et particulièrement chez le jeune Serge dans *Minuit* qui possède une place particulière dans l'œuvre du romancier. En effet, le jeune garçon a une « séduction démoniaque »[537] : le charme de cet être sensuel s'accompagne de violence. La jeune Élisabeth, d'abord séduite, ne tarde pas à avoir peur du jeune homme : « C'était cela qui effrayait Élisabeth, cette façon avide de saisir ses boucles, de les mêler, de les flairer, d'y promener un souffle gourmand animal »[538]. Cette force primaire et brutale qui l'anime se retrouve lorsqu'il se jette sur la jeune fille avec voracité et qui l'oblige ensuite à le suivre. Serge assassine M. Agnel, véritable incarnation de la sainteté dans le roman, et entraîne Élisabeth dans la mort. Si cette « incarnation sculpturale de la beauté est aussi l'incarnation du mal c'est parce que le désir instinctif ne laisse pas de place à l'amour »[539] explique Michèle Raclot. C'est aussi le cas de Gaston Dolange dans *Le Malfaiteur* de Green qui sème le mal autour de lui. Il est « beau » mais aussi « cynique et brave, déchirant tout du rire le plus cruel que j'ai jamais entendu »[540]. Comme Bob Lagave dans *Destins,* Dolange se donne à des hommes qui sont en mesure de payer. Sa débauche ne connaît ni scrupules, ni remords, seul l'argent lui importe. Lorsqu'il apprend la mort de Jean, son ancien amant, il ne se préoccupe que d'une chose : la somme d'argent que ce dernier lui avait promis avant sa mort.

2. Le mari

L'époux démoniaque est le plus souvent un homme mur, impuissant à renoncer, incapable de se construire une vie digne et profonde, qui se disperse dans une vie de débauche et de vains plaisirs. De nombreux maris se livrent ainsi à une débauche de manière plus ou

[535] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 59.
[536] J. ARROUYE, « Noirceur de la condition humaine dans *Thérèse Desqueyroux »*, *François Mauriac : l'œuvre au noir, op.cit.,* p. 26.
[537] M. RACLOT*, Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II*, op.cit.,* p. 480.
[538] J. GREEN, *Minuit*, *Œuvres complètes*, tome II, *op.cit,* p. 570.
[539] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op.cit.,* p. 481.
[540] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes*, tome III, *op.cit*., p. 323.

moins cachée. Ainsi dans *Le Mal* de Mauriac, Donald Larsen, le mari de Fanny Barrett, trompe sa femme, la précipite dans un monde de fastes et d'illusions, l'entraîne dans sa perte. Louis dans *Le Nœud de vipères*, n'est pas non plus un mari fidèle : il s'adonne à la débauche dès la première année de son mariage. Lorsqu'il rencontre sa future femme, Louis se sent pour la première fois fier d'être aimé par une telle femme. Mais les révélations d'Isa, peu après leur mariage, sur son premier amour, détruisent à jamais ce bonheur. Il justifie ses propres méfaits en reportant la responsabilité sur sa femme et son manque d'amour. L'entreprise peut apparaître démoniaque en son fondement : sous la forme d'auto-accusation, la confession de Louis est en fait une condamnation portée à l'encontre de sa femme. La haine de Louis envers cette dernière remonte à la fameuse nuit où elle lui a parlé pour la première fois de son ancien prétendant, Rodolphe. C'est alors que « s'ouvrit l'ère du grand silence qui, depuis quarante ans n'a guère été rompu »[541] : « C'en était fini de nos conversations interminables. Nous ne disions plus rien qui ne fût concerté. Chacun de nous se tenait sur ses gardes » [542]. Sa débauche n'est ni plus ni moins qu'une vengeance, elle est « affreusement simple, dépouillée de tout ce qui, d'habitude, lui sert d'excuse, réduite à sa pure horreur, sans ombre de sentiment, sans le moindre faux-semblant de tendresse » [543].

Pour de nombreux maris, le mariage est un facteur d'ascension sociale. Pour Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, seul cet aspect compte : « Ne croyez pas, dit-il que j'appartienne par la naissance à la bourgeoisie. Le mariage m'a ouvert les portes du château de Liogeats. Je suis le fils de l'homme d'affaires des Péloueyre, un ancien métayer très intelligent, mais tout à fait inculte »[544]. Il épouse Adila dans le seul but de se promouvoir socialement. Mais il n'aime pas cette femme dont il profite : « Elle m'adorait, j'étais sa faiblesse »[545]. Gradère utilise cette faiblesse contre elle et bientôt Adila se trouve corrompue. Tout est prétexte pour venir lui rendre visite à Bordeaux afin de lui soutirer de l'argent : « En vérité, autant que je l'eusse avilie, elle n'était pas désespérée »[546]. Dans *Ce qui était perdu*, Hervé de Blénauge n'a épousé sa femme, Irène, que par intérêt. Il a suivi les conseils de sa mère qui lui recommandait vivement cette fructueuse alliance. Hervé exècre sa femme qui l'empêche, en étant malade, de jouir pleinement des plaisirs que lui offre la capitale: « Idiote… Horrible femme… Qu'elle crève »[547] se dit-il. Il est incapable de résister à la tentation du plaisir : « jouet d'une sensualité

[541] F. MAURIAC, *Le Nœud de Vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 416.
[542] F. MAURIAC, *Le Nœud de Vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 417.
[543] F. MAURIAC, *Le Nœud de Vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 427.
[544] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 217.
[545] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 221.
[546] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*, p. 224.
[547] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 276.

versatile, esclave de voluptés évanouies à peine goûtées, cet être inconsistant et l'image de la servitude la plus dégradante »[548]. Ainsi, il laisse sa femme régulièrement seule et n'en ressent aucune culpabilité. Pour s'adonner au plaisir, il n'hésite pas à ruser en faux-fuyants et en mensonges : « Il redevenait un coupable qui invente des raisons se défend, se dérobe, brouille les pistes. Le mensonge recouvrait des pieds à la tête, et sa mère soudain se souvenait que cette vie futile avait d'étranges et d'impérieuses exigences »[549].

D'autres époux se livrent à une débauche qui s'accompagne de sadisme ou de violence envers l'objet de leur désir. Paul Guéret dans *Léviathan* de Julien Green, est marié à une femme qui lui est entièrement dévouée. L'humilité de sa femme, sa douceur et sa bonté irritent Guéret qui aurait aimé une femme plus passionnée, et surtout plus belle : « ce qu'elle a de bien ne fait qu'accentuer ce qu'elle a de mal »[550]. Il va tomber amoureux d'Angèle et est bientôt tout entier dirigé par son désir : « Depuis des semaines son esprit ne connaissait plus le repos ; ne s'arrêtait plus, ne se détournait plus des voies arides où le menait le désir. Une faim perpétuelle le dévorait et, quoiqu'il en souffrit, tout ce qui n'était pas cette faim le répugnait »[551]. Lorsqu'il découvre que la jeune femme se prostitue, Guéret se met à la haïr: il ne supporte pas qu'elle se refuse seulement à lui. Pris d'un accès de colère, il se met à malmener la jeune fille avec violence et tente de ma tuer : « Il ne savait plus comment échapper à lui-même, échapper à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris.»[552]. Guéret ne se reconnaît pas dans l'homme qui agresse Angèle : il est véritablement déconcerté par ce mal, cette force intérieure qui le domine.

3. Le père

L'œuvre de Mauriac, Green et Bernanos compte de nombreuses figures de pères démoniaques. Toute relation au père démoniaque est étouffante, conflictuelle et violente. Dans *Le Nœud de vipères*, Louis se propose d'expliquer à Isa, sa femme, comment il en est arrivé là, lui, qui « n'était[t] pas un monstre »[553] et tente ainsi de justifier le mal qui marque ses rapports avec sa famille. Il a dressé un piège pour léser les siens de sa fortune : « je ne voulais d'autre vengeance que de leur arracher cet héritage autour duquel ils séchaient

[548] N. CORMEAU, *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1951, p. 157.
[549] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 302.
[550] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes, tome I, op.cit.,* p. 608.
[551] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes, tome I, op.cit.,* p. 663.
[552] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes, tome I, op.cit.,* p. 682.
[553] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 386.

d'impatience, suaient d'angoisse »[554]. Louis a découvert le véritable visage de sa femme après la naissance d'Hubert, leur premier enfant : celui d'une mère. Il est ainsi jaloux de ses propres enfants :

> Tu ne commenças à t'apercevoir que j'existais que lorsqu'à mon tour je rôdai autour de ces petits. Tu ne commenças à me haïr que lorsque je prétendis avoir des droits sur eux. Réjouis-toi de l'aveu que j'ose te faire : l'instinct paternel ne m'y poussait pas. Très vite, j'ai été jaloux de cette passion qu'ils avaient éveillée en toi. Oui, j'ai cherché à te les prendre pour te punir. [555]

Louis n'a de père que le nom car ses enfants lui sont complètement indifférents. Même avec Marie, sa préférée, on assiste à la défaite du père : il manque à sa parole et prend la fuite, lorsqu'il découvre que ce qu'il a promis sans le savoir, c'est d'aller entendre sa femme chanter à l'église.

Antoine Mesurat, dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green, est lui aussi un père tyrannique. Autoritaire, il impose à ses deux filles un étouffement moral permanent. « [N'aimant] pas ce qui sortait de l'ordinaire »[556], sa vie est entièrement réglée. La passion de l'ordre et de la méthode est chez lui prédominante. Ce « tyran »[557] refuse de croire à la maladie de sa fille aînée, Germaine, ce qui la contraint à quitter la maison familiale. Quand il se rend compte qu'Adrienne a aidé Germaine à s'enfuir, il arbore « un calme plus répugnant que la colère, parce qu'on sentait qu'il en jouissait »[558]. Cette froideur aboutit à l'exaltation du bourreau satisfait : « Et brusquement, il la gifla. Elle ne bougea pas. Il vit sa joue blême se colorer un peu sous le coup. Ses yeux immobiles que l'horreur avait agrandis, ce regard de haine impuissante l'excitèrent. Il la gifla de nouveau de toutes ses forces. »[559]. L'infanticide, s'il reste verbal[560], est tout de même prononcé : il menace de tuer Adrienne si elle ne lui donne pas l'adresse de Germaine. Après cet incident, il garde sa fille recluse et, à l'instar de Louis dans *Le Nœud de Vipères* de Mauriac, envisage de la déshériter afin de la tenir entièrement sous sa coupe. À bien des égards, Antoine Mesurat est responsable de la déchéance d'Adrienne et, en cela, son influence est beaucoup plus néfaste que celle de Louis.

Cette propension à détruire ses propres enfants se retrouve chez Ganse dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos qui est le père de substitution de Philippe qu'il a pris en charge dès son plus jeune âge. Philippe, qui a un vrai cœur d'enfant, déteste ce père adoptif en qui il a

---

[554] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 472.
[555] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,*p. 418.
[556] J. GREEN *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 293.
[557] J. GREEN *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 351.
[558] J. GREEN *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 388.
[559] J. GREEN *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 390.
[560] « Donne-moi son adresse ou je te tue ! ». Ibid.

cru. Il cherche auprès des jeunes anarchistes qu'il fréquente à se libérer de la domination de son père. Ganse dit à son sujet : « Ce petit garçon me méprise, parfaitement. Oh ! il y a des mépris qui vous fouettent le sang, vous remettent d'aplomb. Le sien....le sien me glace littéralement [...]. Le malheureux laisse entendre que je l'ai déçu »[561]. Philippe ne supporte pas sa fondamentale déception et ne parvient pas à se libérer de cette haine. Dans *Sous le soleil de Satan*, Antoine Malorthy exerce lui aussi sa tyrannie domestique: « Pour beaucoup de niais vaniteux que la vie déçoit, la famille reste une institution nécessaire, puisqu'elle met à leur disposition, et comme à portée de la main, un petit nombre d'êtres faibles, que le plus lâche peut effrayer. Car l'impuissance aime refléter son néant dans la souffrance d'autrui »[562]. Ainsi il exerce son pouvoir despotique sur sa fille et sa femme « il n'entendait pas qu'on plaisantât sur le droit conjugal, le seul que certains libérateurs du genre humain veulent absolu »[563]. Lorsqu'il apprend que sa fille est enceinte du marquis, il exhorte Germaine à lui donner le nom de son amant. Il se montre aussi redoutable que le père d'Adrienne Mesurat. Mais Germaine ne peut rien dire, elle l'a promis au marquis. Le père lui ment alors en lui disant qu'il a raconté à son amant qu'elle leur avait donné son nom. Ce mensonge bouleverse Germaine qui se précipite alors chez son amant.

Dans *Varouna* de Julien Green, Bertrand Lombard est lui aussi un père tyrannique envers sa fille, Hélène. Il reproche à cette dernière d'être née et, par là même, d'avoir coûté la vie à sa femme. Aussi, il ne nourrit envers celle-ci aucun sentiment paternel : « il en voulait à Hélène d'avoir coûté la vie à sa mère »[564]. Par un curieux détour de l'esprit de son père, celui-ci finit par voir en elle son épouse défunte qui portait d'ailleurs le même prénom: « Cette nuit, Hélène est revenue du cimetière, et c'est l'autre qui est morte »[565]. Lombard finit par être persuadé que le Ciel veut le punir en le rendant amoureux d'une « *lamie »*[566] et éprouve alors une impulsion meurtrière à son encontre : « Valait-il pas mieux, dans ce cas, prendre un bon couteau et trancher la tête de sa fille »[567]. Il parvient alors à se convaincre que Hélène n'est pas sa fille mais sa femme et dés lors, il n'a plus qu'une idée en tête : l'épouser. Bertrand Lombard ne redoute pas l'inceste car selon lui, Hélène est bel et bien sa femme morte quelques années auparavant. Avec l'aide de son cousin, Eustache Croche, il finit par l'épouser.

---

[561] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 939.
[562] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Oeuvres romanesques, op. cit*., p. 70.
[563] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Oeuvres romanesques, op. cit*., p. 69.
[564] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 712.
[565] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 729.
[566] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit,* p. 731.
[567] Ibid.

B. Les femmes

Les femmes démoniaques sont nombreuses dans l'œuvre de Green, Mauriac et Bernanos où elles ont en général le premier rôle. Thérèse Desqueyroux, Félicité Cazenave, Adrienne Mesurat, Emily Fletcher, Simone Alfieri, Évangéline sont des personnages principaux de romans. Si l'on considère la définition de Philippe Hamon, le sexe est le trait qui constitue « à la fois le moteur et le justificateur des intrigues amoureuses, des pulsions et répulsions qui vont régir les relations entre les personnages, trait qui justifie les stratégies les plus « traditionnelles » de l'univers romanesque (séquences de séduction, de ruptures, de jalousie »[568]. On retrouve cela dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green même si ce qui se joue est d'un autre ordre. Ce sont en général des mères dévoratrices, des amantes obstinées, épouses dominatrices ou « maîtresses femmes »[569] régnant sur les gens et les choses. Comme les hommes démoniaques, elles aussi ont tendance à dominer leur entourage et usent, pour y parvenir, de leur sensualité. Astrid Heyer explique au sujet de l'œuvre de Bernanos :

> La représentation du désespoir, de la souffrance, du mal, voire de toute émotion forte est plus convaincante lorsqu'il l'exemplifie par la femme […]. Souvent même, ses héroïnes peuvent être caractérisées comme 'femmes supérieures', telles que Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* ou Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine.* On peut affirmer que l'auteur, voulant atteindre son but d'exposer le mal qui règne dans le monde, trouve parfois en la femme une interprète plus adéquate que l'homme. [570]

De nombreux critiques ont souligné la dimension négative donnée aux femmes dans l'univers bernanosien. Bernanos dans *Journal d'un curé de campagne* souligne le lien entre la femme et le mal :

> Les menteuses ou les maniaques nous font plutôt pitié, l'humiliation des autres, des sincères, est contagieuse. C'est à ce moment-là seulement que j'ai compris la secrète domination de ce sexe sur l'histoire, son espèce de fatalité. Un homme furieux a l'air d'un fou. Et les pauvres filles du peuple que j'ai connues dans mon enfance, avec leurs gesticulations, leurs cris, leur grotesque emphase me faisaient plutôt rire. Je ne savais rien de cet emportement silencieux qui semble irrésistible, de ce grand élan de tout l'être féminin vers le mal, la proie – cette liberté, ce naturel dans le mal, la haine, la honte... Cela était presque beau, d'une beauté qui n'est pas de ce monde-ci – ni de l'autre – d'un monde plus ancien, d'avant le péché, peut-être ? – d'avant le péché des Anges. [571]

---

[568] P. HAMON, *Le Personnel du roman,* Genève, Droz, 1998, p. 189.
[569] A. MORAUD, « La femme, lieu de conflit dans les romans de François Mauriac », *Mauriac romancier*, Paris, Lettres modernes, 1984, p. 36.
[570] A. HEYER, *La Femme dans l'imaginaire de Georges Bernanos*, New York, Peter Lang, 1999, p. 5.
[571] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1132.

La femme entretient un rapport avec le mal qui remonte donc selon Bernanos à avant le péché. On peut sans doute voir ici une allusion à Lilith, première femme d'Adam, dont le nom signifie « la femme de la nuit », assimilée à un démon. Les femmes démoniaques chez Mauriac ont un rôle moins important dans la mesure où, hormis Thérèse Desqueyroux et Félicité Cazenave, elles n'ont pas le premier rôle. Elles sont, de toute façon, moins soumises à la domination du mal : leur péché est le plus souvent celui de chair.

Les femmes démoniaques sont véritablement des victimes, le plus souvent des hommes. Dans *Adrienne Mesurat*, l'héroïne éponyme affronte son père, dans *Mont-Cinère*, Emily affronte son mari, Mouchette affronte trois hommes dans *Sous le soleil de Satan* : son père, Cadignan et Gallet. On peut remarquer que, hormis Mouchette et Gisèle dans *Le Fleuve de Feu* de Mauriac, aucune femme démoniaque ne sera sauvée, sans doute parce qu'elle joue, moins souvent que les hommes, le rôle principal. On pourrait ainsi attribuer à Bernanos, Mauriac et Green, cette citation de William Bush sur l'œuvre bernanosienne : « [il] n'a su, ou n'a pas voulu, incarner le mal dans un seul sexe : il lui fallait le sexe complémentaire pour créer une cosmologie »[572]. Malgré l'importance des personnages démoniaques masculins, le rôle complétementaire des femmes comme messagères du démon doit être souligné.

1. Deux figures démoniaques bibliques : Ève et Lilith

Les deux figures mythiques bibliques Ève et Lilith mettent à jour deux aspects fondamentaux de la féminité démoniaque : la mère-avide et la femme-séductrice. Nous pouvons mettre en évidence les caractéristiques mythiques qui rattachent les héroïnes de Green, Bernanos et Mauriac au modèle archétypal de la mauvaise mère ou de la femme maudite incarnée par Ève et Lilith.

a. Ève

Charmée par le Serpent tentateur, Ève incarne le rôle d'une séductrice et illustre la révolte de la première femme envers la loi divine. Selon la Bible, elle est créée en même temps qu'Adam : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa ».[573] Le jeu des pronoms, qui passent du singulier au pluriel, montre que les

[572] W. BUSH. *L'Angoisse du mystère, essai sur Bernanos et* Monsieur Ouine, Paris, Lettres modernes, 1966, p. 75.
[573] Gn 1 : 27

deux sexes sont créés à partir de l'homme. La femme est « tirée du côté » de l'homme, elle est de son côté, de la même « sorte de vie » : « Pour le coup, c'est l'os de mes os, la chair de ma chair. Celle-ci sera appelée « femme » car elle fut tirée de l'homme, celle-ci »[574]. Le troisième chapitre de la Genèse attribue à Ève la faute primordiale et l'origine de la Chute : « La femme vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à voir, et qu'il était, cet arbre, désirable pour acquérir le discernement. Elle prit de son fruit et mangea. Elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle et il mangea »[575]. Adam, au lieu d'avouer avoir librement goûté au fruit offert par sa compagne, rejette la faute sur Ève : « C'est la femme que tu as mise auprès de moi qui m'a donné de l'arbre, et j'ai mangé ! »[576].

Cette représentation de la femme en principale fautive est reprise et commentée par l'apôtre saint Paul dans ses Épîtres. La femme, considérée comme un être faible, est censée être plus sensible aux tentations diaboliques. Comme l'expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : « Ève désignera le plus souvent la femme, la chair, la concupiscence ; Adam sera synonyme de l'homme et de l'esprit »[577]:

> Ainsi donc, comme la faute d'un seul a entraîné sur tous les hommes une condamnation, de même l'œuvre de justice d'un seul procure à tous une justification qui donne la vie. Comme en effet par la désobéissance d'un seul homme la multitude a été constituée pécheresse, ainsi par l'obéissance d'un seul la multitude sera-t-elle constituée juste.[578]

L'être humain, s'il ne commet pas à nouveau le péché d'Adam, naît cependant pécheur, solidairement avec son premier ancêtre. Le mythe de la Chute est essentiellement un mythe tragique dans la mesure où il évoque la séparation, la perte et suscite le sentiment d'avoir été puni ou maudit d'une manière ou d'une autre. Pour autant, dans la Genèse, l'expression de « péché », *a fortiori* d'un « péché originel » transmissible de génération en génération, ne figure nulle part.

Les conséquences de ce manquement aux lois divines sont sans appel : chassés de l'Éden, l'homme et la femme sont condamnés à la condition mortelle et livrés à une existence pénible. Les Pères de l'Église tels que Jérôme, Tertullien, Origène, Augustin, ont beaucoup écrit à propos du péché originel. Tous étaient convaincus que l'instinct sexuel faisait obstacle à la spiritualité. De nombreux passages des *Confessions* de saint Augustin montrent le profond dégoût pour la sexualité, et de manière plus générale, pour le corps :

---

[574] Gn 2 : 23
[575] Gn 3 : 6
[576] Gn 3 : 12
[577] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, article « Ève », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1999, p. 423.
[578] Épître aux Romains 5 : 18

> Je souillais donc la source de l'amitié des ordures de la concupiscence ; je couvrais sa sérénité du nuage infernal de la débauche. Hideux et infâme, dans la plénitude de ma vanité, je prétendais encore à l'urbanité élégante. Et je tombai dans l'amour où je désirais être pris, ô mon Dieu, ô ma miséricorde, de quelle amertume votre bonté a assaisonné ce miel ! Je fus aimé, j'en vins aux liens secrets de la jouissance, et, joyeux, je m'enlaçais dans un réseau d'angoisses, pour être bientôt livré aux verges de fer brûlantes de la jalousie, des soupçons, des craintes, des colères et des querelles.? [579]

Selon saint Augustin, la nature humaine est corrompue, maudite, et la concupiscence et la mort sont des punitions du péché originel. Aussi, la manière dont Ève est représentée comme une source de tentation pernicieuse pour l'homme insuffle aux héros de Bernanos, Mauriac et Green un fort sentiment de culpabilité par rapport à la sexualité.

b. Lilith

Le personnage de Lilith, bien que surtout connu à travers les textes de la tradition judaïque[580], se retrouve dans les mythes sumériens où Lilitû (ou Ardat Lili) désigne un démon femelle, une « vierge inassouvie qui attaque les hommes mariés et leur foyer » et qu'on représente parfois sous la forme d'une « louve à queue de scorpion en train de dévorer un enfant »[581]. Le nom de Lilith n'est mentionné dans les Écritures canoniques qu'une seule fois où elle est décrite avec son cortège d'animaux infernaux (des chacals, des hyènes, des chats sauvages, des serpents) comme un « démon femelle qui hante les ruines »[582] du royaume d'Édom que la colère divine a voué à la destruction : « Les chats sauvages rencontreront les hyènes et le satyre appellera le satyre, là encore se tapira Lilith, elle trouvera le repos »[583]. Un texte rabbinique du XIe siècle, *L'Alphabet de Ben Sira*, apporte davantage d'informations sur le personnage de Lilith : elle serait la première femme d'Adam, issue de la terre, tout comme lui[584] et serait donc son égale. Elle aurait par la suite refusé de se soumettre à la domination sexuelle de son compagnon.

> Voici les anges chargés de la guérison : Sanoi, Sansenoi, Samenguelof. Lorsque le Saint béni soit-il créa le premier homme unique, il lui dit : il n'est pas bon que l'homme soit seul, il lui créa une femme de la terre comme lui et il l'appela Lilith. Ils en vinrent immédiatement à se quereller. Elle dit je ne me couche pas au-dessous, il lui dit, je ne me couche pas au-dessous mais au-dessus, car tu es destinée toi, à être en dessous et moi au-dessus. Elle lui dit : nous sommes tous les deux égaux parce que nous sommes

[579] SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, G.F Flammarion, 1993, pp. 49-50.
[580] Comme le Talmud ou le Zohar.
[581] J. BRIL, *Lilith ou La Mère obscure,* Paris, Payot, Bibliothèque scientifique, 1991, p. 54.
[582] Livre d'Isaïe.
[583] Isaïe 34 : 14
[584] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, article « Lilith », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 573.

> tous les deux de la terre. Mais ils ne purent s'entendre, et lorsque Lilith en fut convaincue, elle prononça le Nom dans son intégralité, et elle s'envola dans les airs de l'univers. Adam, debout, pria : la femme que tu m'as donnée m'a quitté. Le Saint béni soit-il envoya immédiatement à sa poursuite ces trois anges pour qu'ils la ramènent. Dieu dit à Lilith qu'il serait préférable qu'elle accepte de revenir, sinon elle devra accepter que de ses enfants meurent chaque jour cent garçons. Ils la suivirent et la retrouvèrent dans la mer, dans les eaux tumultueuses où les Égyptiens devaient périr noyés. Ils parlèrent à Lilith, mais elle n'accepta pas de revenir. Ils lui dirent : nous te noierons dans la mer. Elle leur dit : laissez-moi car je n'ai été créée que pour faire du mal aux nouveaux-nés âgés de huit jours [...]. Lorsqu'ils entendirent ces paroles, ils menacèrent de la ramener. Elle leur jura, au nom du Dieu vivant et présent : à chaque fois que je vous verrai ou que je verrai vos noms ou vos formes sur une amulette je n'exercerai pas de domination sur ce nouveau-né. [585]

Lilith refuse d'être gênée dans l'expression de son désir et, d'une manière plus générale, d'être dominée. Souhaitant l'égalité de l'homme et de la femme, elle ne cède pas face à Adam et choisit de se révolter. En guise de réprimande, Dieu la chasse et la bannit de l'ordre divin. En invoquant le nom du Créateur, elle aurait reçu des ailes et se serait envolée du jardin d'Éden. Après avoir rencontré Samaël, le maître des anges déchus, qui tombe amoureux d'elle, Lilith va le rejoindre dans le royaume des démons.

La figure de Lilith est fréquemment assimilée au serpent : certains analystes voient à travers le Serpent tentateur du Paradis Terrestre l'œuvre, les machinations de Lilith se vengeant d'Adam par le biais de la naïve Ève [586]. Cette créature féminine, « agent démoniaque de calamités »[587] est devenue le double noir[588] d'Ève, et l'imaginaire judéo-chrétien a fait d'elle une sorcière, terreur des femmes enceintes et dévoratrice des nouveau-nés. Malgré le rôle mineur que les textes scripturaires réservent à ce personnage, son rayonnement symbolique est important : Lilih est l'incarnation d'une féminité effrayante, troublante, voire dangereuse. Ainsi, elle « inaugure la lignée des femmes fatales »[589]. Les diverses traductions de la Bible soulignent la dimension mauvaise, démoniaque du personnage. Les représentations de Lilith y sont variées : elle apparaît aussi bien sous les termes de « fée » ou de « sirène », que sous la forme d'un rapace nocturne, le plus souvent un hibou ou une chouette, mais elle peut aussi prendre l'apparence d'un reptile ou d'un chat. Jacques Bril explique à ce sujet : « C'est d'ailleurs l'acception de hibou, chouette – et aussi de sirène – que retiennent pour Lilith les dictionnaires d'hébreu moderne »[590]. Représentée dans le

---

[585] Cité par P. AURAIX-JONCHIERE, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Université de Clermont-Ferrand II. Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Presses Univ Blaise Pascal, 2002, p. 11.
[586] *Génies, anges et démons*, Paris, Seuil, 1971, pp. 142-143.
[587] J. BRIL, *Lilith ou La Mère obscure, op. cit.,* p. 63.
[588] Lilith est associée à la couleur noire : Alfred de Vigny parle de Lilith dans son *Journal* (1857) tout comme Victor Hugo dans *La Fin de Satan* : « Je suis Lilith-Isis, l'âme noire du Monde ».
[589] M. DOTTIN-ORSINI, « Lilith », « Lilith », dans Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes féminins,* Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1154.
[590] J. BRIL, *Lilith ou La Mère obscure, op. cit.,* p. 60.

Talmud et dans le Zohar comme un démon ailé, Lilith est une créature nocturne, errante et nuisible, capable de tuer et de dévorer les nouveau-nés, ainsi que de menacer la vie des femmes en couches. Ce personnage met à jour les fantasmes et les craintes liées à la mauvaise mère et aux aspects les plus inquiétants de la féminité. Il ne semble pas qu'il y ait d'issue à l'errance de Lilith : égarée, déshonorée mais toujours fougueuse, elle ne vit pas l'exil comme une privation mais se venge sur les humains. En effet, Lilith rejette parce qu'elle a été rejetée et désire corrompre ce qui l'a corrompue en transgressant les interdits.

Les mythes « naissent de la conjonction d'une affirmation et d'une négation », affirme Pierre Brunel. Ils sont par nature « tendus entre des forces antagonistes, entre des sens contradictoires »[591]. En cela, Lilith est une figure exemplaire puisqu'en elle se conjoignent le haut et le bas, dans une parfaite réversibilité. Issue du limon de la terre, elle est aussi créature ailée, capable d'accéder aussi bien au ciel qu'à l'enfer. Née de l'interstice des textes bibliques mais aussi de légendes et traditions variées, elle est un être de l'entre-deux, « à la croisée des chemins, écartelé[e] entre le jour et la nuit, entre la lumière et l'ombre, entre la vie et la mort, entre Dieu et le Diable »[592]. La signification symbolique de cet attribut mythique de l'héroïne démoniaque se révèle de manière particulièrement forte dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Comme Satan et Caïn, Lilith a bénéficié d'un regain d'intérêt dans la littérature du XIXe siècle, comme l'explique Jacques Bril : « Redoublant la problématique mythique des origines, celle, métaphysique, de la tentation, de la chute, du mal, et de la Rédemption a obnubilé les plus généreux esprits du XIXe siècle »[593].

Comme de nombreuses incarnations du mal, Lilith fascine les Romantiques, notamment Victor Hugo qui, dans *La Fin de Satan*, fait d'elle une goule, fille aînée de Satan. Ce personnage mythique, nommé « Lilith-Isis », serait la première épouse d'Adam et la fille du démon. Dans « L'Ange liberté », elle mène un combat contre la liberté incarnée par un ange : « Je suis la bouche obscure et soufflant sur les phares ; / Va-t'en ! Malheur à toi, ver luisant qui t'égares ! »[594]. Nerval, influencé par *Faust* de Goethe qu'il a traduit, évoque lui aussi le mythe de Lilith, en présentant le personnage comme étant la première femme d'Adam qui fut corrompue ensuite par le démon. Ainsi, une note de l'appendice du *Voyage en Orient* sur « La légende de Soliman » explique : « Cependant Dieu souffla la vie dans les narines de l'homme et lui donna pour compagne la fameuse Lilith, appartenant à la race des Dives, qui, d'après les

[591] P. BRUNEL, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, Écriture, 1992, p. 71.
[592] J. MARKALE, *L'Énigme des vampires*, Paris, Pigmalion, Bibliothèque de l'étrange, 1992, p. 232.
[593] J. BRIL, *Lilith ou La Mère obscure, op. cit.,* p. 180.
[594] V. HUGO, « L'Ange liberté », *La Fin de Satan, La légende des siècles-Satan-Dieu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1950, p. 925.

conseils d'Éblis, devint plus tard infidèle et eut la tête coupée. Le Seigneur, ayant compris qu'il avait tort d'associer deux natures différentes, résolut de tirer cette fois la femme de la substance même de l'homme »[595].

Le mythe de Lilith perdure dans la littérature à la fin du XIXe jusqu'au début du XXe siècle. Marcel Schwob fait d'elle l'héroïne d'une des nouvelles de *Cœur double*, un recueil paru en 1891 : « Alors il aima Lilith, la première femme d'Adam, qui ne fut pas crée de l'homme. Elle ne fut pas faite de terre rouge, comme Ève, mais de matière inhumaine ; Elle avait été semblable au serpent, Et ce fut elle qui tenta le serpent pour tenter les autres…»[596]. De même, Frank Wetekind écrit une pièce théâtrale en 1894 intitulée *Lulu* dans laquelle évolue l'héroïne éponyme, « un avatar transparent de Lilith »[597]. La pièce commence dans l'atelier du peinte Schwarz qui montre à un de ses clients un tableau commandé par un vieux docteur : le portrait de sa jeune femme dans une tenue de Pierrot suggestive. Les deux hommes discutent de cette femme, prénommée Lulu, à la sensualité époustouflante. Le docteur et Lulu arrivent justement pour une séance de pose et la jeune femme devient très vite le centre de toutes les attentions. Elle ne laisse aucun des hommes présents indifférents, Schöning la qualifiant de « diabolique »[598]. Restée seule en compagnie de Schwarz, Lulu se laisse séduire par le peintre mais sans grande conviction. C'est alors que le docteur revient et, voyant ainsi sa femme vautrée sur Schwarz, meurt d'une crise cardiaque dans la foulée.

Quelques mois plus tard, Lulu a épousé le peintre et a été rebaptisée par ce dernier, « Ève »[599], en écho à son double biblique. Mais Schwarz, bien naïf, se trompe totalement sur sa femme. Une visite du père de la jeune femme – que son mari croyait mort – permet au spectateur d'en savoir davantage sur elle : elle a été victime d'inceste dès son plus jeune âge, prostituée, comme elle le confie à la comtesse : « Moi, on m'y a obligée quand je ne savais pas encore compter jusqu'à trois »[600]. C'est Schöning, dont elle est la maîtresse depuis son adolescence, qui l'a sortie de la rue. Quand Schwarz découvre la vérité, il ne le supporte pas et se suicide. Dès lors, de mari en mari, de nom en nom, Lulu va connaître une descente vertigineuse. Véritable ange de la mort, ou « diable »[601] selon le philosophe qui découvre le cadavre d'Alwa dans sa chambre, elle détruit ceux qui l'adorent. La jeune femme ne laisse

[595] G. DE. NERVAL, « Légende de Soliman », *Voyage en Orient, Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1984, pp. 837-838.
[596] M. SWOB, *Cœur double,* Paris, Garnier Flammarion, 2008, p. 95.
[597] J. BRIL, *Lilith ou La Mère obscure, op. cit.,* p. 187.
[598] F. WEDEKIND, *Lulu, Théâtre complet*, tome II, éditions Théâtrales, 2006, p. 18.
[599] F. WEDEKIND, *Lulu, Théâtre complet*, tome II, *op. cit.,* p. 38.
[600] F. WEDEKIND, *Lulu, Théâtre complet*, tome II, *op. cit.,* p. 151.
[601] F. WEDEKIND, *Lulu, Théâtre complet*, tome II, *op. cit.,* p. 192.

personne derrière elle : tous – hommes et femmes confondus – sont dévorés par leur propre désir : « Elle s'est servie de moi comme d'un instrument de meurtre. Elle m'a dupée tout simplement »[602] s'exclame la comtesse. Ambiguë, tour à tour innocente et perverse, Lulu est une femme qui décide de choisir son destin.

Le personnage mythique de Lilith a – beaucoup plus que celui de Ève – influencé la littérature du XIXe et Xxe siècle. D'ailleurs, c'est cette même image de séductrice sensuelle et fantasque que l'on retrouve sous les traits de Lilian dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide. Ainsi, les héroïnes démoniaques des romans de Bernanos, Mauriac et Green inspirent l'inquiétude ou l'angoisse parce qu'elles possèdent de mystérieux pouvoirs associés à leur féminité. À l'instar de leur ancêtre mythique, elles sont fréquemment des figures désobéissantes, refusant de se soumettre à l'autorité masculine. Cette révolte possède une dimension positive qu'il ne faut pas négliger : ces figures féminines ne deviennent démoniaques que devant leur incapacité à mener à bien leur révolte.

2. Les femmes démoniaques

a. L'adolescente

L'adolescente démoniaque chez Bernanos, Mauriac et Green symbolise bien souvent l'être impur, autrefois révolté et désormais vidé. Vivant dans un univers étouffant, elle décide de se révolter, quitte à se perdre. C'est le cas de Germaine Malhorty dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Fille d'un riche fabricant de bière, un notable du bourg de Campagne, la jeune fille aspire à fuir l'univers familial où rien ne l'attire. La révolte pointe dans le cœur de cette jeune fille qui n'a pour vautre avenir que celui d'une bourgeoise respectable : « Cette petite vie bourgeoise, respectable, l'honnête maison de briques, la brasserie bien achalandée avec le moteur à gaz pauvre – les égards que se doit à soi-même une jeune personne, fille de commerçant notable – oui la perte de tous ces biens ensemble ne l'inquiétait pas une minute »[603]. Mouchette a le goût du risque : elle attend le moment d' « oser », c'est-à-dire de « vivre » en accomplissant un acte qui engage réellement son destin. L'amour qu'elle donne à Cadignan est précisément cet engagement et elle est profondément déçue quand elle

[602] F. WEDEKIND, *Lulu, Théâtre complet*, tome II, *op. cit.,* p. 188.
[603] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 75.

comprend qu'il est « un autre rustre, un autre papa lapin »[604]. Dépossédée de son rêve, elle se retrouve face à une vie qu'elle juge médiocre et va alors riposter en s'adonnant aux mensonges qui vont précipiter sa perte.

Comme Mouchette, Adrienne Mesurat, l'héroïne éponyme du roman de Julien Green, est prisonnière de sa famille. Vivant entre un père violent et une sœur malade, Adrienne a été élevée sans aucune affection. L'arrivée des journaux et l'heure des repas sont les moments forts des journées qui se déroulent de manière identique. Ne supportant pas l'étroitesse de sa vie, elle « fait entrer l'autre dans l'univers figé qui est le sien à la faveur d'une rencontre fortuite et anodine »[605] avec le docteur Maurecourt : « Ce souvenir avait laissé une impression très forte dans l'esprit d'Adrienne, un peu comme un rêve que l'on oublie difficilement à cause de son caractère singulier, et c'était en effet une espèce de rêve éveillé que cette promenade lui faisait songer »[606]. Ce rêve d'amour va dès lors dominer complètement sa vie et lorsque son père décide d'intervenir auprès de Maurecourt, la jeune fille, sous l'influence de la passion incontrôlable qu'elle porte au docteur, précipite son père dans les escaliers. Une fois son père mort, elle se jette dans les bras de Mme Legras et tombe ainsi sous la coupe d'un nouveau tyran. Adrienne finit donc par se perdre dans cet univers dominé par des êtres féroces et autoritaires. Mais la jeune fille est aussi victime des forces mauvaises qui sont en elle : « Trop de choses la guettaient, prêtes à s'imposer à elle dès qu'elle serait dans l'obscurité, trop de souvenirs impatients de repasser dans sa mémoire, trop de scrupules, trop de remords, trop de fantômes contre lesquels il fallait lutter »[607].

L'héroïne de *Mont-Cinère* de Julien Green*,* Emily Fletcher, est elle aussi séquestrée par sa famille. La jeune fille vit dans une ambiance dominée par la tristesse et la haine. Soumise depuis son plus jeune âge aux caprices d'une mère dominatrice et avare, elle se réveille au contact de sa grand-mère qui fait tout pour la convaincre qu'elle peut prendre son destin en main. Même si la grand-mère n'arrive pas à la sauver, elle lui ouvre les yeux et petit à petit Emily va rejeter sa mère et l'existence qu'elle lui fait mener. À l'instar d'Adrienne, Emily est une solitaire : seul le pasteur va exercer une sorte de fascination qui va se transformer en attirance sentimentale. Il représente, aux yeux d'Emily, quelqu'un qui pourrait la comprendre : « C'était à lui qu'elle demanderait conseil. Elle lui expliquerait tout, et bien certainement, il la

[604] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 83.
[605] M. DYÉ, « La peinture de la misère dans *Adrienne Mesurat* », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 31.
[606] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 301.
[607] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 484.

comprendrait : elle agirait selon ses vues »[608]. Mais cette attirance restera en suspens et ne connaît pas, à ce titre, la force de celle d'Adrienne pour Maurecourt. Emily va perdre son existence individuelle et devenir un objet dans un milieu familial où la valeur principale est l'argent. Pour aller contre ce mouvement, elle se révolte de manière radicale comme le montre un certain sadisme à l'encontre de sa mère. Elle se réjouit de tout ce qui peut arriver de mal à cette dernière et pour la contrarier, elle n'hésite pas à se marier. Reprenant ce qu'elle croit être le contrôle de sa vie, elle devient maîtresse de Mont-Cinère. Elle va ainsi se livrer à des actes qui indiquent une montée de la folie et de la démence, ce qui rappelle là encore le personnage d'Adrienne Mesurat. Lorsqu'elle se rend compte qu'elle est désormais sous la domination d'un mari vénal, elle met le feu à la demeure et se laisse consumer.

Enfin, Chantal, dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, est elle aussi révoltée contre sa famille, et particulièrement contre sa mère dont elle ne supporte pas la passivité. Comme Mouchette, elle a aimé mais a été déçue : il s'agit de son père. Et comme elle, elle a été déçue par ce père en qui elle croyait. De héros, de modèle, il devient un homme dans toutes ses imperfections, et cela, Chantal ne peut le supporter : « Mon père était tout pour moi, un maître, un roi, un dieu – un ami, un grand ami. Petite fille, il me parlait sans cesse, il me traitait presque en égale, j'avais sa photographie dans un médaillon, sur ma poitrine, avec une mèche de cheveux. Ma mère ne l'a jamais compris. Ma mère... »[609]. Cette déception est venue de la découverte de la liaison de son père avec l'institutrice dont Chantal obtient le départ après la mort de sa mère. Bien vite, elle manifeste clairement son intention auprès du curé d'Ambricourt qui est de se tourner vers le mal : « Vous pouvez bien me damner si vous voulez, je m'en moque ! »[610]. D'ailleurs, elle aura elle aussi l'envie de se tuer mais ne mettra pas son projet à exécution.

b. L'épouse

- **La femme mariée, veuve ou divorcée**

Les femmes mariées démoniaques tentent à la fois de s'intégrer à un monde qui les étouffe et de s'en dégager. Leur rôle est à la fois de bouleverser, d'éveiller, mais aussi de

[608] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 175.
[609] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1136.
[610] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1133.

« dominer, de posséder »[611] et de s'affirmer auprès des autres. Dans *Mont-Cinère*, Emily se marie afin d'avoir un statut qui lui permettra d'hériter de la demeure convoitée : « elle ne demandait qu'une chose : Mont-Cinère. [...]. Elle vivrait là comme il lui plairait, maîtresse de ses biens, maîtresse de sa vie »[612]. Le mariage ne lui apporte aucune satisfaction : basé uniquement sur le goût de la propriété, il se veut aussi refuge contre la cruauté de sa mère. Mais son mari, Frank, s'enferme, comme l'explique Michael O'Dwyer , « dans le silence, un silence hostile qu'il adopte comme une arme contre Emily »[613]. Mais cette dernière, rongée par la convoitise de la propriété, est indifférente à son mari comme à la fille de ce dernier. Lorsque la mère s'en va, la jeune fille n'a plus qu'à détruire son mariage. Mais elle est bientôt au désespoir quand elle découvre que son mari a des droits sur sa propriété. C'est ce qui la poussera à vouloir étrangler la fille de son mari dans un accès de rage : « Son visage changea. Avant qu'on eut le temps de l'en empêcher, elle se laissa tomber sur la petite fille et lui étreignit la gorge de ses mains »[614].

La plupart des épouses démoniaques, insatisfaites de leur mariage, en sont venues à haïr leur mari. Elles connaissent ainsi une certaine révolte qui s'apparente à celles des jeunes filles : beaucoup ne supportent pas d'avoir contracté des mariages arrangés dans le seul intérêt de leur famille. Ulrique, dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, ne supporte pas son mari, Raoul. Elle se comporte comme un véritable tyran envers cet homme qu'elle exècre : « Quatre années de mariage n'avaient pu effacer la honte et le ridicule de se voir livrée par l'entremise de sa mère à un petit homme velu dont les approches lui faisaient horreur. [...] C'était peu que de se refuser à lui et de lui donner à entendre qu'elle le trompait ; elle voulait plus, elle trouvait son mari trop patient et trop résigné »[615]. Elle multiplie les frasques : elle quitte le domicile familial sans son mari, séduit de jeunes gens fournis par son amie Arlette, livre sa cousine au plus beau d'entre eux, Gaston Dolange, pour se venger de lui.

Dans *Léviathan* de Green, Mme Grosgeorge, bien que n'ayant jamais manqué de rien, n'est pas heureuse. Elle a rapidement considéré son mari comme un homme ridicule et égoïste et elle éprouve pour lui une haine indéfinissable. Elle ne supporte pas l'hypocrisie bourgeoise qu'incarne son mari.

---

[611] A. MORAUD, « La femme, lieu de conflit dans les romans de François Mauriac », *Mauriac romancier*, *op.cit.,* p. 46.
[612] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 219- 220.
[613] M. O'DWYER, « Les mal-aimés chez François Mauriac et Julien Green », *Les Mal aimés dans l'œuvre de François Mauriac, op. cit*., p. 60.
[614] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 269.
[615] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 262.

> Il n'était pas désagréable de se sentir l'âme un peu scélérate lorsque le sort avait uni votre vie à celle d'un homme comme M. Grosgeorge en qui s'épanouissait toute la fausse pudeur bourgeoise. Dans ses tête-à-tête avec son mari, elle prenait aisément son parti de ne pas avoir un cœur pur. Il lui suffisait, par exemple de voir l'indignation avec laquelle ce vieillard vicieux et dissimulé commentait l'assassinat de M. Sarcenas, qu'il eut lui-même laissé mourir de faim et le viol d'une femme à qui tant de fois il avait arraché un triste consentement au prix de quelques pièces de monnaie. Voilà donc à quoi menait la méconnaissance de soi-même : à cette ridicule parade de respectabilité. [616]

L'ennui et le désespoir ont rendu cette femme amère et la violence qu'elle maîtrise sans cesse a « peu à peu endurci son cœur au point de la rendre indifférente à la souffrance d'autrui »[617]. Elle se définit ainsi comme la conscience « plus chargée que la plus effroyable criminelle »[618].

C'est aussi cette hypocrisie que Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, déteste chez son mari. Contrairement à Ulrique et Mme Grosgeorge, Thérèse ira jusqu'à tenter de tuer son mari. Thérèse Desqueyroux est sans doute le personnage le plus représentatif des héroïnes démoniaques. « Ange plein de passions »[619], elle ne sait rien si ce n'est, obscurément, qu'une « puissance forcenée »[620] l'habite dont elle ne connaît pas encore le nom. En épousant Bernard, elle a obéi à des exigences familiales, sociales, matérielles : par son mariage, elle a en effet permis de réunir deux grands domaines. Son mariage est avant tout un mariage d'intérêt qui va se révéler bien vite décevant. Thérèse se heurte dans le mariage au manque de compréhension de Bernard « à qui l'amour est profondément inconnu »[621]. Il s'intéresse avant tout à l'enfant qu'elle porte, symbole de l'honneur de la famille. Thérèse ne supporte pas sa vie conjugale et va chercher à s'en évader par le crime. Face à ce mari qu'elle trouve ridicule, elle se dit que « Cela n'aurait eu aucune importance que cet imbécile disparût du nombre des vivants […] C'est par habitude que l'on donne une importance infinie à l'existence d'un homme. Robespierre avait raison ; et Napoléon, et Lénine… »[622]. Son crime, en somme, n'est pas autre chose qu'un refus : « [Thérèse] aspire à une existence individuelle, à l'affirmation de sa personnalité, par opposition aux femmes de la famille qui s'anéantissent tout de suite dans l'enfantement »[623].

Nombre de ces épouses insatisfaites dans leur mariage sont à la recherche du plaisir sensuel. Elles se rapprochent à cet égard des adolescents démoniaques : elles partagent avec eux leur quête perpétuelle du plaisir. Ce sont souvent des femmes vieillissantes qui

[616] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 714-715.
[617] J. GREEN, *Léviathan*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 711.
[618] Ibid.
[619] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit*., p. 29.
[620] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit*., p. 26.
[621] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 54.
[622] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 77.
[623] N. CORMEAU, *L'Art de François Mauriac, op. cit.,* p. 114.

découvrent au contact d'adolescents des élans inconnus. Dans *Le Mal* de Mauriac, Fanny Barrett suscite le scandale dans son entourage car elle a divorcé pour se remarier avec Donald Larsen, un indubitable débauché. Fanny est une femme « libre, passionnée et dominatrice »[624] et sa vie est un scandale aux yeux de tous. Lors de la rencontre entre Fanny et Fabien à Venise, Cyrus explique que la jeune femme est une « chienne de chasse étonnante pour lever les génies naissants »[625]. Une fois Fabien séduit, Fanny abandonne son rôle de femme fatale pour jouer celui de mère carresssante et empressée : elle se souvient du « petit Fabien qu'elle attirait sur ses genoux » et déclare sans ambiguïté au jeune homme qu'elle veut l'aimer « chastement comme lorsque tu étais petit garçon »[626]. Mais, à sa façon, elle « empoisonne »[627] la vie de Fabien, cet être pur qu'elle a détourné de la religion et de ses valeurs.

Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Ginette de Néréis est réputée pour son attirance envers les jeunes adolescents. Elle entretient visiblement une relation avec Ouine dont la nature n'est pas clairement définie dans le roman. Pour autant, la présence au château du professeur de langues ne choque personne : « […] la société bien pensante n'a que des égards pour ce pensionnaire correct qu'on voit tirer son chapeau à tout venant »[628]. Le récit ne met jamais en scène Ouine et Ginette ensemble, ce qui contribue à préserver l'ambiguïté de leur relation. Jambe-de-Laine est une femme suspecte qui mène une vie de débauche, elle sous-entend d'ailleurs à Steeny avoir désiré beaucoup d'hommes. Les appellatifs qu'elle donne à Steeny (« mon chéri », « mon ange », « cher ange ») indiquent que les deux personnages entretiendraient des relations intimes.

À l'instar de Jambe-de-Laine, Simone Alfieri, l'héroïne d'*Un Mauvais rêve* de Bernanos, aime séduire les jeunes gens. Elle a ainsi séduit Olivier, tout en sachant parfaitement qu'il n'aime pas les femmes : « elle connait bien sa faiblesse, ce besoin inavoué d'amitié masculine qui le hante depuis tant d'années »[629]. Simone Alfieri utilise les faiblesses d'Olivier afin de mieux s'emparer de lui, et par là même, de le désespérer : « Vous méprisez votre corps parce qu'il est l'instrument du péché. Vous le redoutez et le désirez à la fois comme une chose étrange, dont vous enviez sournoisement la possession »[630]. Olivier lui dit qu'il va se tuer parce qu'il ne s'aime plus : « C'est votre faute. Je vous déteste, je vous

[624] B. COCULA, *Phèdre « en filigrane » ou les avatars d'un mythe obsédant*, *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n° 9, Paris, Grasset, 2001, p. 110.
[625] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 675.
[626] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 724.
[627] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 723.
[628] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1359.
[629] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 898.
[630] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 969.

hais »[631]. Petite provinciale normalienne, mariée au comte d'Alfieri, Simone est entraînée à la suite d'une aventure dans le « vertige de la vanité comblée »[632]. Dans ce mariage qui flatte son orgueil, il n'y a pas de place pour l'amour : « Ni ma rancœur, ni mes sens, nulle force au monde ne m'arrachera à moi-même, ne me fera la chose d'un autre, heureuse et comblée »[633]. Très vite, elle va être empoisonnée par la vie de son mari, sans pour autant être victime. Il y a en effet en elle un consentement intérieur qui la rend coupable : « Le poison était pour moi sans vertu », dira-t-elle. La seule chose qu'elle aime dans son mari c'est son vice, « ce que je prétendais réprouver »[634].

Qu'elle ait tué ou non son mari ne change pas le fait que le mal soit bien ancré en elle. Après le décès du comte Alfieri, elle rentre comme secrétaire chez Ganse dont la mauvaise réputation est notoire. Le vieil homme va se nourrir d'elle, de sa vie, et surtout de son mal pour écrire ses romans. C'est ainsi que peu à peu germe en elle, sous l'influence de Ganse, l'idée du crime qui « ne lui causait nulle répulsion, nulle crainte, et le crime accompli, elle ne sentirait nul remords. C'était simplement une image montreuse entre tant d'autres, et qu'elle fût réalisée, la distinguerait à peine des images monstrueuses qu'elle avait senti grouiller en elle dès l'enfance et qui remplissaient déjà ses rêves »[635]. Ce crime lui apparaît comme un rêve et elle voit maintenant le château de la tante d'Olivier, toutes les circonstances du meurtre à perpétrer et, aidée par la drogue, elle tue déjà en pensée. Cette volonté de désespérer se retrouve bien évidemment chez Thérèse Desqueyroux qui, dans *La Fin de la nuit*, se vit seule dans son appartement rue du Bac à Paris. Thérèse porte désormais le poids des actes révolus : en dépit de ses efforts, elle reste prisonnière du passé. Poussée par son besoin d'amour irrépressible, elle s'en va vers les jeunes hommes tels Georges Filhot, le fiancé de sa fille ou Mondoux. Elle les attire, puis se plaît ensuite à les désespérer, demeurant une empoisonneuse.

- **La femme non mariée**

La femme démoniaque non mariée concrétise le péché : péché tentateur et adorable mais d'autant plus néfaste, et redoutable. Elle a bien souvent le rôle de corruptrice. Dans *Le*

[631] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 969.
[632] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 966.
[633] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 964.
[634] Ibid.
[635] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 985.

Fleuve de Feu de Mauriac, Gisèle nourrit à la fois le désir et la peur du péché. Son côté violemment animal, l'appétit vorace de son instinct, se voilent de dissimulation et de timidité. Malgré ses élans de lucidité, Gisèle conserve ce caractère trouble, cette équivoque que l'on est inévitablement tenté de qualifier de malsaine. Indubitablement enfoncée dans la concupiscence charnelle, elle est une « brebis perdue et retrouvée, toujours au moment de se perdre encore »[636], voici qu'elle symbolise la pureté pour Daniel Trasis : « Gisèle ! Pureté survivant à toute caresse ; neige plus forte que le soleil »[637]. Ainsi, « Daniel oubliait le bavardage de cette fille, sa facilité à se donner, sa faim de caresses et ne considérait plus que l'être unique, qui même possédé, n'avait rien livré de son mystère et de sa grâce »[638]. Mme Legras, dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green, se fait passer pour une femme mariée. Mais sa maison, d'un « luxe misérable »[639], son désir de voir Adrienne faire un mariage d'intérêt, sa nature de séductrice, sont autant d'indices sur la véritable nature des liens qu'elle entretient avec ce « M. Legras ». C'est la mercière du village qui va détromper la jeune fille en lui révélant que, contrairement à ce qu'elle lui a dit, Mme Legras n'est pas mariée. Adrienne comprend que Mme Legras est une de « ces créatures », « une femme des rues »[640]. Perspicace, Mme Legras sait qu'Adrienne a tué son père et décide de lui prendre l'argent de sa dot d'Adrienne en échange de son silence.

Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Maria Cross est elle aussi une femme entretenue par un homme riche, Victor Larousselle. Ses mœurs libres constituent un scandale pour les dames bien pensantes qui la considèrent comme un péril pour l'ordre moral de leur classe. Aussi, elles ne montrent aucune pitié lors de la mort de l'enfant de Maria. Personnage totalement marginalisé, Maria Cross est vouée à la solitude. À l'instar de Thérèse Desqueyroux, elle est, comme l'explique Nelly Cormeau, « la proie d'un démon qui altère, qui empoisonne l'innocence de ses intentions premières »[641] : « Rien de trouble en elle, à la naissance de ses désirs et pourtant tous ses actes offraient un aspect monstrueux »[642] . Dans la première ébauche du roman, l'héroïne s'appelait Fanny, instaurant une continuité entre *Le Mal* et *Le Désert de l'amour* : Fanny Barrett ne devait être qu'un « brouillon de Maria Cross »[643]. Maria est une femme libre, indépendante qui, tout en connaissant bien les hommes, conserve une certaine naïveté à leur encontre. Elle va en effet être séduite par le

[636] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 542.
[637] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 575.
[638] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 577.
[639] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 377.
[640] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 420.
[641] N. CORMEAU, *L'Art de François Mauriac*, *op. cit*., p. 117.
[642] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 810.
[643] B. COCULA, *Phèdre « en filigrane » ou les avatars d'un mythe obsédant*, *op.cit.*, p. 111.

jeune Raymond Courrèges qui ne pense qu'à profiter de l'occasion qui lui est offerte. Plus tard, elle manifeste envers son beau-fils un attendrissement qui demeure la trace de cet amour qu'elle a éprouvé pour un Raymond adolescent : « Ce nom de Bertrand, il suffit que Maria le prononce pour être détendue, apaisée, attendrie […]. Elle pensait à Bertrand ; elle avait bu du champagne et souriait aux anges »[644]. Maria Cross incarne à bien des égards l'opposé de la traditionnelle bourgeoise.

On retrouve cela chez Évangéline, l'héroïne d'*Un Crime* de Bernanos. Sa jeunesse a été des plus misérables : fille d'une ancienne religieuse, elle est déplacée de famille en famille et de ville en ville. La jeune fille, qui connaît la solitude, la tristesse et le mensonge, va trouver un certain réconfort auprès d'une orpheline. La révolte d'Évangéline l'entraîne dans l'homosexualité, le meurtre puis le suicide : voulant assurer l'héritage à sa compagne, arrière-petite nièce d'une châtelaine richissime, et par là, assurer son propre avenir, Évangéline décide de tuer la vieille dame : « le meurtre de la vieille dame [n'est] qu'une sorte d'accident, presque négligeable »[645]. Reconnue par le prêtre qui a croisé son chemin la veille, elle le tue lui aussi, prend sa soutane et va jouer son rôle. Ainsi, le mensonge, « si incroyable qu'il paraisse, est accepté avec joie par tout le monde. Tous ceux, en effet, qui rencontrent le faux curé de Mégère croient ce curé, cette femme travestie »[646]. Son cas est particulièrement atypique car au début du roman, le lecteur ignore qu'il s'agit d'une femme puisqu'elle est déguisée en jeune prêtre.

c. La mère

La mère ne reste pas non plus en dehors de cette atmosphère infernale. L'amour maternel est un motif récurrent dans l'œuvre de Mauriac, Green et Bernanos qui ont su en peindre l'excès redoutable. Les mères démoniaques tissent avec leurs enfants le seul lien tangible possible : celui du patrimoine à conserver, de la fortune à préserver et à accroître. C'est le cas de Mme de Blénauge dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, fervente catholique, pour qui le mari suicidé, son fils débauché, sa belle-fille désespérée, Marcel et sa femme Tota sont des « âmes à porter »[647]. Pourtant, aucune solidarité spirituelle ne se joue avec elle : sa

[644] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., pp. 847-848.
[645] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 869.
[646] J. P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.,* p. 19.
[647] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit*., p. 305.

volonté tenace et implacable lui font commettre des erreurs qui auront de lourdes conséquences. Elle livre Irène à son fils Hervé, dont elle soupçonnait l'homosexualité. Chez elle, la tranquillité intérieure du bon chrétien a pour conséquence de ne plus voir le péché. Son indignation quand Irène meurt n'exprime rien d'autre que l'humiliation d'une femme persuadée que ses mérites vaudraient à la victime son salut. Elle se rend compte qu'elle a rendu sa religion ridicule : « pouvez-vous concevoir ce qu'il y a d'horrible à se dire : par ma seule présence, je calomnie, je ridiculise, je bafoue Celui que j'aime ? Je Le rends haïssable. J'éloigne de Lui une pauvre enfant que sans moi, peut être, Il eût attirée »[648]. Elle a toujours deviné cette tentation de la mort chez Irène, c'est pourquoi elle l'a surveillée de près.

Dans *Genitrix* de Mauriac, l'amour de Félicité Cazenave pour son fils est tel qu'elle en vient à haïr férocement quiconque cherche à franchir les frontières de son empire. La haine de Félicité pour sa belle-fille va aboutir au crime, certes accidentel, mais pourtant bien réel. Félicité a d'ailleurs déclaré un jour : « Si Fernand se marie un jour, ma bru mourra »[649]. Comme l'explique Nelly Cormeau, l'abandon total de Mathilde mourante se débattant sans soins contre sa maladie, est « l'œuvre délibérée d'une jalousie vigilante »[650]. Félicité s'oppose à Fernand lorsqu'il croit entendre sa femme appeler : elle l'enjoint à rester au salon sous prétexte que sa toux ne l'autorise pas à traverser le vestibule glacial, et le persuade que sa femme ne risque rien : « En faisait-il des histoires pour un accident »[651]. Le despotisme de Félicité s'établit jusque dans les minuties les plus dérisoires, maintenant ainsi sa domination inflexible sur un fils veule et timoré. Menacée dans son attachement farouche à la chair de sa chair, elle va descendre aux abîmes de la souffrance et connaître les tourments de la lutte dans les ténèbres : « Peut-être n'y a-t-il pas plusieurs amours. Peut-être n'est-il qu'un seul amour. Cette vieille femme se meurt de ne posséder son fils : désir de possession de domination spirituelle, plus âpre que celui-ci qui emmêle, qui fait se pénétrer, se dévorer deux jeunes corps »[652].

Ce besoin de domination est aussi éprouvé par Mme Plasse, la mère de Marie-Thérèse dans *Le Visionnaire* de Julien Green. Elle possède en effet un « obscur besoin de domination »[653] qui explique certains accès de violence envers sa fille. Dans ce roman, il ne s'agit plus de passion redoutable mais de haine tenace. Mme Plasse tire de la colère sa force :

---

[648] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit.,* p. 347.
[649] F. MAURIAC, *Le Baiser au lépreux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 456.
[650] N. CORMEAU, *L'Art de François Mauriac*, *op. cit*., p. 126.
[651] F. MAURIAC, *Genitrix*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit*., p. 586.
[652] F. MAURIAC*, Genitrix*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit*., p. 609.
[653] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 269.

« J'avais devant moi une femme chez qui la colère ravivait les sources mêmes de vie »[654]. Elle entend exercer un contrôle absolu sur la vie de sa fille qui doit perpétuellement subir son « regard inquisiteur »[655]. Mme Plasse a une attitude un peu plus douce envers son neveu, Manuel, mais le sentiment qu'elle nourrit à son égard n'est pas exempt d'une certaine ambiguïté. En effet, à l'affection se mêle une certaine cruauté : elle prend plaisir à l'accabler de réflexions blessantes sur son physique. Usant de son autorité, elle éprouve une joie sadique à le rabaisser, allant jusqu'à l'humilier : « L'image d'un chat guettant sa souris serait ici à propos »[656]. Elle fait de Manuel sa chose : elle le défend parce qu'elle ne tolère pas qu'il puisse lui échapper. Ce n'est pas non plus sans plaisir que Marie Ladouet, dans *Minuit* du même auteur, fait figure de mauvaise mère auprès d'Élisabeth dont la véritable mère vient de mourir. Ce sadisme se retrouve dans *Léviathan* de Green avec Mme Grosgeorge, imposante et impressionnante, qui prend plaisir à terroriser son fils. Elle déteste cet enfant qui lui rappelle son mari et qui est « le signe vivant de son esclavage »[657] .

Quant à Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, elle n'a jamais été attachée à sa fille Marie. Ainsi, dès sa naissance, Thérèse renie toute ressemblance avec elle. Tout le monde s'accorde à dire que Thérèse n'a pas le sentiment maternel : elle ne s'occupe guère de sa fille. Elle ne supporte pas de perdre toute existence individuelle une fois devenue mère : « Thérèse […] se sentait détachée de sa fille comme de tout le reste »[658]. Ses efforts pour se rapprocher de Marie, dans *La Fin de la nuit,* la conduisent à l'échec car, cherchant à prouver son amour maternel, elle hésite « constamment entre le sacrifice d'elle-même et une compétition féminine constante avec sa fille »[659]. Marie désire en effet que sa mère l'aide à se rapprocher de l'homme qu'elle aime, Georges. Mais Thérèse est tentée un moment de détourner le fiancé de sa propre fille pour l'attirer vers elle. Lorsque la séductrice parvient à triompher de sa fille dans le cœur de Georges, sa joie prend « une conscience qui allait jusqu'à l'horreur »[660]. Thérèse s'avise ainsi à propos de sa fille qu'elle « n'a plus besoin d'être présente pour assassiner les êtres ! Elle les tue à distance maintenant »[661].

---

[654] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 232.
[655] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 222.
[656] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 210.
[657] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 711.
[658] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 69.
[659] B. LANE, « Pseudo-mères et pseudo-épouses : bourreaux et victimes dans quatre romans de François Mauriac », *Cahiers Francois Mauriac,* n°13, Paris, Grasset, 1986, p. 97.
[660] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 147.
[661] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III , *op. cit*., pp. 145-146.

Il y a peu de mères démoniaques chez Bernanos, à l'exception de la comtesse dans *Journal d'un curé de campagne*. Elle n'apparaît que tardivement, dans la deuxième partie du roman, mais son rôle y est prédominant. C'est une mère froide, distante qui ne s'est jamais remise de la mort de son fils. Épouse bafouée, elle vit auprès du comte et de sa fille Chantal comme une étrangère : elle ne s'intéresse pas du tout à sa fille qui a été élevée essentiellement par son père et ses institutrices. Après la mort de son fils, elle s'est vraiment isolée de tous, s'enfermant dans un chagrin sans issue. Son désespoir si profond donne l'occasion au curé de lutter contre cette âme perdue. Il comprend rapidement que la haine de la comtesse est moins dirigée contre sa fille et son mari que contre Dieu : « L'enfer, madame, c'est de ne plus aimer »[662].

II. Les représentants de la vie sociale

La majorité des personnages démoniaques veulent s'intégrer à la société et souvent y parviennent – tout du moins en apparence. Ils ont généralement une position assez élevée et exercent des professions importantes, les rattachant ainsi à la grande ou à la petite bourgeoisie. À travers ces personnages, Green, Mauriac et Bernanos fustigent la bourgeoise étriquée qui, enfermée dans son conformisme, subit le poids des préjugés et se complaît dans la surveillance et l'hypocrisie. Dans ce milieu vicié, on se dissimule sous des masques qui sont d'ailleurs autant d'aveux.

A. La vie civile

1. La noblesse

Cette classe sociale se retrouve essentiellement dans l'œuvre de Bernanos qu'il représente souvent de manière peu flatteuse. Les personnages démoniaques appartenant à cette classe sont le plus souvent des personnages secondaires. Dans le *Soleil de Satan*, le marquis de Cadignan, noble déchu, est incapable de tenir son rang, ruiné à la fois financièrement par ses passions futiles et moralement par ses conquêtes passagères. Il incarne

[662] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1157.

« la désagrégation des valeurs traditionnelles de la noblesse »[663]. Il se livre en effet à une débauche sans bornes, vivant « dans l'obsession du plaisir »[664]. Sa fierté, son sang-froid et sa connaissance des bonnes manières lui assurent une certaine supériorité. Il ne se laisse pas troubler par Antoine Malhorty, venu l'accuser d'avoir mis Mouchette enceinte.

> Le bonhomme à son déclin croit faire assez en payant naïvement des félicités bourgeoises d'un dernier écu que la petite sauvage eût plus détesté que la misère et la honte… Qu'était-elle venue demander, à travers cette première libre nuit, à ce gaillard déjà bedonnant qui ne tenait que de sa race paysanne et militaire une énergie toute physique, et comme une espèce de grossière dignité ? [665]

Son vocabulaire trahit son sentiment de supériorité : il appelle Mouchette « cette petite gueuse »[666]. Il se défend derrière des opinions républicaines qu'il ne partage pas : « Nous ne sommes plus au temps des seigneurs : le bien que je prends, on me l'a librement laissé prendre. La République est pour tous, mille noms d'un chien »[667]. Cadignan est un lâche qui craint « l'opinion du bourg »[668] que pourtant il méprise.

Jambe-de-laine, dans *Monsieur Ouine*, est le pendant féminin du marquis de Cadignan. La châtelaine, accusée de vice par la rumeur publique, a été bannie de la bonne société de Fenouille : elle est « l'incarnation de la noblesse en déconfiture. Otée la noblesse, il n'existe plus d'ordre dans la société, plus de hiérarchie, et la décomposition »[669]. Fille de pharmacien, elle a séduit Anthelme de Néréis, un bon vivant qui s'est transformé en esthète au contact de M. Ouine, ancien professeur de langues recueilli chez le couple de châtelains. Depuis, « Ginette court les routes derrière sa grande jument normande, on la croirait poursuivie par des spectres »[670]. Toujours par monts et par vaux, Ginette rencontre Steeny un jour de fugue et va, pour des raisons obscures, l'inviter au château. Jambe-de-Laine provoque ainsi un énième scandale car, comme l'explique Astrid Heyer dans son étude sur *les Femmes dans l'imaginaire de Georges Bernanos*, elle n'a pas rempli « son rôle de femme conforme à son rang et représente plutôt l'aristocratie en « pourriture »[671], ce qui constitue un crime pour les habitants de Fenouille. Avec son apparente folie, ses relations suspectes envers les hommes, elle suscite la crainte en même temps que le dégoût. Elle est donc bien cette « femme sans

---

[663] C. W. NETTELBECK, *Les Personnages de Bernanos romancier*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1970, p. 102.
[664] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 62.
[665] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 85.
[666] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 66.
[667] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 63.
[668] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 85.
[669] W. BUSH, *L'Angoisse du mystère*. *Essai sur Bernanos et* Monsieur Ouine, *op. cit*., p. 140.
[670] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1359.
[671] A. HEYER, *La Femme dans l'imaginaire de Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 125.

mœurs qui veut prendre d'eux son plaisir, devrait les traiter comme des gamins »[672]. Elle vit sa vie de façon entièrement libre, ce qu'elle va finir par payer de sa vie, les villageois ne lui pardonnant pas cette désinvolture.

2. Les notables

Green, Mauriac et Bernanos peignent des personnages démoniaques issus de la petite ou de la grande bourgeoisie. Les personnages démoniaques qui exercent des professions libérales se révèlent être des illusions d'hommes : non seulement ils sont médiocres, pleutres derrière leur apparence de force ou de réussite, mais encore ils appartiennent au cortège obéissant des adeptes de Satan. Ils s'enlisent dans un conformisme médiocre auquel n'échappent même pas leur immoralité et leur impureté.

a. Les médecins et psychiatres

Les personnages démoniaques apparaissent souvent en médecin dans les œuvres de Bernanos. Toutefois, malgré leur nombre non négligeable, aucun d'entre eux n'est un personnage principal : ce sont tous des personnages secondaires. Dans son œuvre, Bernanos dénonce à travers la figure du médecin, et notamment du psychiatre, la curiosité intellectuelle, cette fille de Satan, lui-même « intelligence monstrueuse »[673]. Les médecins, ces « curieux professionnels » peuvent donc être considérés comme démoniaques. Ils veulent voir clair dans les autres et se font l'effet de tentateur. Dans *Sous le soleil de Satan*, le docteur Gallet revêt ainsi le masque du médecin paternaliste et de l'homme de devoirs, soucieux de moralité. Mais sa « respectabilité est de pure surface »[674] comme le montre son entretien avec Mouchette. Il se révèle être médiocre à bien des égards et utilise notamment son savoir médical pour tromper Mouchette en tentant de la convaincre qu'elle n'a pas tué Cadignan : « C'est de la démence [….]. Un autre que moi en reconnaîtrai les symptômes. Mais tu es une fille nerveuse, d'hérédité alcoolique, pubère depuis deux ou trois ans, souffrant d'une grossesse précoce »[675]. Ce diagnostic de « démence » n'est fondé sur rien de probant. Gallet use ici de son pouvoir

[672] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 1539.
[673] G. BERNANOS*, L'Imposture*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 467.
[674] M. GOSSELIN-NOAT, B. MORICHEAU-AIRAUD, *Bernanos,* Sous le soleil de Satan*,* Neuilly, Atlande, Clefs concours – Lettres XXe siècle, 2008, p. 110.
[675] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 110.

médical à mauvais escient : le but est de détromper Mouchette mais surtout de s'éviter toute implication dans cette affaire. Mouchette, éprise d'absolu, ne peut que se révolter contre « cette prison de l'ordre bourgeois et radical et s'enfoncer dans le mal »[676] . Le médecin est toujours perçu de manière ridicule chez Bernanos.

Dans *La Joie*, le docteur La Pérouse, jadis célèbre, est désormais un médecin déchu qui apparaît suspect à bien des égards : ses pommettes ont un « éclat suspect », ses mains tremblent, aussi n'est-on pas surpris d'apprendre qu'il se drogue. Devant Chantal, il avoue ouvertement l'indignité de sa vie, révélant ainsi le paradoxe de sa situation : il défend une vision optimiste de l'homme que vient réfuter sa propre vie : « Réellement je n'ai rien aimé... qu'aurais-je aimé ? J'ai passé ma vie à me regarder dans la figure de mes toqués ainsi que dans un miroir... Je sais le sens particulier, immuable, de chacune de mes grimaces, je ne puis plus me faire rire ni pleurer »[677]. Cet homme ne peut pas, malgré ce qu'il en pense, supporter le poids de sa propre futilité. Comme l'analyse Colin W. Nettelbeck : « Il nie l'existence de son âme, mais c'est le poids mort de cette âme qui l'écrase »[678]. Pourtant, La Pérouse est l'un des rares à percevoir de manière aiguë les dangers qui menacent Chantal :

> Il est de plus en plus clair que l'image de votre fille se superpose dans votre pensée à celle de feu Mme de Clergerie. Je vois là un danger, un danger grave. On n'en finit jamais avec les morts, les morts sont tenaces... Vous comprenez que je plaisante ? C'est nous qui ressuscitons les morts. Les morts sont nos vieux péchés. Allons, un peu de courage : ne cherchez pas à ruser, à biaiser avec ce sentiment humiliant de la supériorité d'autrui. Regardez-le sans rougir. Convenez même qu'il inspire votre conduite. Votre femme, votre fille ne furent jamais ni meilleures ni pires que vous : on a la morale de ses glandes. Vous manquiez seulement, à quelque degré, du sens poétique, grâce auquel nous donnons à nos actes leur couleur morale. Finissons-en...[679]

Mais son esprit prosaïque l'empêche de prendre la mesure du vrai drame qui se déroule sur le plan surnaturel.

Dans l'œuvre de Bernanos, le psychiatre est un monstre dangereux car il ne croit pas à la vie intérieure. Il en est de même pour le docteur Malépine dans *Monsieur Ouine* qui est un médecin borné qui ne croit pas à l'existence de l'âme. Il accable le maire dont il cherche à soigner la culpabilité diffuse par des explications physiologiques. Les conséquences sur ce malheureux fantoche sont désastreuses, le médecin le conduisant peu à peu au désespoir.

> Vous faites du scrupule, mon cher, comme beaucoup de vieux pécheurs, au tournant de la soixantaine. Bref, il y a quelque chose qui ne va pas, là, au creux de l'épigastre, pas vrai ? Enfin, un peu plus bas, si

[676] M. GOSSELIN-NOAT, B. MORICHEAU-AIRAUD, *Bernanos,* Sous le soleil de Satan*, op. cit*., p. 112.
[677] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 668.
[678] C. W. NETTELBECK, *Les Personnages de Bernanos romancier, op. cit.*, p. 57.
[679] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 640.

> vous voulez, au plexus, quoi, au siège de l'âme… Un gros reliquat d'images polissonnes pas trop faciles à éliminer désormais, du moins comme autrefois, hein ! sacré farceur ! Alors, on rêve d'innocence, de pureté, de rachat – que sais-je ? des bêtises. Un vicieux est toujours idéaliste, retenez ça, mon bonhomme… [680]

Pour lui, tout est donc affaire de science et de physiologie : ce qu'on appelle l'âme n'est donc qu'une émanation de la matière. Au cours d'une rencontre chez le maire, le prêtre accuse la médecine d'être la cause des maux actuels. En niant le surnaturel, le scientisme va faire naître des monstres inconnus dont le maire est un signe avant-coureur : « J'aurais voulu seulement expliquer que le pauvre n'a désormais plus de mots pour nommer ce qui lui manque, et si ces mots lui font défaut, c'est que vous les lui avez volés. »[681].

b. Les écrivains

Les écrivains dans les romans de Mauriac, Bernanos et Green sont le plus souvent des personnages démoniaques de premier plan. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse est un écrivain d'une grande fécondité et dont le style ardent a conquis le grand public. Il multiplie les romans, ne se souciait guère de leur qualité :

> La vérité est que le patron n'arrive pas à satisfaire les éditeurs, il s'impose ce qu'il appelle horriblement une production régulière, tant de pages par jour, une besogne de forçat : cinq feuilles du roman en train, trois feuilles d'une de ces nouvelles quelconques qu'il publie dans les journaux, sans parler de la correspondance. Alors, naturellement, il s'épargne le plus qu'il peut. [682]

Il a acquis la célébrité littéraire à force d'un travail acharné mais l'ensemble de son œuvre ne manifeste en fin de compte qu'une dérisoire vanité. Henri Debluë commente à son sujet : « Il n'avait pas de vocation, pas de mandat supérieur, pas de message à transmettre. Il n'a rien créé, il n'a que produit, écrit pour écrire. […]. Son œuvre est vouée à la décomposition et à l'oubli. Son moteur réside dans sa voracité de la vie »[683]. Sa curiosité vorace défigure jusqu'au visage de Ganse : il absorbe la substance vitale de ses collaborateurs. Seule Simone, qui accepte d'être sa complice, échappe à ce sort. Elle est devenue indispensable au vieil homme : c'est elle qui stimule l'imagination défaillante et lui permet d'être aussi prolifique.

[680] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1400.
[681] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1509.
[682] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 880.
[683] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve,* Neuchâtel, La Baconnière, 1965, p. 50.

Son dernier roman, *Évangéline,* s'inspire de l'histoire personnelle de Simone et il espère secrètement la voir confier ses secrets dans un moment d'oubli afin d'alimenter son roman.

Dans le salon Guérou, au début de *L'Imposture* de Bernanos*,* Dans le salon Guérou au début de *L'Imposture* de Bernanos*,* deux figures secondaires démoniaques ressortent : Guérou et Catini. Ce dernier est un vieillard féroce qui va être l'instigateur de la fin de Pernichon. Il avait protégé jusque là ce jeune ambitieux sans envergure, lui apportant un soutien, notamment financier. Catini va s'en débarrasser sans aucun égard à partir du moment où le jeune homme va commencer à poser problème à l'entourage de Catini, et particulièrement à l'abbé Cénabre. Guérou, lui, est un écrivain qu'un livre violent et polémique a rendu soudainement célèbre. Après son troisième livre, il n'écrit plus rien et vit sur sa célébrité passée. Pourtant l'avidité dévorante, qui est à l'origine de maints scandales, poursuit son oeuvre. Il éprouve une « curiosité si pénétrante, si avide que le malheureux qu'elle éprouve en subit malgré lui la contagion, comme ces femmes dont la sensualité s'émeut, dès qu'elles approchent, sans le savoir, d'un désir fixe et secret »[684]. C'est par curiosité que dans un long entretien avec Pernichon, il pousse le journaliste à bout, vers le suicide. Guérou a des mœurs suspectes, se livrant de manière régulière à la débauche comme le dira son masseur à Pernichon. De plus, il a recueilli une petite fille qui est visiblement terrorisée par Guérou. Lorsque le hasard permet au jeune journaliste d'entrevoir cette part obscur de la vie privée de l'écrivain, cela va achever de le désespérer. Lors de leur entretien, Guérou confie d'ailleurs à Pernichon croire à l'enfer : « ma maison est un enfer »[685].

La fin de *Sous le Soleil de Satan* met en scène Antoine Saint-Marin, l'académicien délétère. Curieux par essence, l'écrivain est venu rendre visite au saint afin d'y puiser de la matière pour un prochain ouvrage. Il cherche aussi, non sans artificialité, ce qui pourrait apaiser ses mœurs libertines, son tempérament échauffé et son orgueil démesuré. Une fois sur place, il se joue la comédie d'une conversion religieuse et finit par se prendre à son propre jeu :

> L'illustre vieillard exerce, depuis un demi-siècle, la magistrature de l'ironie. Son génie, qui se flatte de ne respecter rien, est de tous le plus docile et le plus familier. S'il feint la pudeur ou la colère, raille ou menace, c'est pour mieux plaire à ses maîtres, et, comme une esclave obéissante, tour à tour mordre ou caresser. Dans la bouche artificieuse, les mots les plus sûrs sont pipés, la vérité même est servile. […] il sait que la manière de donner vaut mieux que ce qu'on donne, et, dans sa rage à se contredire et à se renier, il arrive à prêter chaque fois au lecteur un homme tout neuf. [686]

[684] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 391.
[685] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 437.
[686] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 280.

Il sait que se convertir signifie renier sa manière de penser et il est trop prisonnier de son orgueil pour y consentir. Saint-Marin incarne l'intellectuel démoniaque car le démon est « le suborneur subtil, avec sa langue dorée… Sur ses lèvres, les mots familiers prennent le sens qu'il lui plaît, et les plus beaux nous égarent mieux »[687].

c. Les enseignants

Parmi les enseignants démoniaques, le plus remarquable est Monsieur Ouine, héros éponyme du roman de Bernanos. Auteur d'une nouvelle méthode d'enseignement, il utilise ses talents de professeur à des fins démoniaques. Avec son air de « mauvais prêtre [688]», il distille une certaine sagesse désabusée, une médiocrité scrupuleuse et une suffisance sans bornes. L'ancien professeur nie la présence secrète d'un Dieu bon, d'une providence bienveillante. Il en est arrivé à admettre que la nature profonde de l'homme est le mal, l'effondrement intérieur, l'anéantissement. Ouine est jaloux de cette jeunesse qu'il n'a jamais eue : il attire le jeune Steeny près de lui dans l'unique but de lui arracher son secret. Ne parvenant pas à retrouver l'audace, la force de vie du jeune homme, il va saccager son innocence, tenter de pervertir ce qui lui échappe : « ah ! c'était bien là l'image que j'ai caressée tant d'années, une vie, une jeune vie humaine, tout ignorance et tout audace, la part réellement périssable de l'univers, seule promesse qui ne sera jamais tenue, merveille unique ! […] Quand tout s'altère, se corrompt, retourne à la boue originelle, la jeunesse seule peut mourir, connaît la mort »[689]. Ainsi, le vieil enseignant met ses talents de pédagogue au service d'un enseignement nuisible.

> Je vous apprendrai à aimer [la Mort][...]. Elle est si riche ! L'homme raisonnable reçoit d'elle ce que la crainte ou la honte nous retient de demander ailleurs, et jusqu'à l'initiation du plaisir. Retenez ceci, Philippe : vous l'aimerez. Un jour même viendra où vous n'aimerez qu'elle, je le crains. Si ma modeste petite chambre, dans sa nudité, vous paraît douce, c'est justement qu'elle y est présente ; vous vous y êtes blotti dans son ombre, à votre insu. [690]

Ouine immisce son poison dans l'esprit de ses élèves qu'il détourne du droit chemin. Parangon de l'inversion des valeurs, la méchanceté de M. Ouine réside bien dans son indifférence amoraliste. Il s'est imposé dans la bonne société parce « qu'il donne l'impression

[687] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 307.
[688] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1383.
[689] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1369.
[690] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1365.

d'une rare puissance de soi, d'une incalculable force psychique »[691]. Le portrait que trace de lui Jambe-de-Laine est ambivalent : elle affirme le haïr « comme la mort »[692], et dans le même temps, elle explique que « sa naïveté est extraordinaire, passe toute mesure. Il ne fait rien par lui-même, aussi désarmé qu'un enfant »[693]. Cet être est énigmatique aussi en ce qu'il semble se situer en dehors du bien et du mal. Le curé de Fenouille n'a ainsi jamais pu obtenir de lui « une parole pour ou contre la religion »[694].

Dans *Varouna* de Julien Green, Eustache Croche est lui aussi un homme démoniaque qui a longtemps été le précepteur d'Hélène Lombard. Il essaie d'abord d'exercer son influence néfaste sur la fillette qui lui confie naïvement ses pensées. Comme M. Ouine, il désespère la jeune fille : « Vous apprendrez assez tôt que la cette vie est rebutante et fastidieuse »[695]. Il symbolise dans le roman la tentation et le mal : c'est un «sorcier » qui use « de son pouvoir pour envoyer aux filles des songes capables de leur tourner la tête »[696] . Bertrand Lombard va lui donner l'opportunité d'exploiter ses talents et de tirer profit de la situation : « Cet homme, qui est une sorte d'enchanteur, n'a d'autre ambition que de s'enrichir aux dépens de votre père et vous fera servir dans ce but le plus criminel des projets »[697] explique à Hélène le jeune homme qu'elle rencontre au bal. Habile magicien, et nécromant, il est avant tout un charlatan de premier ordre. Il réussit, grâce à ses tours de passe-passe, à impressionner Lombard qui va lui accorder toute sa confiance. Il persuade ce dernier que c'est bien sa femme qui vit dans le corps de sa fille et lui fournit de quoi la droguer le jour des noces.

3. La petite bourgeoisie

Il y a une large part de personnages démoniaques commerçants dans les œuvres de Bernanos, Mauriac et Julien Green. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Antoine Malorthy exerce la profession de brasseur à Campagne. Il ne cherche dans la vie que le bien-être matériel, ce qui explique son ambition notoire. Son cœur est rempli d'envie :

---

[691] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1359.
[692] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1423.
[693] Ibid.
[694] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1359.
[695] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 708.
[696] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 710.
[697] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 760.

> Incapable d'une idée générale, mais doué d'un sens aigu des valeurs réelles, il ne doutait plus d'être le premier dans sa petite ville, d'appartenir à la race des maîtres, dont les lois et les usages de chaque siècle reflètent l'image et la ressemblance – demi-commerçant, demi-rentier, possesseur d'un moteur à gaz pauvre, symbole de la science et du progrès modernes – également supérieur au paysan titré et au médecin politique, qui n'est qu'un bourgeois déclassé.[698]

Il éprouve un sentiment de revanche en pensant que sa situation matérielle est supérieure à celle du marquis. La relation entre Mouchette et Cadignan – ainsi que la grossesse qui s'ensuit – lui donne une raison de plus de se sentir supérieur à lui : « Depuis vingt ans, il avait fait ce rêve d'être un jour le rival du châtelain : il l'était »[699].

Dans *Léviathan* de Green, Mme Londe est la patronne inquiétante d'un restaurant, repaire infernal puisque l'on y descend « par de petites ruelles obscures »[700] et que tout homme qui entre devient un client qui s'endette. Son unique but est de connaître les moindres détails de la vie privée de ses clients. Cela lui permet d'avoir une emprise sur eux et de pouvoir ensuite les manipuler à sa guise. Pour satisfaire sa curiosité, elle n'hésite pas à prostituer Angèle à ses clients et se nourrit chaque dimanche soir des informations que lui révèle Angèle sur eux :

> [E]lle dominait son groupe de clients par la connaissance minutieuse qu'elle avait de leur petite vie quotidienne. Sa passion grandissait les choses. Là où une curiosité moins forte que la sienne n'eut trouvé qu'un maigre aliment, elle jouissait d'un festin royal. Rien à ses yeux n'était médiocre. Éperdue de savoir, elle faisait sa pâture de tout et la provenance d'une cravate l'intéressait au même degré que l'origine d'une fortune, car l'avidité ne choisit point. [701]

Dans cette volonté de domination, en proie à une passion aveuglante, elle s'apparente à un véritable « tyran »[702], jouissant de la détresse et de l'humiliation de ses sujets. Mme Londe ne vit que par ce commerce : à partir du moment où Angèle est défigurée, elle n'est plus qu'une vieille femme guettée par la mort. Toutefois, elle sera capable de rétablir la clientèle de son restaurant grâce à une toute jeune fille, Fernande, qu'elle avait déjà commencé à former pour remplacer Angèle. Elle ressemble en de nombreux points à Arlette dans *Le Malfaiteur* qui exerce la profession d'antiquaire mais possède, elle aussi, un commerce à côté bien plus fructueux : elle livre de jeunes gens à des personnes riches qui s'ennuient. Elle a rendu ce service à son amie Ulrique mais hésite à le rendre à Hedwige qui souhaite rencontrer Gaston Dolange. Arlette possède un boudoir qu'elle appelle son nid d'amour où elle fait se rencontrer ses clients qui sont répertoriés sur catalogue.

---

[698] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 67.
[699] Ibid.
[700] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 676.
[701] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 640-641.
[702] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 600.

4. Le peuple

a. Les employés

Les personnages démoniaques qui font office d'employés sont plus rares dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. Toutefois, même si leur place est nettement moins importante que les médecins et écrivains, elle est malgré tout non négligeable. Paul Guéret, dans *Léviathan* de Julien Green, est le précepteur du fils des Grosgeorge. Pendant ses leçons, il songe que cet enfant est de condition nettement supérieure à la sienne :

> Une envie folle lui vint de gifler ce petit garçon pour jouir ensuite de sa surprise et de sa frayeur. L'enfant était riche et lui pauvre et, parce qu'il était pauvre, il devait écouter cette voix hésitante, la reprendre avec douceur chaque fois qu'elle se trompait, au lieu de courir chez Angèle, de lui donner de l'argent et d'assouvir la passion qui lui brûlait le cœur. [703]

Son désir pour Angèle est si fort qu'il ne supporte plus de vivre dans la pauvreté : tout ce qui n'a pas de rapport avec sa passion pour la jeune fille exaspère Guéret. Tout au long du roman, il va se révolter contre sa condition modeste, responsable, selon lui, du fait qu'Angèle se refuse à lui.

Employé servile d'Oscar Révolou, lié à lui depuis le collège, Louis Landin dans *Les Chemins de la mer,* l'admire et l'idolâtre tout en le détestant. Il semble avoir voué sa vie entière à cet homme dont il a satisfait les moindres caprices durant des années. Tout entier empli de cette passion étrange, où se mêlent humilité et ardeur, il essuie insultes et rebuffades sans se révolter. Il a réussi le tour de force d'être à la fois indispensable et importun : « Sa force, dit Oscar Révolou, aura été d'être toujours là comme la corbeille à papiers, le cendrier, le paillasson, le crachoir »[704]. Pourtant quelque chose d'indéfini, d'inquiétant, de suspect flotte obscurément autour de lui. On peut se demander si cette âme d'esclave, comme l'explique Nelly Cormeau, ne cache pas « un monstre insidieux et maléfique, une sorte de corrupteur ténébreux. En favorisant toute les paresses et toutes les débauches, en assumant la part de travail et de devoir de Maître Révolou, […] le premier clerc ne pousse-t-il pas sûrement vers l'abîme celui qu'il sert comme une idole adorée ? »[705]. Sa laideur, ses mœurs suspectes, sa mort étrange font de lui un démoniaque d'une espèce particulière. En effet, Landin apparaît comme un médiocre pitoyable qui le rapproche beaucoup de certaines figures

[703] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 612.
[704] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome III, *op.cit.*, p. 590.
[705] N. CORMEAU, *L'Art de François Mauriac, op. cit.,* p. 160.

bernanosiennes. Claude a senti la bizarrerie de Landin en signifiant sa manie étonnante de marcher « dans les quartiers les plus déserts et jusque sur le port » [706] la nuit.

Cette inquiétante relation entre Landin et Oscar Révoulou se rapproche de celle que Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, entretient avec Ganse dont elle est la secrétaire. Leur relation en effet ressemble à une relation conjugale sans la dimension charnelle. Simone est considérée comme la complice de Ganse : « Le rôle qu'elle joue convient à son démon intime »[707]. Elle est devenue « indispensable » au vieil homme, au point « qu'elle pourrait, sans scrupule, signer de son nom les derniers bouquins »[708]. Simone constitue « l'unique pôle d'altérité qui permet à Ganse d'échapper à ce vide, à cette résorption en soi-même »[709]. Comme nous l'avons expliqué précédemment, il a bâti son prochain roman, *Évangéline*, sur une intrigue qui rappelle la propre histoire de Simone. Il espère ainsi voler le secret de sa vie mais cette démarche sournoise se solde par un échec : Ganse ne parvient pas à ravir ce secret convoité qui le hante. L'échec est d'autant plus cuisant que le récit de Ganse n'avance pas.

b. Les domestiques

Les domestiques, lorsqu'ils se révèlent démoniaques, sont particulièrement dangereux. En effet, ils disposent d'une place adéquate pour faire le mal : ils sont informés de tout ce qui se passe dans les maisons. Dans *La Joie* de Bernanos, le chauffeur, Fiodor, sous des dehors d'employé dévoué, répand le mal dans la famille de M. de Clergerie. D'origine russe, il est entré dans cette maison sur la demande de Madame de Montanel, fiancée de M. de Clergerie. C'est un homme dont on ignore le passé, qui se drogue et aime séduire les jeunes femmes. Il se caractérise par une grande indiscrétion, « caressant et rusé comme une femme, aussi féroce qu'un petit chat »[710]. Sa première victime sera Francine : « Vous l'avez rendue folle exprès, par vice [lui dit la cuisinière]. Elle finira par se détruire, vous l'aurez assassiné »[711]. Bien qu'il ne croie pas en Dieu, il possède « l'instinct des réalités surnaturelles [et] convoite la pureté angélique dans le seul but de la souiller »[712] explique Henri Debluë dans *Les Romans de*

[706] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome III, *op.cit.*, p. 596.
[707] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op.cit.*, p. 51.
[708] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 899.
[709] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 51.
[710] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 617.
[711] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 622.
[712] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op.cit.*, p. 93.

Bernanos ou le défi du rêve. Fiodor sait que les chutes dans le sommeil de Chantal sont des extases : « le secret de cette maison n'est pas le mal- non mais la grâce »[713]. Il a atteint le mal au point qu'il a « perdu le goût de lui-même »[714]. C'est en cela que Fiodor se montre désespéré : comme de nombreux personnages démoniaques bernanosiens, il se hait et ne peut se délivrer de cette âme possédée, empoisonnée.

Miss, la gouvernante de Steeny dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, a, comme Fiodor, un passé mystérieux. On sait qu'elle a dès l'adolescence une longue série d'amants, puis elle enchaîne « les visiteurs suspects, les bons amis, les protecteurs bedonnants, qui lui bourraient les poches de bonbons poisseux [...], l'orpheline recueillie chez l'oncle James [...], les nuits d'été suffocantes, visqueuses, pleines de l'odeur du vieil homme ! »[715]. Chez Michelle, la mère de Steeny, elle mène une vie relativement sans histoire même si elle abuse sans doute de son autorité auprès du jeune garçon. Elle n'hésite pas à l'invectiver devant sa mère pour l'humilier : « Qu'il est rageur ! disait Miss avec son sourire ambigu, regardez-le, Madame ; vous croiriez voir un petit taureau. »[716]. Elle lui révèle alors que son père est vivant mais fou, réussissant à jeter le garçon dans une révolte sans retour. Leur relation – déjà trouble – devient véritablement violente au cours du roman : « Je ne vous aimais pas beaucoup non plus, répond-elle, rêveuse. Et même peut-être avais-je peur de vous ? Beaucoup d'orgueil, beaucoup de vice, l'un et l'autre multipliés par l'ennui. Quelle femme ne se sentirait désarmée devant un petit homme ! »[717]. Elle referme ensuite une fois de plus sur lui ses « cruels bras ? »[718]. Toutefois Bernanos laisse la scène dans l'équivoque car Steeny est ivre et l'on peut se demander si ces bras n'appartiennent pas plutôt à M. Ouine.

Dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, Félicie, la couturière, elle aussi se montre cruelle envers son entourage. Il y a en elle un instinct de révolte contre sa condition : « elle se montait la tête comme une fillette et jouait pour elle toute seule son rôle favori de l'opprimée qui se révolte »[719]. Toujours à l'affût de tout ce qui se passe dans la maison, elle ne tarde pas à comprendre la nature des liens qui unissent Jean à Gaston Dolange. Elle se plaît ensuite à torturer Hedwige, amoureuse de Gaston, en tentant de le lui expliquer : « M. Jean est comme M. Dolange, s'écria Félicie avec une irritation subite »[720]. Pendant cette conversation, Félicie

[713] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 625.
[714] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 650.
[715] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1446.
[716] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1391.
[717] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1444.
[718] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1403.
[719] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit*., p. 203.
[720] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 369.

ne quitte pas un « sourire diabolique »[721] qui fait peur à Hedwige. La couturière semble véritablement possédée : elle vénère son mannequin, Blanchonnet, avec qui elle parle fréquemment, s'adonne à la boisson et gifle Ulrique sans raison.

B. La vie religieuse

Si les prêtres sont nombreux chez Bernanos, ils le sont beaucoup moins chez Mauriac, et encore moins chez Green. Les prêtres évoqués dans les œuvres de Mauriac et Bernanos sont majoritairement des figures de saints. On trouve néanmoins un personnage de prêtre démoniaque dans *L'Imposture* de Georges Bernanos : l'abbé Cénabre. Celui-ci est le plus vif représentant des personnages démoniaques dans l'œuvre de Bernanos. Sa jeunesse a été pauvre et il en éprouve une certaine honte : une fois séminariste, « il ne pouvait retrouver sans rougir jusqu'aux oreilles l'humble odeur de gros velours et de lard fondu de chez lui »[722]. Descendant d'un père alcoolique et d'un grand-père est mort au bagne, il lui semble qu'il ne pourra pas se libérer de son milieu que « par un miracle d'intelligence et de volonté »[723]. Il va jouer, pour atteindre ce but, « la lugubre comédie de la vocation »[724]. Ainsi, « le goût, l'ardeur, la frénésie du mensonge, et son exercice perpétuel [ont abouti] à un véritable dédoublement, à un dédoublement véritablement monstrueux de l'être »[725]. Son mensonge devenant total, la tentation du désespoir l'assaille : « Je ne crois plus, s'écrie-t-il »[726]. Le néant de sa vie reconnu, Cénabre a une crise qui se traduit par des accès de colère, des tentatives de suicide, des rires intempestifs, et enfin, la fuite. L'enfer prend alors part de la vie de Cénabre dont la vie n'est plus qu'une « haine, une flamme unique sur l'âme en péril »[727]. Il s'avise cependant bientôt qu'il n'est pas facile de construire sa vie autour du néant absolu et il est bientôt proche de la dépersonnalisation. L'idée d'abandonner son travail le hante : « À quoi bon ? pense-t-il »[728] et finit par déserter « cette image de lui si patiemment formée »[729], ce qui lui procure un certain plaisir. Il semble entièrement tourné vers l'accomplissement de

[721] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 368.
[722] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 458.
[723] Ibid.
[724] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 362.
[725] Ibid.
[726] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 333.
[727] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 372.
[728] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 461.
[729] Ibid.

son propre avilissement, de sa propre perte. Cénabre paraît-il complètement perdu : la grâce incarnée dans la personne de l'abbé Chevance n'a pas pu l'atteindre.

L'abbé Dufrety, dans *Journal d'un curé de campagne* du même auteur, est très heureux d'avoir quitté la fonction et de posséder un statut social. En cela, il incarne le double négatif du curé d'Ambricourt. Son ordre de valeurs réussite, argent, considération, est celui du monde social et en cela il se rapproche de l'abbé Cénabre. Il écrit ainsi au curé d'Ambricourt :

> Je gagne ma vie, c'est un grand mot, une grande chose. Gagner sa vie ! L'habitude, prise dès le séminaire, de recevoir des supérieurs, ainsi qu'une aumône, le pain quotidien ou la platée de haricots fait de nous, jusqu'à la mort, des écoliers, des enfants. J'étais, comme tu l'es sans doute encore, absolument ignorant de ma valeur sociale. À peine aurais-je osé m'offrir pour la besogne la plus humble. Or, bien que ma mauvaise santé ne me permette pas toutes les démarches nécessaires, j'ai reçu beaucoup de propositions très flatteuses, et je n'aurai, le moment venu, qu'à choisir entre une demi-douzaine de situations extrêmement rémunératrices.[730]

Dufrety tente de transformer une défaillance spirituelle en émancipation personnelle. Mais ce qu'il présente comme des succès au curé d'Ambricourt ne trompe personne. Ce dernier affirme lui-même : « Pourquoi tente-t-il aujourd'hui de m'en imposer par de pauvres fanfaronnades desquelles je suppose, d'ailleurs, qu'il n'est pas dupe ? Comme tant d'autres, il finira dans quelque bureau où son mauvais caractère, sa susceptibilité maladive le rendront suspect à ses camarades, et quelque soin qu'il prenne à leur cacher le passé, je doute qu'il ait jamais beaucoup d'amis »[731]. L'abbé Dufrety masque la laideur de son quotidien en mentant : il emploie des euphémismes perpétuels (« percepteur » pour « facteur », « infirmière » pour « fille de salle »). Il s'arrange pour voiler ce qui n'est en fait que vacuité ; sa vanité elle-même creuse ce vide qui le ronge. Pour lui, le langage parvient à produire la valeur de la réalité qu'il évoque : c'est « un grand mot, une grande chose ». Il est ambitieux et se laisse guider par sa soif de réussite. Il incarne ainsi l'homme du monde que le curé d'Ambricourt opposait à l'homme de Dieu dans les premières pages du journal.

C. Les marginaux

La majorité des personnages démoniaques peuvent être qualifiés de marginaux dans la mesure où ils se situent, à bien des égards, en marge du groupe social. Toutefois, certains

[730] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1088.
[731] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1089.

personnages démoniaques sont véritablement marginaux dans le sens où ils ne s'intègrent pas à la société, ni personnellement, ni professionnellement. Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac est sans doute le personnage le plus démoniaque créé par Mauriac. Fils d'un homme d'affaires des Péloueyre, un ancien métayer intelligent mais inculte, Gabriel Gradère est voué au sacerdoce, car dans son enfance, il se montre très pieux. En fait, il n'est pas innocent mais porte en lui « le masque de l'innocence »[732]. Après l'obtention de son baccalauréat, Gradère renonce à sa vocation et perd le soutien financier des œuvres de charité de l'Église. Dépourvu d'argent, le jeune étudiant devient dépendant d'une prostituée, Aline, qui va vite l'associer à ses activités illicites. Pour échapper à cette situation, Gabriel contracte un mariage avec Adila, la fille des propriétaires du château de Liogeats: « j'avais exigé le régime de la communauté, déclare Gradère. Adila, obéissant aveuglement à toutes mes demandes [...], elle accepta de raser une partie de sa propriété, de vendre la terre, et de placer l'argent à mon nom »[733]. Maître-chanteur, séducteur et menteur, Gabriel est toujours pressé par des besoins d'argent dont il manque toujours. Il élabore un plan machiavélique pour reconquérir le château et les possessions de Liogeats qu'il a pourtant délibérément cédées à Desbats. Il veut se débarrasser de ce dernier et marier son fils Andrès à Mathilde, la femme qui l'a élevé. Gradère ne laissera rien ni personne déjouer ses projets ; aussi quand il apprend qu'Aline vient une fois de plus de le trahir, il la tue sans ménagement :

> Il se coucha sur elle, bien à son aise, l'écrasant de tôt son poids, et de ce geste de lui serrer le cou, si souvent accompli en imagination, il l'acheva enfin, sans hâte. Une force prodigieuse animait ses doigts qu'il aurait pur desserrer bien plus tôt qu'il ne le fit. Sans la pluie qui le glaçait, il y serait encore. Il ne se lassait pas d'étrangler ce cadavre. [734]

Gabriel est un être possédé, conduit par un « guide obscur »[735] dans toutes sortes de vices et de travers. Progressivement, ce guide gagne en puissance jusqu'à devenir une « présence brûlante »[736]. En cela, il rejoint Thérèse Desqueyroux et Landin qui sont des êtres voués au péché et au crime. Comme l'explique Jacques Petit : « son enfance [...] et sa vie criminelle, apparaissent sataniques, parce qu'il a le sentiment de cette présence du Mal et lui, de cette perversion antérieure à toute conscience »[737].

---

[732] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 228.
[733] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 240.
[734] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 320.
[735] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 321.
[736] Ibid.
[737] J. PETIT, « Préface », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 82.

Comme Gabriel, Jean Rollet dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, était voué au sacerdoce. Mais son père refuse de laisser son fils devenir prêtre, lui préférant voir embrasser une carrière médicale. Le démon entre en lui au même moment : il tombe amoureux d'un camarade de collège qui sait à peine que Jean existe. Le jeune homme découvre alors sa vraie nature et se livre, à la sortie du collège à une véritable débauche : « Sous une apparence innocente qui me permettait toutes les audaces, je cachais un instinct de ruse et de calcul et, dès qu'il s'agissait de mentir, une fertilité d'esprit [...] venait à mon secours »[738]. Il détruit ainsi en lui « toute estime pour un ennemi sans intérêt »[739]. Il connaît alors une vie de plaisirs, se laissant entretenir par des hommes riches. Toutefois sa quête de la beauté le sauve de la débauche « où tout semble bon qui ne se refuse pas »[740]. M. Vasseur, le pharmacien chez qui il travaille, se prend d'affection pour lui et lui offre de s'installer chez lui. Dès lors, il se consacre à des travaux artistiques, diverses recherches et finalement se décide à écrire un roman. Mais Jean ne se préoccupe que de ses promenades nocturnes et aucun de ses projets n'aboutit.

Bernanos, Mauriac et Green font habiter le démon dans la région la plus haute de l'homme : « Tout péché passe par la région intellectuelle, par conséquent, ce n'est que l'intelligence qui peut jouer un rôle démoniaque »[741]. Les personnages les plus doués d'intelligence sont les plus dangereux car leur élément perfide réside dans leur intellect. De nombreuses figures comme Saint-Marin, Guérou, Cénabre, La Pérouse incarnent « l'orgueil mortel de l'intellect, l'esprit d'une recherche scientifique sans amour, la curiosité avide et dégoûtante »[742]. Les personnages démoniaques sont pris dans un réseau affectif et social, prisonniers d'eux-mêmes et d'autrui et n'ont d'autres alternatives que de tenter de satisfaire envers et contre tous leurs tendances égocentriques. La famille essentiellement bourgeoise évolue avec les tares et les défauts de ses membres, que viennent exaspérer la promiscuité, les heurts, la mésentente. Les enfants marqués par la faute première et indélébile, s'affirment avec la malice, voire la luxure de leur naturel imparfait. Que ce soit dans leur vie privée ou civile, les personnages démoniaques font régner un désordre dans chacune des structures dans lesquelles ils sont insérés. Chaque cercle devient, à leur contact, un enfer car ils y font régner un profond désordre. En effet, les personnages démoniaques gouvernants sont des incapables,

[738] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,*p. 308.
[739] Ibid.
[740] Ibid.
[741] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos*, Zurich, Juris Druck und Verlag, 1967, p. 274
[742] Ibid.

les nobles ne le sont que de nom, les curés perdent la foi. Pas plus que la société, la famille, chez Mauriac, Bernanos et Green n'est une force d'unification. Parmi les familles mises en scène, pas une seule n'offre l'exemple d'un véritable foyer. Au contraire, le démoniaque s'est emparé d'elles et elles sont imprégnées de haine et de malentendus, déformées par l'indignité des parents et la révolte effrénée des enfants. Green, Mauriac et Bernanos peignent ainsi une humanité collective déspiritualisée.

Chapitre 4. Les traits caractéristiques des personnages démoniaques

Toujours dans une perspective classificatoire, il s'agit ici de présenter la recherche des universaux thématiques ou traits obsédants dans la représentation des figures démoniaques. Pour cerner les différentes caractéristiques des « acteurs » [743] ou personnages dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, nous nous référons ici au modèle taxinomique, envisagé dans une perception sémiologique de Philippe Hamon. Cette grille propose de s'intéresser tout d'abord à l'« être » du personnage romanesque plutôt qu'à son « faire ». Selon Philippe Hamon, un personnage est constitué d'un ensemble « nom propres, prénoms surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives diverses, titres, portraits, leitmotive, pronoms personnels »[744]. C'est l'ensemble de ces marques textuelles, qui « constitue et construit le personnage »,[745] que nous allons étudier. L'étude de certaines caractéristiques, notamment de leurs dénominations, tisse un réseau d'informations évocateur du néant constitutif de ces personnages.

I. La désignation des personnages démoniaques

Le nom et les différentes désignations des personnages démoniaques sont des réduplications sémantiques qui constituent les premiers éléments de leur « être ». Mauriac, Green et Bernanos ont en commun d'avoir attaché une attention particulière à la dénomination de leurs personnages. Ils sont tous les trois particulièrement attentifs aux virtualités sémantiques des noms propres. Ainsi, évoquant au cours d'une conférence en 1942 les rêveries dans lesquelles son propre nom le jetait enfant, Green affirme que le « problème de l'appellation des êtres […] a gardé pour lui tout son intérêt »[746]. Yves Baudelle a montré dans une étude combien l'écrivain d'origine américaine était sensible aussi bien au sens des noms qu'à leur musicalité[747]. Bernanos lui aussi est réceptif aux sens et aux considérations phoniques des mots. Dans *Monsieur Ouine*, il fait dire au personnage éponyme : « Le mot même de bonheur – sa première syllabe de plomb, l'autre inachevée, béante – lui paraît sot. Celui de joie

[743] « L'acteur intervient au niveau de la manifestation. Un récit a besoin d'un certain nombre d'actions pour fonctionner. L'acteur est l'instance chargée de les assumer. Défini comme « exécutant », incarnation anthropomorphe des rôles nécessaires au déroulement du récit, l'acteur est le concept qui se rapproche le plus de la notion de 'personnages' »(V. JOUVE, *Poétique du roman,* Paris, Armand Colin, Cursus, 2010, pp. 51-52).
[744] P. HAMON, *Le Personnel du roman*, *op. cit.,* p. 107.
[745] Ibid
[746] J. GREEN, « Mon premier livre en anglais », « Appendice IV : Conférences et discours », *Œuvres complètes*, tome III*, op. cit*., p. 1433.
[747] Y. BAUDELLE, « L'onomastique chez Green », *Julien Green au confluent de deux cultures*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, Paris, les Belles lettres, 2003.

l'enivre par il ne sait quoi de bref, de fulgurant, d'irréparable »[748]. En revanche, Mauriac semble attacher moins d'importance à la signification des noms propres : « [Il] paraît essayer les noms et choisit tardivement pour des raisons d'euphonie sans doute. Le choix définitif ne se fait le plus souvent qu'au moment de la dictée » [749] explique Jacques Petit. Toutefois, un certain flottement n'est pas forcément incompatible avec le choix « d'un domaine référentiel (ou bien d'un rythme ou d'une structure phonétique) assez précis »[750]. Charles Grivel affirme dans *Production de l'intérêt romanesque*, que « le nom de personne (dans le système linguistique du roman), bien qu' « arbitraire », n'est cependant pas dépourvu de signification.[...]. Sa gratuité n'est qu'apparente, sa neutralité feinte »[751]. En effet, le nom du personnage transmet – en raison notamment de ses particularités « visuelles », « acoustiques », « articulatoires », « morphologiques »[752] – de « nombreuses connotations qui entrent en résonance avec les autres composantes du système axiologique du roman »[753]. Il s'agira ici d'étudier la manière dont sont nommées les figures démoniaques, ainsi que la signification possible de ces noms en tentant d'établir des correspondances entre leur signifiant et les différents signifiés.

Le nom propre contribue à la construction du personnage, il est l'élément premier de cette construction : il établit « une vie fictionnelle, dans le réel et marque l'entrée dans la vie sociale »[754] comme l'analyse Yves Reuter dans *Le Personnage dans les récits*. Il est aussi le point de convergence et de fixation de notions éparses, l'élément pivot de désignateurs indissociables qui se déroulent tout au long du récit. Roland Barthes met en évidence que le nom propre est lui aussi un signe qui s'offre à un déchiffrement d'une exceptionnelle richesse car « il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur »[755]. Le nom est souvent « un signe volumineux, un signe gros d'une épaisseur touffue de sens »[756]. Il fait sens dans le texte, le traverse,

[748] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1420.
[749] J. PETIT, « Notes et variantes », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 931.
[750] J.S.T. GARFITT, « Clés pour Thérèse Desqueyroux : onomastique et calendrier liturgique », *Présence de François Mauriac, Travaux du Centre d'études et de recherches sur François Mauriac,* actes du colloque de Bordeaux, 10-12 octobre 1985, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1986, p. 209.
[751] C. GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 135.
[752] C. GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, *op. cit*., p. 129.
[753] F. WAGNER, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la mimésis », *Onomastique romanesque,* Paris, L'Harmattan, 2008, p. 18.
[754]Y. REUTER, *Le Personnage dans les récits*, Centre régional de documentation pédagogique de Clermont-Ferrand, C.R.D.P., 1988, p. 54.
[755] R. BARTHES, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points, 1972, p. 122.
[756] R. BARTHES, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.,* p. 125.

l'organise : comme tel, « il peut se prêter à une véritable analyse sémique »[757]. Accorder un nom à un personnage se révèle un acte conscient qui répond aux intentions de l'auteur. En effet, comme le remarque Roland Barthes dans son étude sur les noms proustiens :

> Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier [...] Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme. [758]

Il explique alors que « lorsqu'un écrivain invente un nom propre, il est en effet tenu aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun ; il doit, d'une certaine façon, « copier » la chose, et comme c'est évidemment impossible, du moins copier la façon dont la langue elle-même a créé certains de ses noms »[759]. Philippe Hamon, quant à lui, définit ainsi le personnage : « Un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu »[760]. Donc, le lecteur aurait à déchiffrer à partir d'un signifiant les différents signifiés possibles pour percevoir « le programme de comportement et d'acte » du personnage une fois son nom énoncé. En effet, la nomination du personnage est un acte « d'onomatomancie, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être ».[761] Les noms possèdent aussi une sonorité, qu'il convient de ne pas négliger car s'ils n'ont pas de sens[762], l'écriture, nous allons le voir, peut mettre en évidence la ressemblance des signifiants et suggérer un rapprochement de signifiés.

Les noms des personnages démoniaques sont souvent à mettre en rapport avec leur comportement. On observe en effet que Bernanos, Mauriac et Green choisissent les noms des figures démoniaques moins pour leur souci de vraisemblance réaliste que pour leur signification. Monique Gosselin a mis l'accent sur cette quête du nom juste chez Bernanos, en soulignant ses sources mystiques et chrétiennes : « Le nom est celui que Dieu profère en toute connaissance de cause, et qui synthétise l'être et la parole car Dieu est la parole qui convoque à l'existence »[763]. Pour mieux appréhender les enjeux de la dénomination chez Bernanos, Mauriac et Green, il convient de rappeler que dans la culture judéo-chrétienne, les noms et

---

[757] R. BARTHES, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.,* p. 125.
[758] Ibid.
[759] R. BARTHES, « Proust et le nom», *Le Degré zéro de l'écriture, op. cit.,* p. 127.
[760] P. HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, R. BARTHES, W. KAYSER et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
[761] M. MOLHO, *Le Personnage en question*, Toulouse, S.E.L. IVe COLLOQUE, Travaux de l'Université de Toulouse, 1984, p. 88.
[762] C'est le cas particulièrement des noms propres.
[763] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 791.

désignations ont une importance considérable. Pour les Hébreux, en effet, le nom propre de Dieu, YHWH, est sacré et ne peut être prononcé en dehors de l'enceinte du temple. On retrouve chez Mauriac cette importance du nom de Dieu qui peine à se dire de manière explicite. Dans *Ce qui était perdu*, Irène au moment de mourir, appelle enfin « cet amour par son nom, qui est au-dessus de tout nom »[764]. Une scène identique se retrouve dans le *Nœud de vipères* à la fin du roman : « Je ne trouvais pas le mot que je cherchais. Ce qui m'étouffe, ce soir, en même temps que j'écris ces lignes, ce qui fait mal à mon cœur comme s'il allait se rompre, cet amour dont je connais enfin le nom ador… »[765].

La dénomination est aussi sacrée car c'est sous le commandement de Yahvé que, dans le récit de la Genèse, Adam donne des noms « à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages»[766] et qu'un peu plus loin, il appelle sa compagne « femme ». Dans de nombreux passages de la Bible, les serviteurs de Dieu sont aussi renommés et à chaque fois la nouvelle dénomination est significative. Simon le pêcheur devient par exemple l'apôtre « Pierre »[767], c'est-à-dire le rocher sur lequel se bâtira l'Église des premiers chrétiens. Cette importance de la dénomination a été transmise au christianisme. Dans de nombreuses communautés les moines ou moniales changent de nom quand ils font leurs vœux perpétuels. Nommer, pour un chrétien, n'est donc pas un acte insignifiant et l'on comprend donc d'autant mieux la révolte de Bernanos face à ceux qui profanent les mots. L'écrivain souhaite redonner aux mots leur sens primordial : « Je désirais simplement [...] fixer ma pensée [...] sur un homme surnaturel dont le sacrifice exemplaire, total, nous restituerait un par un chacun de ces mots sacrés dont nous craignions d'avoir perdu le sens »[768].

Aussi « le nom est l'image verbale de la personne » et « il la caractérise autant que son image physique »[769]. Comme nous allons le voir, la sonorité, l'étymologie et l'éventuelle signification du nom constituent autant d'éléments significatifs et connotés. Jean-Marie Domenach écrit à ce propos : « Est-il un mot qui s'applique à l'homme sans porter sa part de destin ? Mon patronyme d'abord, et puis tel éloge ou telle injure qui m'a atteint, ou encore une devise que je me suis donnée, jeune, ou un axiome que j'ai recueilli de mes parents.

[764] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit.,* p. 341.
[765] F. MAUIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit.,* p. 526.
[766] Gn 2 : 20
[767] Marc 3 :16
[768] G. BERNANOS, « Interview de 1926 par Frédéric Lefèvre », *Essais et écrits de combat,* tome I, *op.cit.,*, p. 1043.
[769] I. ILLANES ORTEGA, « Des (pré)noms larbaldiens », *Onomastique romanesque, op. cit.,* p. 55

Constamment nous sommes « appelés » par des mots. Le langage est un instrument forgé pour moi par d'autres – aliénation native qui ne surmonte pas »[770].

La place importante qu'occupent les noms, et aussi les prénoms, dans les œuvres de Bernanos, Mauriac et Green se manifeste peu dans les titres des récits. En effet, seuls six romans portent comme titre le nom d'un personnage qui est d'ailleurs souvent celui du protagoniste démoniaque : *Adrienne Mesurat* de Green, *Thérèse Desqueyroux, Thérèse à l'hôtel, Thérèse chez le docteur* de Mauriac, *Monsieur Ouine* de Bernanos. En revanche, l'importance accordée aux noms est perceptible dans le fait que le nom du personnage – et particulièrement celui du personnage démoniaque – est toujours précieux. En effet, le nom du personnage est pour celui qui le détient un bien inestimable., Dans *Minuit,* Élisabeth est véritablement comblée lorsqu'elle apprend le prénom de Serge :

> Vous savez que nous ne sommes pas seuls chuchota-t-elle.
> - Mon enfant, vos ne m'apprenez rien, répondit M. Bernard. C'est de Serge que vous voulez parler ?
> - Je ne sais comment s'appelle ce…monsieur, fit la sournoise qui tremblait d'émotion comme si le simple fait de savoir son nom livrait ce jeune homme entre ses mains. [771]

Le nom du personnage démoniaque agit déjà de manière maléfique sur la jeune fille. Dans *Le Désert de l'Amour* de Mauriac, Raymond Courrèges connaît le nom de Maria Cross qui est « fameux »[772]. Le nom a donc une puissance invocatrice très forte car il désigne le péché dont l'être démoniaque est coupable : « Me nommer, c'est peut-être le perdre...Mais n'est-ce pas mon devoir de l'éloigner ? »[773] pense Maria Cross. Quand Raymond apprend le nom de la jeune femme, il est surpris d'enfin poser un visage sur ce nom : « Maria Cross... c'était elle qui le dévorait des yeux maintenant... Il l'aurait crue plus grande, plus mystérieuse. Cette petite femme en mauve, c'était Maria Cross »[774]. On retrouve une scène identique dans *La Fin de la nuit* de Mauriac entre Georges Filhot et Thérèse Desqueyroux : « Depuis tant d'années, elle savait ce qui apparaissait sur les figures des gens de Saint-Clair et d'Argelouse au simple énoncé de son nom : une curiosité avide ».[775] De même dans *Le Fleuve de feu,* Daniel ne cesse de répéter le nom de la femme démoniaque : « Il détachait chaque syllabe de ce nom et de ce prénom : Gisèle, Gisèle de Plailly – comme s'ils eussent du ouvrir il ne savait quelle porte »[776].

---

[770] J-M DOMENACH, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, Points Sciences humaines, 1973, p. 36.
[771] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II*, op. cit.,*p. 565.
[772] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I *op. cit.,,* p. 793.
[773] Ibid.
[774] F MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 796.
[775] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome III, *op. cit*., p. 117.
[776] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 517.

Le nom du personnage démoniaque devient véritablement objet de vénération, ce qui donne lieu à un véritable processus de « possession » de la personne à travers l'appropriation de son nom. Et seul le nom permet si ce n'est de posséder, du moins d'accéder à ces personnages démoniaques qui sont le plus souvent insaisissables. L'un des cas les plus remarquables est celui de Guéret, dans *Léviathan* de Julien Green, qui n'est pas nommé au début du roman : il est appelé « l'homme », « l'inconnu », le « nouveau client ». Le troisième chapitre est ainsi entièrement centré sur la quête du nom de cet « inconnu » par Mme Londe. L'importance accordée aux noms de ces êtres démoniaques met en évidence le pouvoir qu'ils possèdent sur les autres. Le paroxysme est atteint dans *Destins,* un roman dans lequel Mauriac fait du nom de son personnage démoniaque principal, Bob Lagave, une antonomase : « II est célèbre notre voisin ! Un jour, j'ai entendu un de mes camarades dire en parlant d'un autre : « Enfin, c'est une espèce de Bob Lagave ». Mais non, pauvre maman, une sainte femme comme toi ne peut pas comprendre ce que cela signifiait »[777]. Le nom véritable – et particulièrement celui du personnage démoniaque – détient donc un pouvoir qui relève de Dieu.

A. Une désignation incomplète

Les personnages démoniaques chez Bernanos, Green et Mauriac, ne sont pas toujours dotés d'un état civil, d'un nom et d'un prénom. Il peut y avoir des blancs, des noms manquants, laissés par les écrivains dans leur texte. Certains cas d'onomastique partielle, comme l'explique Franck Wagner dans *Onomastique romanesque,* « peuvent ainsi paraître « déréalisants » dans la mesure où l'amputation d'un des éléments constitutifs de leur étiquette en fait autant d'indicateurs d'individualité appauvris »[778]. Mais même lorsqu'ils ont une identité complète, les noms des démoniaques sont rarement complets : il y a toujours un élément lacunaire. Les démoniaques ont ainsi rarement un nom de famille, ils se contentent le plus souvent d'un prénom, voire d'un surnom. Dans le cas particulier des personnages démoniaque, cette nomination par troncation est en général un signe d'un appauvrissement symbolique, celui de leur âme. Cette nomination est donc la manifestation la plus courante de

[777] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 517.
[778] F. WAGNER, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la mimésis », *Onomastique romanesque, op. cit.,* p. 24.

leur dépersonnalisation, voire de leur dépossession d'eux-mêmes. L'absence de patronyme fait donc sens : elle signale la solitude du personnage, mais aussi le vide et le manque qui le constituent. C'est le cas dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac où nous savons peu de choses du narrateur. Il s'inscrit dans une dimension incomplète car nous ne connaissons que son prénom royal : Louis. En effet, ce prénom, évoqué assez tardivement dans le roman, n'est pas suivi de patronyme. Mauriac n'a d'ailleurs jamais expliqué l'absence de patronyme de Louis qui, initialement, en possédait un. Helena Shillony explique que ce personnage est un « individu au ban de la tribu, rebelle contre les fondements de la société qui l'entoure : sa religion, sa morale, ses rites – il est juste qu'il soit dépouillé de patronyme »[779]. Cette absence est significative dans un roman où la famille pèse tant sur le personnage démoniaque. En effet, Louis n'a de cesse de vouloir déshériter ses propres enfants dont il pense ne pas être aimé. Le prénom de Louis est d'ailleurs quelque peu symbolique car il fait directement référence à la passion obsédante de ce personnage pour l'argent : « J'aime l'argent, je l'avoue, il me rassure... Eh bien, oui, j'ai peur de m'appauvrir. Il me semble que je n'accumulerai jamais assez d'or. Il vous attire, mais il me protège»[780]. L'argent est pour lui l'aune de ses valeurs morales comme de ses plaisirs. C'est quand il cessera de l'aimer et qu'il se dépossèdera de sa fortune que Louis va trouver Dieu.

La désignation incomplète constitue une véritable « déshumanisation » qui ne provient pas seulement de l'appauvrissement de leur nom, mais plus largement de l'absence de famille connue, de possessions matérielles ou de passé attesté de ces personnages. Ces êtres aux patronymes inconnus partagent leur volonté absolue de ne pas avoir de réel ancrage. Dans *La Joie* de Bernanos, Fiodor, personnage démoniaque virulent, a lui aussi un seul prénom connu. Ce personnage est véritablement mystérieux car on ne connaît rien de lui : ni son passé, ni ses intentions à l'égard de la famille Malhorty ou même de Fernande. Son prénom se réfère au pays d'origine du personnage, mais on peut s'interroger sur la préférence donnée à Fiodor plutôt qu'à tout autre appellatif russe. On songe à Dostoïevski qui, comme nous le rappelle Yves Baudelle dans la revue *Roman 20-50* consacrée à *L'Imposture* et *La Joie,* a eu une vie et un caractère assez proches de ceux de l'ancien officier de *La Joie* : condamnation à mort dont ils réchappent de justesse, agnosticisme, pauvreté, passion du jeu. Mais de l'auteur on passe métonymiquement à l'œuvre, tant l'athéisme, l'infernale « malice » ou la tentation nihiliste du suicide, apparentent Fiodor aux héros de Dostoïevski, aux « possédés » – à commencer par Kirilov – au froid raisonneur révolté contre Dieu qu'est Ivan Karamasov, à Raskolnikov, lui

[779] H. SHILLONY, *Le Roman contradictoire, une lecture du* Nœud de vipères, *op. cit.,* p. 12.
[780] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 407.

aussi un assassin, « un vrai démon »[781]. Enfin comme l'explique Yves Baudelle, « plus discrètement, quelques associations syntagmatiques remotivent le prénom de Fiodor»[782] : « Fiodor/méfiance »[783], « Fiodor/fouille »[784], « Fiodor/féroce »[785]. Il en est de même pour le personnage d'Arlette dans *Le Malfaiteur* de Green dont on ne connaît pas le nom de famille. Le fait qu'elle soit amie avec Ulrique mais qu'elle soit exclue du cercle familial des Vasseur la rend d'ailleurs très énigmatique. Arlette explique à Hedwige : « C'est à propos de notre chère Ulrique... Elle avait promis de m'inviter chez vous – tenez, le jour même de cette fameuse réception où vous avez rencontré Gaston Dolange. Ai-je besoin de vous dire qu'elle ne l'a pas fait ? Je lui en ai voulu un peu, pas beaucoup, parce qu'on ne peut pas en vouloir longtemps à une femme aussi belle, mais si vous pouviez, vous... »[786]. Dans *Le Visionnaire* et *Minuit* du même auteur, les prénoms des personnages démoniaques nous sont seuls connus : Manuel et Serge.

Ces personnages démoniaques sans patronyme ont quelque chose qui leur fait défaut : une lignée et donc « une origine, un père et un repère »[787] commente Édith Perry. Comme Fiodor, Manuel est un personnage sans passé, sans famille : l'histoire demeure avec son arrivée chez Mme Plasse. Le prénom de Manuel est lui aussi à bien des égards significatif : il est en effet dérivé du prénom hébraïque *Immanu'el* qui signifie « Dieu est avec nous » et dont la fête est honoré le 25 décembre. En choisissant ce prénom, Green met en relief l'ambivalence du personnage, déchiré entre l'appel de la chair et la pureté. Manuel est en effet tout entier dévoué au péché de chair qui l'incite à tenter à deux reprises de violer des jeunes filles. On retrouve l'aspect divin de ce prénom lorsque le jeune homme est contraint de lire un « manuel de piété »[788] au vieillard malade dans la deuxième partie du roman. Cette ambivalence est aussi perceptible chez le personnage de Serge dans *Minuit* de Julien Green. Ce jeune homme, seul personnage véritablement démoniaque du roman, porte en effet un prénom papal.

Instables, incertaines, les figures démoniaques sont ainsi constituées par le manque, sur lequel nous reviendrons. En rupture, ces êtres de fuite sont des personnages en quête de

---

[781] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 618.
[782] Y. BAUDELLE, « Les noms propres dans *L'Imposture* et *La Joie* », *L'Imposture, La Joie de Bernanos., Roman 20-50,* Lille, n°6, décembre 1988, p. 42.
[783] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 565.
[784] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 617.
[785] Ibid.
[786] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit,* p. 381.
[787] E. PERRY, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », *Onomastique romanesque, op. cit.,*p. 101.
[788] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.* p. 319.

nom et donc, à travers elle, de repère, de substance. Au seuil du démoniaque s'affirme l'absence, la place vide du nom qui coïncide avec le vide intérieur, l'ennui de ces personnages.

B. Les pseudonymes et les surnoms des personnages démoniaques

À ces noms tronqués font écho les surnoms des démoniaques qui les placent dans une volonté de s'éloigner de leur famille, de leur lignée. Leurs noms, à l'image de leur personnalité, sont souvent changeants : ils peuvent se cumuler, se transformer, se modifier ou même s'oublier. Chacun à leur manière, les noms révèlent un indicible secret : ils engendrent « la fable en tant que refuge précaire ou geôle étouffante »[789] analyse Édith Perry. Le nom est d'abord ce qui rattache un individu à ses parents, ses grands-parents, ses ancêtres et donc finalement à la grande famille humaine. Et beaucoup de démoniaques refusent cette hérédité, telle Michelle dans *Monsieur Ouine*, qui rebaptise son fils, qui a hérité du prénom paternel « Philippe » en « Steeny » : sa propre mère refuse la filiation paternelle. Par provocation, « Miss l'appelle ainsi quelquefois, par jeu peut-être – ou alors dans quel autre dessein ? Elle ose seule prononcer, généralement d'ailleurs à l'improviste, les deux syllabes funèbres, et Steeny frissonne malgré lui »[790]. En rebaptisant son fils, Michelle a voulu exorciser les forces contraires et éloigner le souvenir d'un mari importun, « l'ennemi de tout repos, le tyran, un autre Philippe »[791]. Dans le même roman, Ginette de Néréis, châtelaine de Wambescourt, est surnommée « injurieusement » Jambe-de-Laine ?»[792]. Cette femme, aux allures de folle, a été écartée de la bonne société de Fenouille : « Ginette court les routes derrière sa grande jument normande, on la croirait poursuivie par des spectres. »[793] Un jour, Steeny, désœuvré, va la suivre jusqu'au château : « Comment l'a-t-il suivie sans discussion, cette Mme de Néréis que les plaisantins du village appellent injurieusement « Jambe-de-Laine ?»[794]. Il a voulu rompre avec la solitude de son environnement familial. Aussi les surnoms constituent une nébuleuse diffuse autour des personnages et contribuent à leur opacité. Le véritable patronyme de

[789] E. PERRY, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », *Onomastique romanesque, op. cit.,*p. 113.
[790] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1355.
[791] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1356.
[792] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1360.
[793] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1359.
[794] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1360.

Jambe-de-laine est sujet à caution puisqu'elle est nommée dans le roman sous diverses appellations : Jambe-de-Laine, Néréis[795] et Némésis[796]. Édith Perry commente : « Si l'absence de nom dit le manque d'être, l'excès de noms cache ce même manque en une sorte de surenchère compensatoire »[797]. Le surnom ne parvient donc pas à individualiser d'une façon fiable le personnage démoniaque : il intervient généralement pour signifier l'altération de l'âme du personnage.

Les différents changements de noms peuvent être ainsi considérés comme des métaphores de la perte de soi : l'être a disparu et ne peut donc plus qu'afficher publiquement des doubles de lui-même. On retrouve cela chez Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* dont le véritable nom est Évangéline : un nom que Ganse a choisi pour en faire le personnage principal de son roman dont il porte le titre. On finit rapidement par ne plus savoir qui inspire qui : si Simone inspire le personnage du roman de Ganse, la réciproque est aussi valable. Les protagonistes eux-mêmes ont des difficultés à s'y retrouver dans ce jeu de doubles : « Évangéline, mon garçon, reprit-il (pour la première fois, Mainville l'entendait désigner ainsi sa secrétaire et il s'aperçut – non sans quelque fugitive et secrète angoisse – que jamais son amie n'avait prononcé devant lui ce prénom singulier) Évangé... Simone enfin est un monde »[798]. Entre son nom et celui de Ganse, il n'y a pas de véritable différence tant elle inspire l'écrivain : « Elle dure depuis dix ans, et Philippe, qui est toujours aussi mauvaise langue, prétend que la secrétaire est devenue indispensable, qu'elle pourrait, sans scrupule, signer de son nom les derniers bouquins »[799].

Le surnom possède une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom car il joue le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant. Les personnages n'inventent pas leur surnom qui leur a le plus souvent été donné par des personnes de leur connaissance. C'est le cas de « Mouchette », surnommée ainsi par son amant, Cadignan dès le début de *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Son identité réelle, Germaine Malorthy, est utilisée jusqu'à l'apparition du surnom « Mouchette » au cours du troisième chapitre. Elle s'inscrit dans le roman sous ce surnom symbolique : « dicté au narrateur par la destinée malheureuse de la jeune fille : il la voit pareille à une petite mouche prisonnière se cognant aux vitres »[800] explique Monique Gosselin. Ce surnom affectif,

[795] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.
[796] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1406.
[797] E. PERRY, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », *Onomastique romanesque, op. cit.,*p. 106.
[798] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 908.
[799] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 880.
[800] M. GOSSELIN-NOAT, B. MORICHEAU-AIRAUD, *Bernanos,* Sous le soleil de Satan, *op. cit.,* p. 126.

dernière trace de l'enfance, disparaît dans les pages qui suivent : Mouchette devient « Mademoiselle Germaine »[801] ou « Mlle Malorthy »[802] . D'ailleurs, lorsque Gallet tente de réutiliser le surnom de Mouchette, elle le reprend fermement : « Je te défends de m'appeler Mouchette »[803]. L'enfant a disparu et, par la suite « Mlle Malorthy » devient l'appelation la plus courante pour désigner Mouchette. La féminité et la sexualité dominent, l'enfant devenant « maîtresse »[804] ou « amante »[805]. La dimension démoniaque de Mouchette devient alors si actualisée qu'elle finit par être lexicalisée : « petite servante de Satan »[806].

Cela est encore plus remarquable lorsque ce sont les personnages eux-mêmes qui s'attribuent leur surnom. Édith Perry explique : « Onomaturges, ces personnages sont à la fois le créateur et la créature, leur peu de consistance les obligeant à user d'un nom de fiction qui seul leur donne quelque réalité »[807]. Dans *Léviathan* de Julien Green, Mme Londe souhaite être appelée non pas « Mme Londe » mais « ma tante » par Angèle et la petite Fernande. Instaurer un faux lien de parenté entre elle et les jeunes filles qu'elle prostitue lui permet de se préserver du regard extérieur mais aussi de mettre en confiance ces jeunes filles qu'elle pense aider. Elle crée un rapport affectif pour masquer le piège dans lequel elle souhaite voir tomber ses petites protégées. Certains faux noms sont de véritables leurres et conduisent à de fausses routes. On retrouve cela dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Miss – la gouvernante de Philippe – semble ne pas avoir d'identité en dehors de ce titre qui est, par ailleurs, erronée puisqu'elle n'est pas d'origine anglaise. Prendre possession de ce titre signifie d'une certaine manière renier son pays d'origine mais aussi son individualité propre puisqu'il désigne à la fois une situation maritale (celle de demoiselle) et une fonction (celle de nurse) et non d'une identité. Bien évidemment il existe dans ce titre une part ironique quand on sait que Miss est une ancienne prostituée qui a eu un enfant.

Dans *Le Visionnaire* de Julien Green, Manuel dont le nom, nous l'avons expliqué, fait référence à Dieu change de nom lors de sa rêverie à Nègreterre. En effet, la vicomtesse lui dit que son nom lui déplaît et qu'elle l'appellera désormais « Jean, comme tout le monde »[808]. Elle lui préfère un prénom plus traditionnel selon elle et qui fait référence à bien nombre de

[801] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 92.
[802] Ibid.
[803] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 93.
[804] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 100, p. 101, p. 102, p. 103, p. 105, p. 107.
[805] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 103.
[806] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 213.
[807] E. PERRY, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », *Onomastique romanesque, op. cit.,*p. 113.
[808] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 316.

personnages saints, et notamment à l'apôtre de Jésus. La vicomtesse souhaite asseoir une certaine autorité vis-à-vis de Manuel. Toutefois, ce surnom révèle aussi la personnalité de Manuel. En effet, la vicomtesse est un personnage créé par le jeune homme, c'est donc lui-même – à un niveau supérieur – qui s'attribue ce surnom. Louis Landin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, est surnommé « l'immonde » par la famille Révolou, du moins le croit-il. En effet, Landin ne parvient pas à lire de manière exacte le nom dans les cahiers d'Oscar et c'est lui qui en déduit qu'il s'agit de « l'immonde ». Ce surnom, révélateur de sa personnalité démoniaque, il se l'octroie donc lui-même. Le roman révèle d'ailleurs par la suite que Landin s'est bel et bien trompé : il a mal déchiffré le journal d'Oscar Révolou qui ne l'appelait pas « l'immonde » mais « l'immolé ». Cette confusion révélée par Pierre Costadot au cours de leur nuit de débauche a une grande importance selon Jacques Petit : « Le personnage de Landin présenté jusqu'ici sous son aspect le plus sombre, se transforme à ce moment : l'immonde, l'immolé opposent l'image d'un monstre à celle d'une victime ; la victime que Landin devient le soir même »[809] .

Les faux noms revendiquent une motivation dont ne sauraenit faire preuve les noms imités du réel. Ulrique, dans *Le Malfaiteur*, s'appelle en réalité Jeanne. « Si le nom change, cela indique que le personnage change aussi de rôle narratif »[810] explique Christine Méry. Jean, dans son Journal, dira d'elle qu'elle est devenue son nom :

> Tout m'exaspérait chez cette femme trop belle, ses façons dédaigneuses, son adoration d'elle-même, jusqu'à son nom que j'aimais avant de la connaître, à cause du choc barbare de ses consonnes et de son état septentrional, mais que j'appris à haïr par la faute de ce qu'il désigne à présent [...]. Elle a fini par devenir son nom, elle en a fait quelque chose qui est elle-même, le hennissement d'une cavale en rut. [811]

Ce nom d'Ulrique est devenu un véritable masque avec lequel le personnage a fini par se confondre. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse révèle avoir choisi pour titre de son nouveau roman le prénom Évangéline : il s'agit du « véritable prénom de Mme Alfieri, bien qu'elle ne l'ait plus porté depuis l'enfance »[812]. Ici c'est davantage le véritable nom plutôt que le pseudonyme qui suscite une interrogation et incite le lecteur à se demander pour quelle raison Mme Alfieri l'a changé. Le prénom d'Évangéline, que nous avons déjà évoqué, met en évidence un aspect angélique qui ne sied guère au personnage. Ce changement d'identité

---

[809] J. PETIT, « Notes et variantes sur *Les Chemins de la mer* », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 1288.
[810] C. MERY, « Du calife de Bagdad à l'auteur de « Zazie et la littérature » ou du bon usage de l'onomastique aux vertus kaléidoscopiques », *Onomastique romanesque, op. cit.,*p. 98.
[811] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 320.
[812] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 933.

manifeste une volonté de la part de Simone Alfieri d'avancer elle aussi masquée. D'ailleurs, tous les personnages qui la côtoient mettent en avant la personnalité mystérieuse de cette femme dont on ne sait presque rien : « Le passé de Mme Alfieri est connu de tous, c'est le présent qui nous échappe »[813].

Le surnom ou le pseudonyme est donc un masque : il dissimule une lacune et expose l'artifice. Le manque devient excès, et pour le lecteur, « le nom perdant toute fiabilité, s'installe le doute. L'identification du nom à la personne disparaît [...]. »[814]. Aussi, le pseudonyme appelle un déchiffrement car il ne permet plus d'identifier à coup sûr les personnages démoniaques. Ces derniers échappent à « toute nomination stable car les nommer reviendrait à les lester d'une identité alors même qu'ils n'existent qu'en faveur de ce qu'ils ne sont pas »[815]. Certains démoniaques se choisissent un surnom ou un faux nom afin d'échapper à la loi : c'est le cas de Gaston Dolange dans *Le Malfaiteur*, de Miss dans *Monsieur Ouine* de Bernanos et du curé de Mégère dans *Un Crime* de Bernanos. Leur véritable identité reste inconnue : le nom d'emprunt dissimule la tache, favorise l'oubli d'un douloureux passé. Gaston Dolange, dans *Le Malfaiteur* de Green, se fabrique ainsi une personnalité qui correspond à sa « mauvaise » vie, afin de conserver ses entrées dans le monde, et notamment chez les Vasseur. Il se fait ainsi appeler tantôt Philippe, tantôt Gaston ce qui lui permet sans doute de pouvoir mener cette vie d'homme qui se vend au plus offrant. Tout le monde ignore qu'il mène une véritable double vie, excepté Jean. Le nom ici ne sert pas à identifier la personne car le personnage en change au gré de ses envies. Dès lors le personnage perd sa singularité, ce qui fait de lui un être unique.

On retrouve aussi probablement cela chez Fiodor, dans *La Joie* de Bernanos, dont le passé semble obscur et dont l'identité semble remise en cause par les autres personnages : « M. Fiodor… M. Fiodor… Pourquoi monsieur ? Pourquoi Fiodor ? Parfaitement… »[816]. Le faux curé de Mégère, dans *Un Crime* de Bernanos, confie à son amie dans sa lettre : « Et comme ils ne sauront rien par vous, je suis sûre d'entrer dans la mort, au nez de ces imbéciles, sous un faux visage et sous un faux nom »[817]. Bernanos explique cette duplicité du faux nom lorsque dans ses romans, un personnage refuse d'appeler un de ses vices par son nom réel :

---

[813] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 877.
[814] E. PERRY, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », *Onomastique romanesque, op. cit.,*p. 101.
[815] Ibid.
[816] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 541.
[817] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 866.

> [Mgr Espelette] a donné au mensonge, à la duplicité, à l'ambition, à l'envie, à la haine, des noms rassurants, il leur a trouvé des synonymes exquis dont il est la première dupe. Ce qu'il appellerait volontiers chez lui, si du moins il était assez vil ou assez hardi pour la commettre, trahison prend, dans sa bouche, à l'égard d'autrui, le surnom beaucoup plus favorable de tricherie ou d'excessive habileté. [818]

Le fait de ne pas appeler une chose ou un être par son nom exact conduit à cet état de mensonge sur lequel nous reviendrons. Le surnom ne parvient donc pas à individualiser d'une façon fiable le personnage démoniaque. Sous la multiplicité des noms se dessine la représentation du manque originel.

Les femmes mariées portent, quant à elles, un nom qui n'est pas le leur, telles Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Mrs Fletcher dans *Mont-Cinère* de Green, Mme Plasse dans *Le Visionnaire* de Green, et Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac. On peut constater que dans tous les cas, ces femmes portent le nom d'un mari qu'elles ont détesté, voulu tuer, voire tué véritablement. Le père de Thérèse se réjouit d'ailleurs qu'elle ne porte plus son nom : « Heureusement, elle ne s'appelle plus Larroque ; c'est une Desqueyroux »[819]. Lorsqu'elle revient à Argelouse, son mari lui signifie : « vous n'êtes plus rien ; ce qui existe, c'est le nom que vous portez, hélas ! »[820] Dans *Genitrix* de Mauriac, Félicité Cazenave est nommée dans le premier chapitre « Mme Cazenave »[821] de sorte que le lecteur peut confondre son personnage avec celui de sa belle-fille appelée « Mathilde Cazenave » dès le début du roman. Aussi, seule la mention des rapports familiaux permet de rétablir à chacun son rôle qui semble cependant, dès le début, brouillé et fluctuant. Ainsi, le nom des figures démoniaques s'évide de façon continue, de sorte que le fond à partir duquel on pourrait le combler reste inaccessible. Cela se retrouve particulièrement chez Bernanos dont les personnages portent parfois le même prénom : dans *Un Crime*, Évangéline est le prénom du faux curé et celui de son amie. Ce même prénom est d'ailleurs le vrai prénom de Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* du même auteur.

Le nom du démoniaque, absent et présent à la fois, est à proprement parler une référence vide. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Miss semble ne pas avoir d'identité en dehors de ce titre qui est, de toute façon, erroné puisqu'elle n'est pas d'origine anglaise. D'ailleurs, ce nom ne désigne pas son identité mais sa situation maritale et sa fonction : sa véritable identité demeure inconnue. Miss redoute l'intimité du nom, comme le montre sa réaction quand Steeny l'appelle par son faux prénom, Daisy : « elle feint de n'avoir pas

[818] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 415.
[819] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 22.
[820] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 79.
[821] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 584.

entendu. Trop tard. Jamais encore il n'a osé l'appeler de ce prénom victorien, et elle voit son regard qui suit insolemment, férocement, les mains qu'elle s'efforce de croiser négligemment sous l'écharpe, et qu'elle sent trembler de colère »[822]. On retrouve cela dans *Adrienne Mesurat* chez Mme Legras dont le nom se révèle faux puisqu'il n'y a pas de M. Legras : « M. Legras ? fit la mercière […]. Je ne connais pas de M. Legras, dit-elle »[823]. Dans *Le Visionnaire* de Green, la vicomtesse de Négreterre n'a pas d'identité, hormis ce titre suivi de ce patronyme qui n'est pas le sien, mais celui de sa résidence. C'est aussi uniquement par son titre religieux – « l'abbé Cénabre » – que le prêtre démoniaque est désigné dans *L'Imposture* et *La Joie* de Bernanos. Nous ne connaissons pas non plus l'identité complète du personnage de Monsieur Ouine dans le roman éponyme du même auteur.

Les nombreuses désignations des démoniaques dispersent la personnalité de ces derniers en un morcellement de moi impossibles à unifier en un tout cohérent : certains démoniaques ont ainsi autant de vie que de noms. Les figures démoniaques apparaissent dès leur nomination comme des êtres insaisissables.

C. Un nom instable

On remarque que pour d'autres figures démoniaques, leur nom n'est pas connu au début du roman. Dès lors, le nom inscrit le personnage comme une entité lointaine et diffuse. Comme nous l'avons déjà mentionné, le prénom de Louis dans *Le Nœud de vipères* est mentionné très tardivement dans le roman. On connaît assez tardivement l'identité de Serge dans *Minuit*, ce « garçon »[824], reste lui aussi longtemps « l'inconnu »[825] avant que M. Bernard ne nous révèle son prénom. Cette par une voix derrière une porte que nous faisons connaissance avec Félicité Cazenave dans *Genitrix* de Mauriac. Quant à Gisèle de Plailly, elle est connue par sa voix et est nommée « la voyageuse »[826], « l'étrangère »[827], pour ensuite n'être qu'un nom sur un registre au début du *Fleuve de feu* de Mauriac : « Il lut : MADEMOISELLE DE PLAILLY Une jeune fille à l'hôtel ? »[828]. Dans ce même roman, on

[822] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp.1442-1443.
[823] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 419.
[824] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 556.
[825] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 562.
[826] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 506.
[827] Ibid.
[828] Ibid.

fait connaissance avec le nom d'une figure démoniaque qui réapparaîtra dans *Le Désert de l'amour* : Raymond Courrèges. Mais ce personnage n'est jamais présent physiquement : on le connaît seulement par l'intermédiaire de ses conseils donnés à Daniel Trasis. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le nom de Saint-Marin, comme celui de Gisèle de Plailly, est connu indirectement, par l'intermédiaire d'une « carré de bristol » que le curé de Luzanes parvient à peine à lire : « Antoine de Saint-Marin…, bredouilla le futur chanoine, la bouche humide »[829]. Puis, dans le chapitre suivant[830], qui présente le personnage, il n'est pas nommé une seule fois mais désigné par des groupes nominaux péjoratifs pour la plupart : « l'illustre vieillard »[831], « hideux vieillard », « étrange, effroyable nourrisson »[832], « l'illustre écrivain », « le misérable »[833]. De même, dans *Léviathan* de Green, Guéret n'est pas nommé dans les trois premiers chapitres : il est désigné d'abord par un pronom : « il prononça ses dernières paroles […] »[834], puis par des groupes nominaux : « l'homme »[835], « l'inconnu »[836], « l'étranger »[837] et le « nouveau client »[838]. Son nom est connu lui aussi par l'intermédiaire d'un support écrit : « il baissa le nez et signa. Aussitôt la patronne retourna le livre et jeta un regard avide sur la signature : « À bientôt, monsieur Guéret », dit-elle avec un signe de tête »[839].

Même lorsqu'il est connu, le nom du démoniaque se révèle instable. Pour certains personnages, il se révèle superflu, inutile : les figures démoniaques n'ont ainsi pas toujours besoin de se nommer tant ils sont célèbres la plupart du temps pour leurs méfaits. Beaucoup d'entre eux préféreraient que leur nom soit oublié, tels Bob Lagave dans *Destins* de Mauriac, Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac, Maria Cross dans *Le Désert de l'amour* du même auteur qui voudraient redevenir anonymes. Cette dernière a particulièrement honte de se présenter à Raymond Courrèges : « -[…] d'ailleurs je ne sais pas qui vous êtes ?- Mieux vaut que vous ne le sachiez pas » […] Il fuirait avec horreur quand il connaîtrait son nom. Comment aurait-il pu l'ignorer ? Le petit Bertrand Larousselle avait été jusqu'à l'année dernière dans le même collège...le nom de Maria Cross devait être

[829] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 280.
[830] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., deuxième partie, chap.. IX.
[831] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 280.
[832] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 281.
[833] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 282.
[834] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 581.
[835] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 583.
[836] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 593.
[837] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 595.
[838] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 602.
[839] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 603.

fameux... »[840]. Dans *La Fin de la nuit*, Thérèse fuit son nom qu'elle ne donne jamais : « Thérèse le priait d'avertir M. Filhot qu'une dame désirait lui parler : « Il doit être chez lui, vous n'avez qu'à monter. » Elle insista, et lui mit une pièce dans la main. Il la dévisagea avec un sourire affreux : « Alors je ne lui dis pas de nom ? Je dis : « une dame »[841]. Une fois qu'elle est face à Georges, le narrateur choisit de lui faire dire son nom sans l'écrire explicitement : « Elle pénétra d'autorité dans la chambre et, se retournant vers le jeune homme qui avait à dessein laissé la porte ouverte, elle se nomma »[842]. Le nom complet de Thérèse Desqueyroux, qui donnait le titre du premier roman, est quasiment absent de la suite : le personnage principal est nommé « Thérèse » ou « Madame Desqueyroux »[843]. Les rares fois où son nom complet est prononcé, c'est pour signifier qu'elle se sent seule au monde : « il n'existait pas une créature humaine dans cette nuit, pour se soucier de Thérèse Desqueyroux ? Rien qui la concernât... »[844].

Le personnage démoniaque peut devenir innommable, tel Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac : « Il acheta un journal. Il avait le sentiment que quelqu'un perdait sa trace. Qui aurait pu mettre un nom sur sa figure ? »[845] . Le nom peut devenir absent au point de s'oublier comme Adrienne Mesurat qui oublie le sien à la fin du roman éponyme de Julien Green : « Elle ne put donner ni son nom ni son adresse. Elle ne se rappelait plus rien »[846]. L'oubli est un corollaire de la perte de raison, comme on le voit aussi chez Ambroise, dans *L'Imposture* de Bernanos, qui face à Cénabre, « avait l'air de prendre la ville à témoin, et les yeux pâles qui fuyaient ceux de l'abbé Cénabre étaient sans doute en ce moment pleins de ces perspectives de pierre, de ces routes innombrables où il avait tout perdu, jusqu'à sa vérité, jusqu'à son nom »[847]. Pernichon, dans le même roman, n'oublie pas son nom mais celui de Guérou, lorsque sa raison commence à vaciller : « L'Auvergnat descendit rapidement la rue. D'ailleurs, il n'allait nulle part : le nom même de M. Guérou avait traversé son cerveau sans laisser de traces »[848].

Le signe le plus net du vide est la stérilité à laquelle les noms de nombreux personnages sont conduits. Concernant les figures masculines, la majorité d'entre eux vont ainsi rester sans descendance : Ganse dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Landin, dans *Les*

[840] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 793.
[841] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 116.
[842] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 117.
[843] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 152.
[844] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 180.
[845] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 244
[846] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 519.
[847] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 470.
[848] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 424.

Chemins de la mer de Mauriac, Manuel dans *Le Visionnaire* de Julien Green, Serge dans *Minuit,* Gaston Dolange et Jean dans *Le Malfaiteur* de Green, Raymond Courrèges et Daniel Trasis dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, Eustache Croche dans *Varouna* de Green, sont célibataires. Hervé de Blénauge, dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, éprouve, lui, un soulagement de n'avoir pas « donné la vie »[849], de n'avoir pas reproduit cette image qu'il hait tant. Guéret, dans *Léviathan* de Green, n'a pas eu d'enfant non plus avec sa femme. Les figures démoniaques féminines n'ont, pour beaucoup d'entre elles, pas eu d'enfant à qui transmettre leur nom ou celui de leur mari. Gisèle de Plailly a eu une fille hors mariage mais elle l'a confiée à son amie, Mme de Villeron, qui lui a transmis son nom. Quant à Mouchette, son enfant meurt à la naissance. Veuve, Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, n'a pas eu d'enfant avec son mari. Fanny, dans *Le Mal* de Mauriac, mariée deux fois, est restée elle aussi sans enfant.

Quant à Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, elle n'éprouve rien pour sa fille dont la naissance marque la fin du nom de ce mari qu'elle a si longtemps exécré. C'est d'ailleurs ce que regrette beaucoup ce dernier lorsque Thérèse décide de partir : « Je regrette seulement que nous ayons eu une fille ; à cause du nom qui va finir »[850]. De même, Gabriel Gradère a un fils mais il ne porte pas son nom et de toute façon ne s'en est jamais préoccupé : « Que m'importait cet enfant ! »[851]. Les noms des figures démoniaques peinent ainsi à se faire connaître, cachant le plus souvent le vide, sur lequel nous reviendrons. C'est ce qu'explique Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos : « Je couvais du regard tout ce que ces sortes de maisons offrent innocemment à l'étranger, au passant, – maisons sans âme, âmes sans nom – leur ridicule –confort, les napperons brodés, les photographies pendues au mur, la sellette coiffée d'une fille de plâtre, […] oui, je forçais du regard toutes les humbles défenses à l'abri desquelles la médiocrité se consomme tranquillement elle-même »[852].

D. Les jeux de mot s'inscrivant dans la logique onomastique

Donner une signification à un nom propre romanesque alors que le nom propre, dans la réalité, n'a pas de sens ou l'a perdu, permet de définir le personnage qui le porte. Bernanos

[849] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II*,* op. cit., p. 302.
[850] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 105.
[851] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 227.
[852] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1558.

explique dans *Sous le soleil de Satan* que « C'est Dieu qui nous nomme. Le nom que nous portons n'est qu'un nom d'emprunt »[853]. Comme l'explique Yves Baudelle, ces paroles de Menou-Segrais « constituent à l'horizon du vieux débat théologique sur l'adéquation du nom à l'être, une prise de position nettement anticratylienne, car si notre nom n'est qu'un nom d'emprunt, l'onomastique dans son ensemble s'est trouvée frappée de fausseté »[854]. Mais cette affirmation sur l'impropriété des noms réels va avoir pour corollaire le désir chez Green, Mauriac et Bernanos de retrouver le nom vrai. Si l'onomastique dans l'oeuvre de ces écrivains semble opaque d'un premier abord c'est que « le romancier n'a pas droit aux noms transparents »[855]. Dans cette condition, la lecture critique de l'onomastique suppose un décryptage. Le rapport qui s'instaure entre les noms des personnages et leurs portraits, ainsi que leur devenir diégétique reste toutefois ambivalent dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Malgré un évident travail de l'onomastique, leur usage est loin de faire système. En effet, Mauriac, Bernanos et Green manifestent une volonté de vraisemblance quand ils choisissent les noms de leurs personnages. Toutefois ils refusent une dénomination arbitraire : s'ils ne croient pas, comme Balzac, que le patronyme de chacun soit, dans la réalité, indissociablement lié à la personne, leur pratique romanesque tend pourtant à combler cette lacune. Que « les noms ici-bas ne soient pas bien portés n'empêche pas, en effet, de rêver qu'ils le soient, et c'est alors la fiction qui sera le lieu de cette réparation, la motivation des noms imaginaires, venant ainsi compenser les déficiences des noms réels »[856]. Les noms des personnages démoniaques décrivent bien ceux qui le portent mais d'une manière détournée.

1. Les noms transparents

Certains noms n'ont pas besoin d'être décryptés car ils sont issus de noms communs et éclairent en cela une partie du personnage. Dans *Un Mauvais rêve*, l'écrivain Ganse, comme son nom l'indique, se caractérise justement par sa manière de rester attaché aux autres, et particulièrement à Simone Alfieri : « Si invraisemblable que cela vous paraisse, Ganse ne la lâchera pas »[857]. Son emprise est véritablement démoniaque, puisque Philippe ne parviendra

[853] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 133.
[854] Y. BAUDELLE, « L'onomastique bernanosienne », *Revue des sciences humaines,* n°207, Lille, juillet-septembre, 1987, p 124.
[855] Ibid.
[856] Y. BAUDELLE, « Bernanos et le nom propre », *Bernanos et le monde moderne*, Presses universitaires de Lille, UL 3, 1989, p. 102.
[857] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 885.

à s'en défaire uniquement par le suicide. Guéret dans *Léviathan* a un nom lui aussi révélateur de sa personnalité démoniaque. Le guéret est en effet une « terrain labouré (ou qu'on est en train de labourer) et qui n'est pas encore ensemencé »[858]. Or le roman mentionne à plusieurs reprises le vide qui envahit cet homme : « Il était comme un imbécile à qui l'on a bandé les yeux pour jouer à colin-maillard et qui entend crier à ses oreille : Ici ! Là ! plus loin ! Et il tournait en rond, allait à droite et à gauche, ridicule et hagard, de jour en jour plus vieux et plus déçu »[859]. Ce nom de « guéret » fait écho à celui de Guérou dans *L'Imposture* de Bernanos. Écrivain célébré pour un seul roman à clés, Guérou a des mœurs suspectes, comme en témoigne la présence chez lui d'une petite fille. Il est véritablement gagné par le vide, l'ennui. Sa curiosité a tout recouvert, y compris la substance de sa propre âme. Ainsi le mot « rien » revient dans son évocation comme un leitmotiv : Bernanos nous dit qu'il n'écrit plus « rien » et que bien qu'on le soupçonne de vices, ses dossiers, après sa mort, ne nous apprirent « rien »[860].

D'autres noms de personnages démoniaques, sans être issus véritablement de noms communs, sont transparents, comme Germaine Malhorty dans *Sous le soleil de Satan*. Le nom de « Malhorty » fait référence au mal, quant à son prénom il se réfère au « germe » qui est en elle : « Le prénom et le nom font résonner une signification dont la graphie arrive à peine à estomper l'effet pour soustraie le patronyme au calembour : elle est une mauvaise graine puisqu'elle germe (Germaine) pareille à une ortie (mal-orthie) »[861]. Le prénom initialement choisi par le père Malhorty pour sa fille était Lucrèce. Le décalage entre le prénom antique romain et le prénom barbare est tel qu'il prend une dimension ironique. En effet, « Par amalgame hypotextuel, cet écart révèle par la même occasion le pédantisme et l'inculture de Malorthy. [...]. Celui-ci confond allégrement Lucrèce Borgia, héroïne éponyme de la pièce de Hugo, et la Lucrèce dont le viol par Sextus Tarquin entraîna l'avènement de la République romaine »[862]. Bernanos fait de Mouchette l'opposée du modèle de vertu prôné par son père mais l'écho parfait de l'héroïne de Hugo avec qui il la confond. Femme aux mœurs dissolues, cette femme aura en effet beaucoup d'amants, comme Mouchette. Rejetée par son premier époux, elle se précipita, à nouveau comme Mouchette, dans les bras d'un second et accoucha d'un enfant mort-né.

---

[858] *Trésor de la langue française*, article « guéret ».
[859] J. GREEN, *Leviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 611.
[860] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit.,*p. 427.
[861] M. GOSSELIN ET B. MORRICHEAU-AIRAUD, *Bernanos, Sous le soleil de Satan, op. cit*., p. 107.
[862] S. GALLON, « *Sous le soleil de Satan*, à l'ombre des dénominations », *Questions de style*, n°6, 2009, Disponible sur : http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=06gallon.xml, consulté le 13 mars 2010.

> Malorthy rêvait d'une républicaine vertueuse, il a engendré une patricienne dissolue. Y avait-il meilleure façon de signifier que la bourgeoisie a certes des désirs d'ascension mais qu'à cause de son manque de caractère, à cause de l'insuffisance de ses repères moraux et spirituels, elle est incapable de les assumer et donc de mener le pays à bon port ? [863]

Dans *Les Anges noirs de* Mauriac, Gabriel Gradère porte le prénom de l'archange qui viendrait de l'hébreu « *Gabar »* signifiant « force » et de « el » qui serait la contraction de *« Elohim »,* autre appellation de Dieu. Dans la Bible, Gabriel est l'ange qui se tient devant la face de Dieu. Dans « Gradère » – patronyme dont Gabriel est le seul à être pourvu dans le roman – on peut percevoir un anagramme du verbe « dégrader » auquel l'auteur aurait ôté la deuxième lettre « d ». Or dans le roman de Mauriac, Gabriel se sait étrangement protégé : il s'est toujours senti dans sa vie de crime et de dégradation (que rappelle le patronyme de Gradère) sûr de la victoire, éprouvant le sentiment d'être dirigé, soutenu. On constate que ce nom le prédispose à cette déchéance qui se manifeste tout au long de la confession qu'il écrit à l'abbé Forcas.

Enfin, certains noms sont immédiatement parlants. Dans *Varouna* de Julien Green*,* le cavalier noir qui vient tenter Hoël s'appelle Abaddon, en référence à l'Apocalypse[864] qui signifie « destructeur ». De même, le nom de Monsieur Ouine peut trouver une explication possible dans le picard qui signifie « pleurnircher/gémir ». Ce nom trouverait une signification lors de la longue agonie du personnage : « il ne cessait de grogner et de geindre »[865]. Le patronyme « Ouine » suggère aussi que ce personnage ne dit ni oui ni non : c'est un homme qui ne prend pas parti, qui ne s'engage pas :

> Je suis devenu un homme simple, très simple, je ne calcule plus. Après un certain nombre d'expériences inutiles – qui de nous n'a cherché la brebis perdue, rapporté l'agneau sur ses épaules ?… – je n'irai plus au-devant de rien. Comme ces gelées vivantes, au fond de la mer, je flotte et j'absorbe. Nous vous apprendrons ce pauvre secret. [866]

En effet, M. Ouine est indifférent à tout : indifférent à la distinction entre le vrai et le faux, entre le bien et le mal, entre oui et non. Dans *Adrienne Mesurat,* le patronyme indique que cette famille se compose de personnes mesurées et sûres d'elles. Le père Mesurat, patriarche démoniaque, se caractérise par une mesure évidente : il est installé dans une routine qu'il ne

[863] S. GALLON, « *Sous le soleil de Satan*, à l'ombre des dénominations », *Questions de style*, n°6, 2009, Disponible sur : http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=06gallon.xml, consulté le 13 mars 2010.
[864] Apocalypse 9 : 11
[865] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1554.
[866] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1368.

s'agit pas de dérégler. Ce nom n'a, d'un premier abord, rien de démoniaque, mais lorsque l'on découvre l'histoire d'Adrienne, on voit que c'est cette mesure qui étouffe littéralement la jeune fille et qui la conduit à la folie et au meurtre. Dans ce même roman, Green joue aussi avec le nom de Mme Legras – autre personnage démoniaque – très péjoratif, qui dévoile l'appétit insatiable dont ce personnage fait preuve pour les nourritures terrestres et matérielles.

2. Les noms ironiques

Certains noms des personnages démoniaques sont au contraire particulièrement ridicules. Dans *Léviathan* de Julien Green, le nom de Mme Londe peut faire référence à « l'onde », élément dont l'importance est prédominante dans le roman. La dimension poétique de ce nom est toutefois anéantie par la description Mme Londe, une femme qui se noie dans sa propre sueur : « Elle sentit la sueur perler tout autour de son front couler lentement sur sa peau, et, passant le revers de la main au-dessus de ses sourcils, elle tenta de protéger la poudre et le rouge de ses joues contre le ruissellement qui menaçait de les emporter »[867]. Mme Londe est le double inversé de Mme Grosgeorge, autre personnage démoniaque du roman, qui, elle, est lucide quant au ridicule de sa vie. On peut voir une certaine symétrie dans leurs noms : Mme Georges Londe/ Mme Grosgeorge. Mme Grosgeorge elle-même exècre ce nom qui n'est pas le sien : « Le nom même de son mari prêtait à la plaisanterie »[868]. Elle refuse d'ailleurs que Guéret l'appelle par son nom[869]. Même quand le nom du personnage démoniaque est un peu prestigieux, il est de toute façon dévoyé par un personnage. Ainsi le nom de La Pérouse donne envie à Chantal de rire : « Jean-François de Baraud, comte de La Pérouse, commandant la Boussole et l'Astrikade et langé par les naturels de l'île de Vanikoro »[870].

D'autres noms manifestent, eux, une certaine ironie de la part de l'auteur. Le prénom de Félicité Cazenave, la mère dévoratrice de *Genitrix,* prête à sourire. Cette femme ne manifeste en effet à aucun moment la joie que suscite son prénom, bien au contraire : son amour pour son fils sème autour d'elle le malheur et la mort : « Elle avait cette figure stupide, tendue, de la femme qui cache sous son manteau un revolver armé, un bol de vitriol. »[871]. Comme Mme Grosgeorges, elle refuse son nom d'épouse : « Autant qu'un grand seigneur, Fernand vénérait

[867] J. GREEN, *Léviathan*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 735.
[868] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 712.
[869] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 780.
[870] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques, op. cit.* p. 578.
[871] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 609.

son nom- ce qui exaspérait Félicité née Péloueyre, issue de « ce qu'il avait de mieux dans la Lande »[872]. De même, la tante d'Élisabeth dans *Minui*t de Green, qui se révèle folle et terrorise la petite fille se prénomme Rose. L'auteur souligne lui-même l'ironie d'un tel prénom après avoir fait son portrait terrifiant : « une sorte de tic la faisait aspirer de temps en temps en retroussant une large narine colère. Par une de ces ironies dont le sort ne se lasse jamais, cet être terrible s'appelait Rose »[873]. De même, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, on peut lire le patronyme Saint-Marin de manière ironique dans la mesure où le vieil homme n'a rien d'un saint.

Pour d'autres personnages, l'ironie est sous-jacente. Évangéline désigne le nom du faux curé de Megère dans *Un Crime* de Georges Bernanos. Le nom est donné en référence à la fête chrétienne de l'Annonciation (en grec *Evaggelismos*) qui commémore, le 25 mars, la bonne nouvelle transmise à la Vierge Marie par l'archange Gabriel. Évangéline est donc un prénom qui fait référence, non pas à un personnage saint, mais à une fête et aux protagonistes de cette fête. Le prénom peut évidement sembler ironique car loin d'apporter « une bonne nouvelle », l'arrivée du curé coïncide avec le meurtre de la vieille châtelaine : on découvre à la fin du récit que c'est le curé lui-même qui en est à l'origine. Ce prénom est d'autant plus ironique qu'il désigne aussi le prénom de la femme aimée par Évangeline, nièce de la châtelaine assassinée : Évangéline Souricet. Bernanos emploie souvent les mêmes noms d'un roman à l'autre : ainsi Philippe fait référence au personnage d'*Un Mauvais rêve* et à « Steeny dans *Monsieur Ouine*, Chantal désigne celle du *Journal d'un curé de campagne* et celle de *La Joie*, Mouchette désigne la jeune révoltée de *Sous le soleil de Satan* et la petite victime de la *Nouvelle Histoire de Mouchette*. Ces personnages sont à la fois des doubles ou des reflets opposés. Le jeune Steeny, révolté et indépendant, pourrait grandir et devenir le Philippe d'*Un Mauvais rêve*, victime de son mauvais maître qui finit par se suicider. Au contraire, Chantal dans *Journal d'un curé de campagne* possède une inclination pour l'absolu qui n'est pas sans rappeler celle de *La Joie*. La différence réside en ce que l'une tend vers le bien, l'autre vers le mal.

Dans *Le Mal* de Mauriac*,* le nom Cyrus Bargues interpelle lui aussi le lecteur. Cyrus est le nom de nombreux saints, notamment de celui d'un médecin chrétien, Cyr. Il exerçait son art à Alexandrie, sa ville natale, cherchant à guérir aussi les cœurs et les âmes par l'annonce de l'Évangile, lorsqu'il est dénoncé au gouverneur de la cité. Mauriac joue de manière ironique

[872] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 587.
[873] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 402.

avec le prénom de Cyrus, cet homme qui est « l'ombre de la mort »[874]. En effet, dans le roman, il apparaît pour mettre en garde Fabien contre les tendances suicidaires de Fanny, et disparaît définitivement après lui avoir appris la tentative de suicide de cette dernière et l'avoir accompagnée à son chevet. Sa présence, comme son nom quelque peu étrange, se font d'autant plus agressifs qu'il affiche plus son identité qu'il ne la décline : « Réellement, vous n'avez jamais vu le portrait de Cyrus Bargues ? »[875].

3. Les noms opaques

D'autres noms peuvent présenter une certaine opacité, allant parfois jusqu'à susciter une impression d'étrangeté. Le personnage de Thérèse Desqueyroux porte elle aussi le nom d'une sainte que Mauriac affectionne particulièrement : sainte Thérèse d'Avila. Son nom de famille Desqueyroux dérive du nom d'un hameau de la Dordogne : les Queyroux qui vient de *caire,* un rocher ou une pierre. De même, le nom de jeune fille de Thérèse Larroque désigne la roche ou bien la carrière, source de pierres : c'est donc l'obstacle ou une source dobstacles. Ainsi « célibataire ou mariée, Thérèse n'échappe pas à ce nom pierreux qui entrave son progrès »[876]. Le nom de Thérèse n'est pas nouveau pour Mauriac : il l'a donné un moment à celle qui allait devenir Maria Cross. Le prénom de Thérèse a de plus des connotations culturelles et intertextuelles : il évoque en effet à la fois le monstre et la sainte, Thérèse Raquin aussi bien que Thérèse de l'Enfant Jésus, dont on parlait beaucoup à l'époque et qui allait être canonisée en 1925. Les romans de Zola et Mauriac sont assez similaires : tous deux offrent une analyse psychologique où des femmes souhaitent la mort de leur mari. Des études montrent comment Mauriac a subi l'influence du « déterminisme scientifique et du naturalisme »[877].

L'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos indique, « par l'intermédiaire du grec *kevos* (vide) que l'essence du mal incarné par ce prêtre non croyant se résume pour Bernanos au néant le plus absolu »[878] : « Je ne crois plus, s'écria-t-il […]. De ces épreuves à la morne évidence exprimée par son dernier cri, il y avait justement ce qui distingue l'absence du néant.

---

[874] L. CARON, « Sur un personnage secondaire d'un récit bâclé : Cyrus Bargues dans *Le Mal* », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauria*c, n°25, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, juin 1989, p. 9.
[875] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 673.
[876] J.S.T GARFITT, « Clés pour *Thérèse Desqueyroux* : onomastique et calendrier liturgique », *Présence de François Mauriac, op. cit.,* p. 209.
[877] F. JACQUES, « Thérèse Raquin et Thérèse Desqueyroux : deux sœurs maudites », *François Mauriac : l'œuvre au noir, op. cit.,* p. 219.
[878] Y. BAUDELLE, « Bernanos et le nom propre », *Bernanos et le monde moderne, op. cit*., p. 103.

La place n'est pas vide, il n'y a plus de place du tout ; il n'y a rien »[879]. Pour Monique Gosslin, « l'appellatif Cénabre […] semble procéder à la contraction de ces deux images : celle de la Cène, où sont consommés la trahison de Judas et le sacrifice du Christ (que Chantal revoir dans son extase) et celle de l'arbre, mais un arbre macabre et malade »[880]. Dans cet effort pour faire signifier les noms fictifs, le procédé dont Bernanos use le plus volontiers est de mettre en écho le nom propre avec un mot de la langue qui en soit proche phonétiquement[881] : Cénabre/âpre »[882], « Cénabre/ténèbres »[883], « Cénabre/sinistre »[884], « Cénabre/funèbre»[885]. Le texte multiplie les associations entre les deux noms: « a travers les ténèbres [...] l'abbé Cénabre »[886], « l'homme qu'il disputait aux ténèbres [...] l'abbé Cénabre »[887]. Dans *Varouna* de Julien Green, le nom de Lombard nécessite lui aussi d'être décrypté : il inclut non seulement le substantif « bar » désignant le poisson autrement appelé « loup» à cause de sa voracité, mais encore il évoque la barre, celle que l'on tient pour gouverner et celle que l'on trace pour raturer ou séparer. Selon Édith Perry, « Il semble que dans cette brève étude onomastique tout est déjà dit : norme, orthodoxie et orthopédie, destruction et séparation »[888].

Chez Green aussi certains noms sont opaques, notamment ceux des premiers récits écrits en américain : « génétiquement le choix d'un nom répond à une intention de sens initiale, le plus souvent fondée sur une dominante du personnage et qui est forcément conçue dans une langue plutôt qu'en l'autre »[889]. Dans *Mont-Cinère*, Mrs Fletcher est toute flétrie[890] et même si elle est fermée dans son avarice, Yves Baudelle souligne que c'est elle qui a souvent tendance à fléchir : « elle manque de fermeté en toute occasion »[891]. Mauriac aussi se plaît à donner à certains personnages démoniaques des noms à consonances étrangères : Fanny et Donald Larsen dans *Le Mal,* et Edward Dupont-Gunther dans *Le Fleuve de feu.* Donald Larsen est plusieurs fois nommé dans le récit comme : « l'homme d'origine

[879] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 333-334.
[880] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome I, *op. cit.,* p. 337.
[881] Y. BAUDELLE, « Bernanos et le nom propre », *Bernanos et le monde moderne*, *op. cit*., p. 103.
[882] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 363, p. 372, p. 421.
[883] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 333, p. 344, p. 348.
[884] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 362.
[885] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 695.
[886] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 333.
[887] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 348.
[888] E. PERRY, « La relation père fille dans deux romans de Julien Green », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 88.
[889] Y. BAUDELLE, « L'onomastique chez Green », *Julien Green au confluent de deux cultures*, *op. cit*., p. 108.
[890] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 128, p. 191, 256.
[891] Y. BAUDELLE, « L'onomastique chez Green », *Julien Green au confluent de deux cultures*, *op. cit*., p. 97.

inconnue », « le nomade », « le baladin » car « on ne sait pas d'où ça sort »[892]. Ces noms accentuent la part d'étrangeté que Mauriac confère à ces personnages. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, le nom de Maria Cross rappelle celui de Marie et la Croix, deux mots faisant référence au personnage de la Sainte Vierge. Le rapprochement est d'autant plus aisé que Maria Cross a perdu son fils, ce qui fait d'elle, aux yeux du docteur Courrèges « une sainte »[893]. Mais cette femme est pourtant perçue par tout le monde comme une femme de mauvaise vie, entretenue par un homme riche. Il en est de même pour Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos. Toutefois, si elle est comme Maria appelée « sainte », ce n'est pas sans ironie : « diablement dangereuse cette sainte-là mon cher ! »[894].

L'onomastique est donc omniprésente dans les œuvres de Mauriac, Bernanos et Green et revêt une fonction romanesque primordiale. Les noms des personnages, y compris lorsqu'ils semblent transparents, sollicitent l'interprétation du lecteur. À l'image du rapport que le personnage entretient avec la société, et de manière plus générale avec les autres, la dénomination démoniaque témoigne de son refus d'y participer. Qu'ils soient transparents, opaques ou pluriels, les noms des personnages démoniaques disent leur appartenance à une « autre race ». En effet, leurs noms, à l'image de leur personnalité, sont souvent instables : ils peuvent s'annuler, se cumuler, se changer ou s'oublier. Chacun à leur manière, les noms révèlent un indicible secret : ils engendrent la fable en tant que refuge précaire ou geôle étouffante. Car le nom, c'est effectivement d'abord ce qui rattache un individu à ses parents, ses grands-parents, ses ancêtres et donc finalement à la grande famille humaine. C'est ce que signifie la plaque de marbre de l'église de Lumbres dans *Sous le soleil de Satan* : « Il épelle tous ces noms, comme des noms d'amis, dont le voisinage le rassure »[895]. Puisqu'ils permettent de remonter de génération en génération, les noms ramènent à Adam, à l'essence de l'humanité, c'est-à-dire « au noyau du monstre même, la faute initiale ignorée de tous »[896]. Grâce aux noms – aux mots –, les hommes prennent conscience de leur condition de pécheur et, par la même occasion, découvrent la valeur de la Grâce : « Le diable introduit, il est difficile de se passer de la Grâce pour expliquer l'homme »[897]. Dénommer, c'est donc rien de moins que découvrir l'essence profonde des êtres et des choses pour finalement en arriver à imiter celui qui nomme, celui que la tradition appelle « Le Verbe ».

---

[892] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.,* p. 697.
[893] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome I, *op. cit.* p. 802.
[894] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 885.
[895] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 299
[896] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 206.
[897] G. BERNANOS, « Interview de 1926 » par Frédéric Lefèvre, *Essais et écrits de combat*, tome I, *op. cit.,* p. 1047.

II. La caractérisation des personnages démoniaques : des personnages monstrueux

L'étude de la dénomination a permis de constater que le nom situe souvent le personnage d'emblée comme démoniaque. Pour parfaire cette analyse des personnages, il est nécessaire d'étudier leurs caractéristiques physiques. Les portraits révèlent fréquemment le caractère des personnages, les souffrances qu'ils endurent et annoncent clairement le drame à venir. Le romancier sélectionne certains détails physiques qui vont faire office d'indices : le portrait constitue donc un véritable exercice de décryptage. Le démoniaque prospère dans l'ambiguïté, ce qui se retrouve chez les personnages que l'on peut qualifier de monstres au sens propre comme au sens figuré. Le personnage démoniaque chez Green, Bernanos et Mauriac est un monstre car il se caractérise par une ambivalence, une dualité. Le terme de « monstre » revient fréquemment dans les œuvres de Mauriac[898], Bernanos[899] et Julien Green[900]. Les personnages démoniaques sont monstrueux car leur caractérisation révèle un aspect ambigu, double, voire hybride et même difforme. De ce fait, ils présentent tous une aberration par rapport à la norme. Le monstre peut ainsi être défini comme aberration de la nature. En effet, la particularité qui se dégage des portraits de personnages démoniaques est d'être toujours composé de plusieurs éléments, le plus souvent opposés : « La superposition d'images, la coexistence des différences qui créent l'impression de singularité sont le fait du dédoublement. Et l'on sait que le diable, c'est étymologiquement le double »[901] explique Monique Gosselin. Le propre des figures démoniaques est donc d'être doubles, ambivalents. Le personnage démoniaque présente un physique souvent monstrueux, dans le sens du terme latin « *monstrum* » qui désigne tout phénomène ou être qui relèvent du prodige, tout élément non-naturel, hors norme, contraire à la nature. Le physique des personnages démoniaques relève souvent d'un état supérieur de la nature dont l'étrangeté est souvent soulignée : ils sont « d'une autre race »[902].

---

[898] Dans *Le Nœud de vipères* au sujet de Louis, dans *Ce qui était perdu* au sujet de Hervé, dans *Les Chemins de la mer* au sujet de Landin, (p 681), dans *Thérèse Desqueyroux* au sujet de l'héroïne (p. 82).

[899] Dans *Sous le soleil de Satan,* le mot « monstre » est employé quatre fois. En tout, on trouve une vingtaine d'occurrences du mot « monstre » dans les romans de Bernanos et une trentaine de fois l'adjectif « monstrueux ».

[900] Dans *Le Malfaiteur*, Jean dit se considérer comme un « monstre » (p 321), dans *Léviathan,* Guéret est qualifié deux fois de « monstre » (p. 700 et p. 808).

[901] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.*,p. 91.

[902] F. MAURIAC, *Les Anges noires, Œuvres romanesques et théâtrales,* tome III, *op. cit.,* p. 217.

A. Des êtres beaux mais dangereux

Il y a peu de portraits et d'indications des démoniaques dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Beaucoup de personnages démoniaques ont une apparence physique aux antipodes de leur être intérieur : la beauté est l' « instrument privilégié du Mal »[903]. Les jeunes gens démoniaques portent sur leur figure la beauté ensorcelante de la jeunesse. Ces personnages démoniaques ont une apparence physique aux antipodes de leur être intérieur. C'est ce qu'explique Mme Pauque à la servante dans *Le Malfaiteur* de Green : « [Le diable] se fait souci de nous plaire et ne voudrait pour rien au monde nous causer la moindre alarme. Aussi ne se montre-t-il à nous que sous des traits agréables, parfois, hélas ! séduisants... »[904]. Ces jeunes gens beaux, promis aux succès amoureux, incarnent le pouvoir ambigu de la beauté sur l'homme. Mais tous n'ont pas conscience de leur pouvoir. Ainsi, Raymond Courrèges dans *Le Fleuve de feu* et *Le désert de l'amour* de Mauriac, exerce une influence redoutable sur son entourage ; sa « figure de mauvais ange »[905] n'en est que plus redoutable. De même, dans *Destins* de Mauriac, le jeune Bob Lagrave est lui aussi comparé à un ange : « Son tendre visage avait été sa condamnation. Il ne faut pas que les anges soient visibles ! Malheur aux anges perdus parmi les hommes ! »[906]. Cela rejoint l'idée développée par Baudelaire dans « Fusées », que nous avons déjà cité précédemment : « […] on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, — à la manière de Milton »[907].

Même le terrible Landin est perçu par ceux qui ne le connaissent pas comme un ange : « Votre frère, c'est plus un ange qu'un homme, mademoiselle Landin, disait-elle. Cet homme-là, il a le ciel dans les yeux »[908]. D'autres, en revanche, savent pertinemment qu'ils sont beaux et en jouent. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac*,* Gabriel Gradère, futur proxénète et assassin, a une apparence qui ne trahit en rien son cœur donné au Malin : « Jamais je n'ai eu un visage aussi pur que durant ces années là. Au milieu des petits séminaristes mal tenus, je m'élevais comme un lis »[909]. D'extérieur, il possède les attributs d'un ange : une « jeunesse mystérieuse » dans un corps qui ne vieillit pas, un visage « éternel », des « prunelles » qui

[903] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit.,* p. 479.
[904] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 214.
[905] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 746.
[906] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 174
[907] C. BAUDELAIRE, « Fusées », *Journaux intimes, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 658.
[908] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 651.
[909] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III*, op. cit*., p. 221.

contiennent le « ciel »[910] : « Le petit Gradère ? un ange… »[911], un charme qui agit sur son entourage : « ma figure plaisait et je me servais de ma figure »[912]. Enfin, dans *Minuit* de Julien Green, Serge lui aussi ressemble à un « ange »[913] selon Mlle Éva. Ce visage d'ange lui permet, comme à Gabriel dans *Les Anges noirs* de Mauriac, d'obtenir des femmes – mais aussi des hommes – tout ce qu'il désire. Il en est de même pour Hoël dans *Varouna* de Green dont le texte dit : « Sa gaieté, son jeune âge et sa jolie figure disposaient le monde en sa faveur et il s'aperçut bientôt qu'il n'avait qu'à se montrer pour qu'on lui fît bonne chère »[914]. Dans cette beauté, il y a un pouvoir démoniaque de corruption. Le démon ne peut ainsi, selon Mme Pauque dans *Le Mafaiteur* de Julien Green, se montrer à nous que sous un jour séduisant.[915]

Les victimes des personnages démoniaques – ces conquêtes passagères qui doivent assouvir leurs désirs – sont abandonnées dès le désir du séducteur satisfait. Ce pouvoir à la fois démoniaque et désirable de la beauté, Thérèse Desqueyroux le perçoit très bien. Dans la nouvelle *Thérèse chez le docteur* de Mauriac, elle se demande au sujet de Phili, son ancien amant : « Quelle est cette puissance qui envahit parfois ces êtres au visage d'ange ? Il allait encore en classe, il y a si peu d'années... Croyez-vous au démon docteur ? Croyez-vous que le mal soit quelqu'un ?»[916]. Pourtant, elle-même ne parvient pas à s'en défaire et le subit. Chez ces personnages, le charme n'est qu'un instrument du péché. Serge, dans *Minuit* de Julien Green, atteint une perfection extraordinaire, quasi symbolique : « L'un des bras était nu, les veines gonflées, la saignée palpitante ; le haut de la manche arrachée pendait en lanière sur le gras de l'épaule que rayaient des égratignures parallèles »[917]. Le jeune garçon incarne « l'instinct sexuel sous sa forme la plus attirante, il est ce qui éblouit le cœur par le secours des sens »[918] comme l'analyse Michèle Raclot. De la sexualité, cet homme « a la séduction démoniaque »[919]. Le charme de cet être sensuel s'accompagne de violence : il tue M. Agnel, incarnation du saint par excellence, et entraîne ensuite Élisabeth dans la mort. Si cette « incarnation sculpturale de la beauté est aussi l'incarnation du mal, c'est parce que le désir instinctif ne laisse pas de place à l'amour »[920].

---

[910] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 218.
[911] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 221.
[912] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 217.
[913] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II *, op. cit.,* p. 577.
[914] J. GREEN, *Varouna*, *Œuvres complètes* tome II, *op. cit.* p. 634.
[915] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes* tome III, *op. cit.,* p. 214.
[916] F. MAURIAC, *Thérèse chez le docteur, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 15.
[917] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II *, op. cit.,* p. 557.
[918] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op. cit*., p. 480.
[919] Ibid.
[920] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit*., p. 481.

Le physique des êtres démoniaques est d'autant plus troublant qu'il est instable, changeant. À l'image de ces êtres possédant plusieurs facettes, leur physique n'en est pas moins énigmatique. Ainsi, Thérèse est méconnaissable le jour de son mariage : « Elle ne se ressemblait pas, c'était une autre personne.... » Les gens virent seulement qu'elle était différente de son apparence habituelle […] ; ils ne reconnurent pas son vrai visage »[921]. Après le procès, elle apparaît à Bernard Desqueyroux avec des joues creuses, des lèvres diminuées, et ressemble à une véritable apparition fantastique : «corps détruit, petite figure blanche et fardée qu'on eût cru rongée, marquée à jamais par l'épreuve »[922]. De nouvelles en romans, la physionomie s'altère et dans *La Fin de la nuit*, elle ressemble à une vieille femme un peu extravagante. Thérèse souhaite d'ailleurs souvent qu'on ne voie pas son vrai visage et a recours à certains subterfuges pour ne pas le montrer. Il lui arrive même de ne pas se reconnaître, comme si elle se dédoublait. Aussi, elle se dédouble car « ses descriptions réalistes soulignent l'insuffisance des catégories Thérèse s'épuise dans sa recherche de sa propre identité : la description que Mauriac donne d'elle ouvre sur un monde obscur, celui des ténèbres de l'être »[923]. Son visage n'est jamais le même et elle rejoint en cela la Mouchette de Bernanos qui, dans *Sous le soleil de Satan*, est définie comme étant « une jolie fille »[924] qui a « un pâle petit visage résolu, indéchiffrable, et cette bouche si fière »[925].

Les êtres démoniaques possèdent en effet un visage changeant qui permet de les dissimuler aux yeux du monde. Ce changement, ils le doivent souvent à la découverte du péché, du vice. Landin dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac évolue physiquement au cours du roman, notamment après la mort d'Oscar Révolou. En effet, après avoir découvert ce qu'Oscar pensait de lui – à savoir qu'il était voué au crime – Landin décide d'ouvrir un foyer pour jeunes gens. L'entreprise est loin d'être dénuée d'intérêt lorsque l'on sait que Landin est homosexuel. La découverte de sa sexualité va le changer considérablement : « il a coupé sa barbe ; il est devenu beau ! »[926]. De même, dans *Le Mal* du même auteur, Fabien, lorsqu'il retrouve Fanny qu'il n'avait pas vue depuis plusieurs années, ne la reconnaît pas : « c'était moins un vieillissement, une usure, qu'une diminution, une déchéance, des cheveux plus ardents, un maquillage brutal, et ce lourd et doux arôme autour de ce corps épaissi »[927]. Dans *Le Désert de l'Amour*, Raymond Courrèges a la particularité d'être beau mais de l'ignorer :

[921] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 37.
[922] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 95.
[923] V. ANGLARD, *François Mauriac. Thérèse Desqueyroux*, Paris, PUF, 1992, p. 41.
[924] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 77.
[925] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 65.
[926] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 651.
[927] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 661.

« Raymond Courrèges était beau et ne doutait point d'être un monstre de laideur, de saleté ; il ne discernait pas les lignes pures de sa face, mais était assuré de ne pouvoir rien exciter chez autrui que le dégoût. Il se faisait horreur et croyait qu'il atteindrait jamais à rendre au monde l'inimitié qu'il y faisait naître »[928]. Persuadé d'être laid, il se dégoûte lui-même et ne peut souffrir son physique. Pourtant, après la rencontre avec Maria Cross, il va découvrir qu'il est beau et deviendra par la suite un grand séducteur.

Quant à Gaston Dolange dans *Le Malfaiteur* de Green, son physique reste à jamais une énigme : « [Hedwige] aimait ce front bas, ce regard buté, tout ce qui eût déparé son visage aux yeux d'un autre peut-être, mais Ulrique ne l'avait-elle pas dit de sa voix cynique : « ... il est bien mieux que beau, il est d'une laideur irrésistible »[929]. Guéret, dans *Léviathan* de Green, après le viol d'Angèle et le meurtre du vieillard, est contraint de vivre caché, hors de la ville. Toute sa physionomie en pâtit et devient méconnaissable: « Une barbe épaisse lui couvrait les joues et le rendait à peu près méconnaissable ; seuls ses yeux mobiles, ses épaules voûtées l'eussent trahi, si quelqu'un se fut donné la peine de l'observer, mais il comptait sur le peu de mémoires des gens »[930]. Les personnages démoniaques sont fréquemment l'objet de métamorphoses suspectes sans cause apparente. L'inspecteur Grignolles dans *Un Crime* tente, lui, tente de définir en vain le visage d'Évangéline Souricet : « Il voyait maintenant son visage en pleine lumière, et s'étonnait de le trouver si différent de ce qu'il avait imaginé avec on ne sait quoi de distrait qui, semblant déjouer d'avance ses grossières ruses, mettait hors de portée cette fille étrange. La myopie sans doute accusait encore le caractère singulier des traits d'ailleurs beaucoup plus fins et plus spirituels qu'on eut pu l'attendre d'une provinciale dévote »[931]. Cette longue analyse s'achève sur cette analyse : « et Grignolles comprit que cette proie bizarre allait lui échapper à jamais »[932]. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le personnage éponyme reste lui aussi une énigme : son apparence se modèle au gré de son interlocuteur. Sa malléabilité est étonnante :

> M. Ouine était assis au bord du lit, les jambes pendantes, un chapeau melon posé sur les genoux, sa vareuse boutonnée jusqu'au col, ses gros souliers soigneusement cirés. On l'eût pris volontiers pour une sorte de contremaître, n'était l'extraordinaire noblesse d'un visage aux lignes si simples, si pures que ni l'âge, ni la souffrance, ni même l'empâtement d'une mauvaise graisse n'en altéraient jamais la bienveillance profonde, l'expression de calme et lucide acceptation. [933]

[928] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 754.
[929] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 342.
[930] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 764.
[931] G. BERNANOS, *Un Crime*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 836.
[932] Ibid.
[933] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1362.

Le physique de Ouine semble se modifier en fonction de la personne qu'il a en face de lui, comme si le professeur se nourrissait littéralement des autres.

B. Des êtres mi-hommes mi-bêtes

Pour Bernanos, Mauriac et Green, le péché est d'abord une bête que les pécheurs « pressent sur leurs poitrines déchirées, par une erreur hideuse »[934]. L'image animale est le signe de dégradation de l'homme, elle est une illustration de cette « morose nostalgie de l'abandon total, et d'une définitive liquidation de soi-même »[935]. L'une des représentations traditionnelle du diable est d'ailleurs sous sa forme mi-homme mi bête. On retrouve ainsi dans l'aspect physique des personnages démoniaques la difformité mais aussi la division, la séparation qui sont les caractéristiques essentielles du diable. La majorité des personnages démoniaques sont comparés à des animaux. Comme l'écrit Pierre-Paul Delvaux, l' « image animale est le signe de la dégradation de l'homme et de son exil de son extériorité : l'homme a renié sa liberté et privilégié la dimension inférieure de son être »[936]. L'homme revêt différentes formes animales, partiellement ou totalement, selon l'intensité de sa chute :

> L'identité avec la bête du corps séparé de l'âme n'est point limitée par des formes. Autrement dit, ce n'est pas seulement son apparence bestiale qui fait de l'homme une bête. Ce qui est pire, c'est que l'être se réduisant à son corps mortel et par là la différence entre l'être humain et l'être animal devenant nulle, on se livre inévitablement à une activité bestiale, on se comporte exactement comme une bête. [937]

La bête représente « l'autre en soi »[938], c'est-à-dire l'émergence démoniaque car la principale caractéristique de la bête est son indifférence à tout, son insensibilité. En effet, « son âme et son corps étant désunis par un divorce essentiel, elle est à jamais séparée des autres et d'elle-même, c'est-à-dire de tous les moyens qui feraient d'elle un être vivant »[939].

Souvent Bernanos, Mauriac et Green ne mentionnent pas un animal précis mais évoquent l'allure ou l'attitude des animaux de manière générale. Arlette, l'antiquaire du

---

[934] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 603.
[935] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 315.
[936] P-P. DELVAUX, « Le mal et ses personnages », *Les Ténèbres : structure et personnages*, *Études bernanosiennes* n° 15, Paris, Revue des lettres modernes, 1974, p. 35.
[937] T. YUCEL, « Le bestiaire de Bernanos », *Autour de Monsieur Ouine* (2), *Études bernanosiennes*, n°10, Paris, Revue des lettres modernes, 1969, p. 149.
[938] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit*., p. 344.
[939] T. YUCEL, « Le bestiaire de Bernanos », *Autour de Monsieur Ouine* (2), *op. cit*., p. 152.

Malfaiteur de Julien Green, a des yeux « d'un animal »[940] et s'agite « dans sa robe noire avec des mouvements qui rappelaient ceux d'un animal »[941]. Bob Lagave dans *Destins* de Mauriac ressemble à un « animal frôleur et qui mendie les caresses, moins douces que celles dont lui-même possède la science »[942]. Cette sensualité se retrouve chez Serge dans *Minuit* de Julien Green qui renifle les cheveux d'Élisabeth avec « un souffle gourmand d'animal »[943]. De même, pour Steeny, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Miss est « aussi souple qu'une bête »[944]. Le jeune garçon la voit avec « une muselière d'acier à son perfide petit museau »[945] Si ces comparaisons animalières suggèrent une certaine sensualité, elles mettent aussi en relief l'aspect sauvage, instinctif des personnages démoniaques. Ainsi, dans *Le Désert de l'amour,* Maria Cross a une « face étrange, à la fois intelligente et animale, ou, la face d'une bête merveilleuse, impassible, qui ne connait pas le rire »[946]. Dans certains cas, cet aspect bestial souligne *la bêtise*, le ridicule du personnage démoniaque. Dans *Léviathan* de Julien Green, Mme Londe accroupie « fait songer à un gros animal qui souffle tristement sous la porte de sa prison. […]. Enorme et luisante dans sa gaine de serge lustrée, sa croupe immobile insultait aux derniers rayons du jour »[947]. On retrouve le même aspect ridicule chez Eustache Croche, le faux magicien dans *Varouna* de Green : il est en effet « d'une laideur étonnante avec [ses] cils roux et [ses] prunelles de chat-huant. [Il est] fait à peu près comme une batte d'Arlequin, et fagoté comme un singe qu'on montre à la foire ; enfin toute [sa] personne maltraite la vue et l'on n'approche de [lui] qu'en se bouchant le nez »[948]. Ce ridicule confine à l'humiliation pour l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* : « Sa misère était totale. De reprendre conscience dans cette posture d'animal supplicié ne l'humiliait même plus, ou c'était cette humiliation qui suit la volupté : un sinistre détachement de soi-même »[949].

Les images animales sont parfois plus précises, nous permettant de réaliser un bestiaire des animaux auxquels les personnages démoniaques sont comparés. En effet, les personnages démoniaques sont assimilés à certains animaux, et notamment à des bêtes sauvages, serpents, animaux domestiques, rongeurs et insectes. Dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, Ulrique est **c**omparée à un cheval : « Pourtant elle a fini par devenir son nom, elle en a

[940] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit*., p. 349.
[941] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit*., p. 350.
[942] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 115.
[943] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 570.
[944] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1350.
[945] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1385.
[946] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 771.
[947] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 703.
[948] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 773.
[949] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 375.

fait quelque chose qui est elle-même, le hennissement d'une cavale en rut »[950]. Le cheval fait écho aux cavaliers de l'apocalypse et c'est d'ailleurs sous les traits d'un cavalier que Green représente le diable dans *Varouna*. Abaddon est en effet un cavalier mystérieux dont le cheval se nomme « Schahor »[951] : « Holà ! Schahor, cagnard ! Haridelle du diable »[952]. Le cheval noir est symbole de la mort : « Noirs sont aussi le plus souvent ces coursiers de la mort, dont la chevauchée infernale poursuivit longtemps les voyageurs égarés, en France comme dans toute la chrétienté »[953]. Ce cavalier, qui provoque des tempêtes, disparaît et apparaît comme par magie, tue une femme et veut attirer à lui un enfant innocent, n'est pas sans rappeler les cavaliers de l'Apocalypse : « Cependant le cavalier approchait. Il était enveloppé dans un manteau blanc rapiécé d'écarlate dont il se cachait la figure jusqu'aux yeux. Pour sa monture, elle était si noire que lorsqu'elle passait dans l'ombre on ne la voyait plus et que le manteau blanc et rouge semblait voler au-dessus du sol » [954]. Le cheval « est donc perçu comme un animal particulièrement puissant, qui a aussi un caractère fantastique »[955]. On retrouve cela dans *Sous le soleil de Satan* où le maquignon est lui aussi incarnation de Satan : « il prit au hasard un caillou du chemin, le leva vers le ciel entre ses doigts, prononça les paroles de consécration, qu'il termina par un joyeux hennissement »[956] . Le motif du cheval entre ici en convergence avec celui du rire sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Dans *L'Imposture* de Bernanos, Guérou lui aussi est apparenté à un cheval : « C'est alors que cet homme singulier donna les premiers signes de lassitude, et la publication d'un second livre assomma ses thuriféraires, fit le vide autour de lui. Sur la foi de sa gourmandise, de son franc rire dont personne n'avait encore noté le hennissement, on l'avait tenu pour un amuseur inépuisable en malices et facéties, et il se dénonçait soudain ».[957]

Le serpent, incarnation animale du démon, se retrouve souvent dans les portraits de personnages démoniaques. C'est particulièrement le cas chez Mauriac où les images du serpent qui hantent ses romans sont là pour suggérer « la dimension satanique de ses personnages »[958]. Ces images sont particulièrement nombreuses dans *Le Nœud de vipères* où Louis évoque sa hargne d'enfant féroce, son comportement animal : « je commençais à

[950] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op.cit.,* p. 320.
[951] « Schahor » signifie « noir » en hébreu.
[952] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit*., p. 668.
[953] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, article « cheval », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 226.
[954] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit*., p. 651.
[955] P. MARTIN-VALAT, *Symboles bibliques en littérature*, Paris, Cerf, 2006, p 70.
[956] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 178.
[957] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 426.
[958] M-F. CANÉROT, *Mauriac après 1930. Le roman dénoué, op.cit.,* p. 142.

courir »[959], « j'étais atroce »[960]. Puis, plus loin il décrit son cœur comme celui d'une vipère où grouillent les pensées immondes : « mon cœur, ce cœur de vipères : étouffé sous elles, saturé de leur venin, il continue de battre au-dessous de ce grouillement. Ce nœud de vipères qu'il est impossible de dénouer, qu'il faudrait trancher… Curieusement, l'abbé Ardouin n'y échappe pas, passagèrement »[961]. Dans *Les Anges noirs*, de nombreuses allusions au reptile font référence à Gabriel Gradère : « Le reptile à l'abri, maintenant, et réchauffé, dardait de nouveau sa petite tête casquée d'argent au-dessous des couvertures. Il réagissait violemment au mépris de Mathilde »[962]. Dans *Le Visionnaire* de Green, Mme Georges appelle Manuel « fils de vipère »[963] : cette femme a perçu la dimension démoniaque de ce garçon, pourtant considéré par un saint dans son entourage. Le serpent suggère la malice du personnage, ainsi Ganse considère le jeune Olivier comme « une petite vipère »[964]. Dans *Monsieur Ouine*, c'est la sulfureuse Ginette qui est comparée à un serpent : « Méfie-toi, mon homme, dit-il. Elle a du venin »[965]. Il en est de même pour Miss : « Elle tourne lentement vers lui des yeux mi-clos. Son mince visage aux traits obliques est comme tiré vers la bouche, en sorte que sa petite tête triangulaire ressemble assez à celle d'un serpent »[966]. Ces deux femmes incarnent à bien des égards la corruption de la chair : Miss est une ancienne prostituée, Ginette, une femme qui se donne à tous les hommes de Fenouille. L'héroïne de Mauriac, Thérèse Desqueyroux, est elle aussi une femme-serpent si l'on considère qu'elle est – et restera – dans l'œuvre de Mauriac une empoisonneuse. Le mal est toujours ce poison qui apporte la mort – si ce n'est physique du moins psychologique : « Je vous empoisonne, vous aussi »[967] dit Thérèse à Georges Filhot dans *La Fin de la nuit*.

Le motif du poison, du venin se retrouve dans *Sous le soleil de Satan* où Mouchette est appelée « la belle fleur pleine de venin »[968]. La métaphore, qui rappelle les « fleurs du mal » baudelairiennes, insiste sur le caractère antithétique de Mouchette. En effet, la jeune fille, contrairement aux apparences, va se révéler extrêmement dangereuse. La métaphore de la « belle fleur pleine de venin » peut également être appliquée à la communauté des pécheurs dans le roman. Le serpent est apparenté au Léviathan dans la Bible, notamment dans le Livre

[959] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 394.
[960] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 395.
[961] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 460
[962] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 325.
[963] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit.,* p. 360.
[964] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 916.
[965] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1414.
[966] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1443.
[967] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 152.
[968] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 89.

d'Isaïe où il est nommé « serpent »[969], ce que l'on retrouve également dans la description de Job [970]. Pour Green, qui donne le titre de *Léviathan* a un de ces romans, le monstre biblique est la « figure du démon qui n'a pu être vaincu par aucun homme, mais par le seul Rédempteur de tous les hommes »[971]. Cette bête sauvage qui parcourt le roman se retrouve dans chaque personnage, à la fois bourreau et victime, prédateur et proie : « Après des années de mariage, elle était encore comme une bête »[972]. Les acteurs de ce drame sont tous des monstres. Enfin, le plus démoniaque des personnages bernanosiens, M. Ouine, voudrait se voir selon Steeny « comme un serpent qui fascine une grenouille »[973]. L'ancien professeur de langue se dit lui-même être « un serpent tranché par la bêche et qui cherche désespérément à réunir les deux tronçons »[974]. Cette image suggère la dimension démoniaque du personnage, ainsi que sa nature incomplète, dissociée et donc monstrueuse.

D'autres personnages démoniaques sont comparés à des animaux moins impressionnants que les chevaux ou les reptiles. On trouve de nombreuses comparaisons avec de petits animaux, nuisibles et féroces qui « suce[nt], sape[nt], ronge[nt], infecte[nt] comme le cancer »[975]. On retrouve cela chez Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan,* lui aussi comparé à un rongeur[976]. Bernanos compare d'ailleurs dans *Monsieur Ouine*, le péché à un rat :

> […] [L]e rongeur industrieux multiplie ses digues, fouille, creuse, déblaie, surveille jour et nuit le niveau de l'eau perfide. Douceur, douceur, douceur. À la plus légère ombre suspecte sur le miroir tranquille, la petite bête dresse son museau délié, quitte la rive, rame de la queue et des pattes jusqu'à l'obstacle et commence à ronger sans bruit, assidue, infatigable. [977]

Le péché est une force de corruption d'autant plus redoutable qu'elle paraît insignifiante, tel un parasite. La voracité est aussi ce qui caractérise Gisèle de Plailly dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac : « sa mâchoire un peu forte mordait bestialement dans le pain sans que le regard fixe et comme abruti se détourne d'un point de l'espace »[978].

---

[969] Isaïe 27 : 1
[970] Job 41
[971] J. GREEN, Julien, J. MARITAIN, *Une grande amitié*, 1926-1972, lettre du 9 novembre 1928, Paris, Plon, 1979, p. 54.
[972] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p.709.
[973] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1548.
[974] Ibid.
[975] M-L CHENERIE, *Pour un bestiaire de Bernanos* 2, Paris, Lettres modernes, Archives des Lettres modernes 1973, p. 6.
[976] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 298.
[977] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1351-1352.
[978] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 562.

Pour évoquer la férocité des personnages démoniaques, leur hargne, Bernanos, Mauriac et Green choisissent parfois des félins. Chez Bernanos, les personnages démoniaques sont souvent pourvus des griffes. De même, dans *Un Mauvais rêve*, « Simone laissa tomber son sac, pressa des deux mains sa poitrine, y enfonça cruellement ses dix griffes »[979]. Mais c'est sans doute Mouchette, l'héroïne de *Sous le soleil de Satan,* qui ressemble le plus à un jeune félin. Elle possède en effet une grâce sensuelle : « Une fois de plus, un jeune animal au féminin, au seuil d'une belle nuit, essaie timidement, puis avec ivresse, ses muscles adultes, ses dents et ses griffes »[980]. Plus loin, elle est comparée à « une souple petite bête »[981] et cette souplesse trahit chez Mouchette une prédisposition à la ruse. On comprend que la jeune fille ait été un « gibier »[982] de choix pour le chasseur désabusé qu'était Cadignan. De même, le jeune Serge dans *Minuit* de Julien Green a une « agilité d'animal »[983]. Dans *L'Imposture* de Bernanos, le chauffeur de M. de Clergerie, Fiodor, est fréquemment comparé à un animal, notamment par Fernande qui le qualifie d'aussi « féroce qu'un petit chat ! »[984].

Le chat « est associé au serpent : il indique le péché, l'abus des biens de ce monde (Decouvoux). Il est parfois figuré dans ce sens, aux pieds du Christ »[985]. Les félins se retrouvent aussi dans *Un Mauvais rêve* où Olivier de Mainville a une figure un peu pâle qu'il plisse « comme le museau d'un chat »[986] et, au cours d'une dispute, son visage prend « cette expression féline qu'accentuait encore la mobilité de ses traits. Il avait l'air d'un chat guettant au bord d'une rivière un poisson encore invisible »[987]. Les images félines mettent en relief la férocité des personnages démoniaques, ainsi que leur passion pour la chasse et la capture de leur proie. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Steeny se plaît à blesser Miss : « Car il a lancé son défi au hasard et il jouit naïvement, farouchement, du mal qu'il vient de faire presque à son insu, comme un jeune chat passe brusquement de la pelote de laine à la proie vivante, et du jeu au meurtre »[988]. Quant à Ganse, dans *Un Mauvais rêve,* il est comparé à un lion, ce qui souligne son caractère « dominateur, autoritaire »[989], mais aussi son orgueil incommensurable. Lorsqu'il se met en colère, sa face « encore puissante [...] n'exprimait toujours ni surprise ni

[979] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques op. cit.,* p. 1015.
[980] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 75
[981] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 99.
[982] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 65.
[983] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 609.
[984] G. BERNANOS, La *Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 617.
[985] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, article « chat », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit*., p. 215.
[986] G. BERNNAOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 908.
[987] G. BERNNAOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit,* p. 965.
[988] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1445.
[989] P. MARTIN-VALAT, *Symboles bibliques en littérature, op. cit*., p. 68.

colère. Elle parut se plisser et se déplisser tout d'une pièce, de bas en haut, ainsi que le mufle d'un lion »[990].

Dans de nombreux romans, ce sont les images animales liées à la chasse qui prévalent. Dans *Le Visionnaire* de Green, Mme Plasse guette l'arrivée de neveu comme «une chatte guett[e] sa souris […], et je dois dire qu'avec son regard fixe et sa robe noire, maman prêtait assez bien à la comparaison »[991]. Ces images suggèrent l'hostilité qui émane des personnages démoniaques, véritables bourreaux pour leur entourage. Mauriac se plaît à comparer les personnages démoniaques à des chiens ou à des loups. Dans *Le Nœud de vipères*, Louis est « un vieillard très malade contre une jeune meute »[992]. Ces images de meute et de curée, qui parcourent le roman, s'expliquent par cette vision fondamentale des rapports entre les êtres démoniaques : Louis est un démoniaque entouré de personnages démoniaques. Ces derniers sont d'autant plus redoutables qu'ils ignorent leur véritable nature.,Phili, qui séduit et abandonne la petite-fille de Louis, comme il le fera plus tard avec Thérèse Desqueyroux[993], est décrit comme « un vrai chien » [994] : il a « des yeux de jeune loup ». Les mêmes termes qualifient Jean Azévédo, Bob Lagrave, Raymond Courrèges. Dans *Les Chemins de la mer*, Landin a, quant à lui, des « yeux de chien »[995]. La comparaison avec ces animaux met en relief la ruse, l'habileté et l'intelligence de ce personnage.

Chez Bernanos, certains garçons sont aussi de « vrais chiens fous »[996], ce qui suggère une sensualité exacerbée. De la même façon, Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* est « souple et furtive, pareille à un jeune loup »[997] et Ginette dans *Monsieur Ouine* est « une vieille louve »[998]. Loup et chien témoignent du lien de ces personnages démoniaques avec le mal et suggèrent un certain besoin de cruauté. Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan*, ne ressemble pas à un animal autant que la nuit du meurtre.

> [Cadignan] la regardait, non sans méfiance. Ce caprice, cette humeur vive et hardie, ces discours aussi brusques que le crochet d'un lièvre lui étaient devenus familiers. Mais, dans l'ardeur de la poursuite, il n'y avait vu bonnement, jusqu'alors, que les menues défenses d'une jolie fille rusée qu'un dernier scrupule entretient dans cette illusion d'être encore libre au moment qu'elle ne se refuse plus. La robuste maturité inspire aisément une confiance aveugle, et l'expérience la plus cynique est plus près qu'on ne pense, en amour, d'une naïveté presque candide. « La souris va et vient devant le chat, disait-il parfois,

[990] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 919.
[991] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 210.
[992] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 503.
[993] Dans *Thérèse chez le docteur*.
[994] F. MAURIAC, Le *Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 419.
[995] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 589.
[996] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1207.
[997] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 75.
[998] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1498.

> mais elle est bientôt rattrapée. » Il ne doutait pas de l'avoir, en effet, rattrapée. Que d'amants prennent ainsi entre leurs bras une étrangère, la parfaite et souple ennemie ![999]

Ce passage montre l'animalité brutale qui se dégage de Mouchette dont les aléas du discours sont comparés au « crochet d'un lièvre ». Dans *Les Anges noirs,* Gabriel Gradère est lui aussi comparé à un animal : « comme un renard, comme une fouine »[1000]. Mais il l'est surtout lors de la scène du crime : « Il ne la tenait plus. Où aurait-elle fui ? Il est tranquille désormais. Il écarte les pattes et laisse courir sa proie, un peu, à la distance d'un bond »[1001]. La métaphore de Gabriel, assimilé à un animal, à un prédateur qui s'amuse avec sa proie, indique que le mal s'est ici tout entier emparé de son être. Ce crime apparaît comme l'apogée de cette déchéance commencée plus d'un quart de siècle auparavant.

Les insectes sont les plus avancés dans la bestialité dans la mesure où ils manifestent une chute au plus bas degré dans la hiérarchie des êtres vivants. Ils figurent le mal dans ses apparences les plus souterraines, d'autant qu'ils revêtent aussi une image symbolique conférée par la référence au fléau biblique. En effet, ils n'ont pas un semblant d'intériorité et leur activité est toujours « négative, descendante, dirigée vers la pourriture »[1002]. Dans *Un Crime* de Bernanos, le curé de Megève manifeste ainsi « la malice et l'obstination de quelque insecte malfaisant »[1003]. Fiodor explique à François dans *La Joie* de Bernanos : « Les autres [personnages] sont des insectes. […]. Ils sont simplement hors de la vie. Je suis moi-même dehors volontairement, notez-le bien. Peut-être y rentrerai-je un jour ? Actuellement, nous ne pouvons que nous dévorer les uns les autres »[1004]. Comme le signale Monique Gosselin, cette remarque rappelle les plaies d'Égypte : « Le fléau du monde moderne est la multiplication d'êtres dénaturés qui s'entre-dévorent »[1005]. Les romans de Bernanos présentent de nombreux personnages comparés à des insectes. Dans *Monsieur Ouine*, Miss est comparée à une araignée : « J'ai l'air d'une araignée noire à tête blanche. Ça doit vous faire rire, hein, Steeny ? »[1006]. Miss incarne la femme araignée, séductrice et mortelle, venue d'un au-delà mystérieux : « n'est-elle pas un motif de la littérature fantastique ?»[1007]. Il en est de même pour Félicité Cazenave dans *Genitrix* de Mauriac : « Dans le minuscule univers de sa

[999] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 80.
[1000] F. MAUIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 232.
[1001] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 319.
[1002] G. BERNANOS, *Le Crépuscule des vieux, Essais et écrits de combat, op. cit.,* p. 186.
[1003] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*. p. 110.
[1004] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 543.
[1005] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome I*, op. cit*., p. 327.
[1006] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1357.
[1007] M-L CHENERIE, *Pour un bestiaire de Bernanos* 2, *op. cit.,* p. 43.

bassesse, dans ce réseau, dans cette toile gluante que sa mère, pour le protéger, avait dévidée autour de lui pendant un demi-siècle, [Fernand] se débattait, grosse mouche prise »[1008].

Cette apparence fantastique, étrange est aussi présente chez Simone Alifieri dans *Un Mauvais rêve* dont le visage a : «sur les faces géométriques, indéchiffrables des insectes dont l'opiniâtreté a raison de tout »[1009]. Ici c'est l'aspect mystérieux, étrange de la féminité de Simone qui est mis en relief. Il en est de même pour Thérèse Desqueyroux de Mauriac : « Thérèse s'était assise, le buste penché en avant, pour apprivoiser le mal, immobile comme ces insectes qui, attaqués, se donnent l'aspect de la mort »[1010]. Plus que tout autre insecte, la mouche représente le mal et la mort. En effet, les mouches « se multiplient sur la pourriture et la décomposition, colportent les pires germes de maladies et défient toute protection : elles symbolisent une incessante poursuite »[1011]. C'est en ce sens qu'une ancienne divinité syrienne, Belzébuth, dont le nom signifie étymologiquement « seigneur des mouches », est devenue « le prince des démons ». Ainsi les motifs de la « mouche » et du « mal » sont véritablement liés : « De quel effort n'eût pas été capable le cerveau de l'homme si la mouche empoisonnée n'y avait pondu sa larve ! »[1012]. Le surnom de « Mouchette » dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos rappelle évidemment le nom de « mouche ». Il dote d'emblée son personnage d'une dimension démoniaque : « Dieu veut-il que le serviteur qui l'a suivi, trouve à sa place le roi risible des mouches, la bête sept fois couronnée ?[1013]. De même, la jeune héroïne du *Journal d'un curé de campagne*, elle aussi tentée par le Malin, possède un nom dans lequel le radical « mouche » rèsonne : Séraphita Dumouchel. Comme Mouchette, en elle se mêlent mélioratif (l'enfance) et péjoratif (l'âge adulte), isotopie de la pureté et allotopie du vice :

> C'était la meilleure élève du catéchisme, gaie, proprette, le regard un peu hardi, bien que pur […]. Mais la pauvre petite, sans doute encouragée par les autres, me poursuit de grimaces sournoises avec des mines de vraies femmes, et une manière de relever sa jupe pour renouer le lacet qui lui sert de jarretière. [1014]

Les comparaisons avec les insectes, créatures de la mort, suggèrent que les personnages démoniaques sont morts si ce n'est physiquement, du moins spirituellement.

[1008] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, p. 618.
[1009] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 913.
[1010] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 128.
[1011] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, article « mouche », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 652.
[1012] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1128.
[1013] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 267.
[1014] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 105.

C. Des êtres sans âge

Et c'est parce qu'ils sont morts spirituellement que la plupart des personnages démoniaques ont un âge incertain. Certains personnages semblent plus jeunes que leur âge et, ainsi protégés du vieillissement, ils prennent un aspect résolument démoniaque. Dans *Les Anges noirs,* Mauriac souligne de manière récurrente l'opposition entre l'âge réel de Gabriel Gradère et son aspect physique. Âgé de cinquante ans, il semble éternellement jeune : « elle avait tout de même été frappée par la poitrine blanche de ce quinquagénaire, par ce buste d'enfant, toujours le même depuis l'époque où, au moulin, au dessus de l'écluse elle regardait le petit Gradère qui n'osait pas plonger »[1015]. Bob Lagave, dans *Destins* du même auteur, ressemble lui aussi à un enfant : « cette voix charmait grâce à une fêlure légère, comme si elle n'eut pas fini de muer. Son visage n'était pas non plus celui d'un homme de vingt-trois ans. Les joues blondes paraissaient imberbes – teintes aux pommettes d'un sang trop vif. »[1016]. Dans *Léviathan* de Green, le portrait de Mme Grosgeorge insiste sur l'incertitude de son âge :

> Le visage impassible de cette femme défendait qu'on lui donnât un âge, car, si elle n'avait pas de rides, on s'étonnait qu'elle n'en eut point. Cela tenait sans doute à la dureté extraordinaire du regard ; les yeux noirs, méfiants, d'un éclat presque métallique, étaient en effet ceux d'une vieille femme, mais le nez fin et droit, la bouche petite et jolie, quoique peu charnue, les pommettes hautes, et collée sur ces traits délicats, la peau très blanche conservait une apparence de velouté qui pouvait dérouter jusqu'à l'œil exercé d'une ennemie. [1017]

Cet âge figé dans l'enfance suggère ici l'appauvrissement de ces âmes pour qui la vie intérieure se réduit au culte du corps. L'apparente jeunesse est donc ambiguë, à la fois « fleur de péché » et « fleur de pureté »[1018]. Ce-va-et-vient de la description entre jeunesse et vieillesse, entre vie et mort, ne fait que renforcer le mystère des personnages démoniaques. On retrouve cela chez Gradère qui, lui, a toujours ressenti une opposition entre son apparence et son état d'esprit. En effet, il se sentait déjà vieux lorsqu'il était très jeune : « L'âge qu'on a ne signifie rien… Ce qui m'a été donné dès ma venue au monde, ce n'est pas l'innocence comme aux autres hommes, mais le masque de l'innocent. […]. Que j'étais vieux à seize ans ! »[1019]. Cette jeunesse apparente n'est donc qu'illusion et marque une dissension chez les

[1015] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*p. 293.
[1016] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 114.
[1017] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p 612.
[1018] J. de FABRÈGUES cité par N. CORMEAU, *L'Art de François Mauriac, op. cit.,* p. 101.
[1019] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* pp. 228-229.

personnages démoniaques. De même, Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, en devenant adulte, tombe vers l'ombre et perd sa part enfantine. Il faut donc lire au sens propre, mais surtout au sens figuré, la dernière ligne, d'ailleurs marquée typographiquement, du chapitre IV de « Histoire de Mouchette » : « Mouchette ouvrit la fenêtre et disparut »[1020].

Cette jeunesse éternelle est donc avant tout signe de dégénérescence morale. On retrouve cela chez l'héroïne de Mauriac, Thérèse Desqueyroux, qui a « un front de penseur » […]. Mais c'est le seul signe apparent de vieillissement : « Quand j'ai un chapeau, je suis pareille à ce que je fus. On me disait déjà, il y a vingt ans, que je n'avais pas d'âge »[1021]. Au contraire, le front de Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, est lisse :

> Non, non, ce n'est sûrement pas la joie qui a modelé ce visage pathétique ! Mais jamais non plus la détresse, la vraie détresse, celle qui fait tomber les bras, délirer les mains, la vraie détresse avec sa navrante grimace n'a réussi à creuser d'un pli le front toujours lisse, bombé comme celui d'un petit enfant. [1022]

Mais cette éternelle jeunesse peut dans certains cas se révéler véritablement monstrueuse. La Pérouse dans *La Joie* de Bernanos est-il caractérisé par sa « jeunesse éternelle »[1023]. L'écrivain Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos est décrit, quant à lui, comme un « [é]trange, effroyable nourrisson ! »[1024]. Cette comparaison péjorative rend le personnage de Saint-Marin d'autant plus étrange et inquiétant que le texte ne cesse de souligner qu'il est âgé : il est appelé tour à tour « le hideux vieillard »[1025], « le vieux cynique »[1026], « le vieux comédien »[1027], « ce vieux corps inerte »[1028], « patriarche du néant »[1029]. De même, Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* de Mauriac a une « vieille figure d'enfant »[1030]. Ce rajeunissement rappelle le motif fantastique du pacte d'immortalité et de jeunesse éternelle passé avec le diable. Ouine, dans le roman de Bernanos, rêve, à l'instar de Faust et Dorian Gray, de découvrir le secret de l'éternelle jeunesse. L'ancien professeur de langues envie dans Steeny l'enfant qu'il a été : « c'était un soir de septembre, boueux et triste. « Je viens de me revoir moi-même, dit-il, comme un mort regarde dans le passé… Le petit

---

[1020] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 92.
[1021] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 80.
[1022] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 876-877.
[1023] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 638.
[1024] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 281.
[1025] Ibid.
[1026] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 285.
[1027] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 289 et p. 291.
[1028] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 282.
[1029] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 287.
[1030] F. MAURIAC, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 279.

garçon que j'étais, je l'ai vu, j'aurais pu le toucher, l'entendre… »[1031]. D'ailleurs Ouine au moment de mourir « prend un air de jeunesse et comme une enfance sinistre »[1032]. Son corps semble être « la traduction physiologique d'une corruption originaire dont le mystère gît dans l'enfance »[1033] comme l'explique Monique Gosselin. C'est souvent lorsqu'ils commettent un méfait que l'âge des personnages démoniaques se brouille véritablement. Ainsi, dans *Léviathan* de Julien Green, lorsque Mme Grosgeorge frappe son fils, l'auteur indique : « Quelque chose d'étrange s'était glissé dans les prunelles noires de cette femme, une expression d'avidité et de plaisir qui transfigurait son vieux et joli visage et lui prêtait comme un regain de jeunesse »[1034].

D'autres personnages démoniaques paraissent beaucoup plus âgés, suggérant par là une déchéance issue du péché. C'est le cas de Fanny dans *Le Mal* de Mauriac : « c'était moins un vieillissement, une usure, qu'une diminution, une déchéance, des cheveux plus ardents, un maquillage brutal, et ce lourd et doux arôme autour de ce corps épaissi »[1035] :

> Daniel détesta d'abord ce rire qui ne ressemblait pas à ce visage pur. Il souffrit encore, l'observant de près, parce qu'elle n'était peut-être pas aussi jeune que sa myopie le lui avait fait croire. Ardemment, il contemplait ce visage roussi et comme flammé- ce beau grès vivant. Mais autour de la bouche, des yeux, au cou même, déjà paraissaient des signes d'usure. Jeune certes, mais d'une jeunesse déclinante qui l'embrasait et la blessait comme des flèches horizontales. [1036]

Cette déchéance se retrouve chez des personnages très jeunes. L'héroïne éponyme du roman de Green, Adrienne Mesurat, ressemble beaucoup à sa grand-mère à laquelle elle est comparée dès les premières pages : « Bien qu'ayant un aspect encore enfantin, elle semble vieille : « À seize ans, elle paraissait avoir acquis la physionomie morale et physique qu'elle devait garder toujours »[1037]. Elle est toujours représentée comme plus vieille que son âge avec ses « petites rides qui se dessinaient sous ses paupières, plus fines que des cheveux, à peine perceptibles »[1038].

Cette vieillesse prématurée peut dans certains cas devenir irréversible. On ne compte pas le nombre de personnages comparés à des morts, notamment dans l'œuvre de Bernanos. L'écrivain Guérou dans *L'Imposture* est comparé à une « espèce de cadavre dans son linceul

---

[1031] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1423.
[1032] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 1528.
[1033] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 265.
[1034] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 616.
[1035] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 661.
[1036] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 518.
[1037] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Oeuvres completes*, tome I, *op. cit.,* p. 298.
[1038] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Oeuvres completes*, tome I, *op. cit.,* p. 464.

de graisse »[1039]. De même, dans *Monsieur Ouine*, le jeune Philippe compare le sourire de Jambe-de-laine à un « cadavre »[1040] et la mâchoire de Ganse ressemble à « celle d'un mort »[1041] dans *Un Mauvais rêve.* Comme l'explique Julien Green : « La jeunesse ne ressent pas l'ennui dans tout ce qu'il a d'horrible, dans tout ce qu'il a de métaphysique ; c'est parce qu'elle n'a pas eu le temps d'aller au fond des choses, mais avec les années, l'homme qui tant soit peu réfléchit s'aperçoit que l'ennui est tout simplement un des visages de la mort » [1042]. Aussi l'homme mort n'est pas celui qui a cessé de vivre de la vie biologique, mais celui qui s'est coupé des sources de la vie : « La mort spirituelle précède et provoque la mort corporelle. En la séparant de Dieu, le péché mortel tue l'âme, car de Lui procède toute vie »[1043]. Voilà ce qui est appelé enfer, et « ceux qui y vivent sont déjà morts »[1044]. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la métamorphose de l'abbé Cénabre, dans *La Joie* de Bernanos, après la mort de Chantal : « Aucune sagesse humaine, ni même le génie de la compassion, n'eût rien trouvé à lire sur les traits immobiles qu'une volonté prodigieuse, à l'agonie, sculptait du dedans, marquait du signe de l'éternel. Une minute, une longue minute, la balance oscilla entre la morte toujours vivante, et ce vivant déjà mort »[1045]. Le personnage de Cénabre est, comme les autres personnages démoniaques, placé sous le signe du renversement : ce qui pour les autres est principe de vie, est pour lui source de corruption et de mort.

D. Des êtres mi-hommes mi-femmes

Les êtres démoniaques sont des maîtres de l'inversion, ce qui se retrouve dans leur physique auquel il est parfois difficile d'attribuer un genre de manière catégorique. Le mythe de l'androgynie selon la Bible explique que l'être humain est une « unité composée » : « Et Dieu créa l'homme à son image ; à l'image de Dieu il le créa ; homme et femme il les créa »[1046]. Autrement dit, selon la lettre de ces textes, Adam était androgyne avant la chute, c'est-à-dire, avant son expulsion de l'Éden. La chute d'Adam est conçue comme une sorte de

[1039] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 428.
[1040] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1413.
[1041] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 910.
[1042] J. GREEN, *Journal,* 15 octobre 1941, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit,* pp. 618-619.
[1043] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos*, Paris, Lettres modernes, Thèmes et mythes, 1967, p. 59.
[1044] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos*, *op. cit.*, p. 60.
[1045] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 723.
[1046] Gn 1 : 27

dégradation à la fois morale et physique. Certains théoriciens présentent cette chute comme un événement simultané à la séparation de son corps en deux, occasionnant l'avènement d'Ève. L'androgyne chez Mauriac, Green, et Bernanos semble participer d'une confusion, d'un antagonisme irréconciliable. Le corps androgyne devient l'arène d'un conflit : il suggère une transcendance vide, une désincarnation, opérant le retournement du divin en démoniaque et en artificiel.

Dans l'œuvre romanesque de Bernanos, Mauriac et Green, de nombreuses femmes démoniaques se caractérisent par une certaine virilité, faisant du corps féminin un instrument terrifiant. En effet, elles n'en apparaissent que plus menaçantes car placées sous le signe d'une sensualité indécente, virulente, presque violente. Ces signes virils sont la marque du rôle dominateur que la femme fatale s'attribue dans la relation amoureuse. C'est le cas de Mme Plasse dans *Le Visionnaire* qui entretient une liaison avec son neveu et dont on dit que le grand pas est « viril »[1047]. De même, Mme Legras dans *Adrienne Mesurat* de Green*,* avec sa « voix d'homme »[1048], est elle aussi une femme virile avec un physique imposant. On retrouve cette même férocité dans le portrait de Mme Londe dans *Léviathan* du même auteur :

> Dans les rides profondes qui creusaient ses joues, dans ces yeux immobiles, dont le regard se tendait, la vieillesse triomphait enfin. Le nez long et lourd, les sourcils épais lui donnaient l'aspect d'un homme, et le fard, appliqué d'une main qui avait tremblé, luttait en vain pour rendre un peu de fraîcheur à une chair d'où la vie semblait déjà se retirer. [1049]

Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette se révèle virile, notamment face à ses amants : « il voyait avec plus d'étonnement encore se dresser devant lui une Germaine inconnue, les yeux mauvais, le front barré d'un pli de colère viril, et la lèvre supérieure un peu retroussée, laissant voir toutes ses dents blanches »[1050]. Face aux hommes qu'elle manipule grâce au vice, Mouchette se sent « aussi forte »[1051] qu'eux. Simone Alifieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, a « le visage un peu trop long, trop viril, mais aux traits néanmoins si réguliers, si purs – frappée de biais par la lumière »[1052]. Dans le roman éponyme de Mauriac, Thérèse Desqueyroux est fréquemment comparée à un homme. Dans *La Fin de la nuit*, Mauriac explique qu'« elle perd ses cheveux comme un homme ; oui, elle a un front dévasté de vieil homme »[1053]. Beaucoup de ces femmes démoniaques sont des femmes libres, vivant

[1047] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, op. cit., p. 230.
[1048] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 399.
[1049] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 707.
[1050] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 79.
[1051] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 87.
[1052] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 913.
[1053] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III*, op. cit,* p. 80.

de manière marginale. Ne se pliant pas au rôle traditionnellement dévolu à la femme, elles incarnent la révolte contre les opinions bourgeoises. C'est pourquoi il n'est pas surprenant de les voir comparer à des hommes.

Ces comparaisons avec des hommes sont dans certains cas clairement péjoratives, notamment lorsque les femmes s'adonnent à des activités masculines dégradantes. Arlette, dans *Le Malfaiteur* de Green, est décrite ainsi : « Au-dessus d'un long visage un peu sournois, une frange de cheveux dorés trahissait le fol espoir de plaire malgré les années, de même que le rouge avivant ses maigres joues et le carmin foncé qui dessinait une bouche intraitable de vieil homme d'affaires »[1054]. Ici ce sont moins ses activités d'antiquaire que celles d'entremetteuse qui sont visées. La comparaison avec un « vieil homme d'affaires » suggère de manière significative la déchéance morale du personnage. Rose, dans *Minuit* de Green, est elle aussi comparée à un homme :

> […] Marie lui avait dit qu'elle ressemblait à un mauvais prêtre; la nature accusait à plaisir ce caractère étrange et, en revenant sans cesse sur son œuvre, donnait aux yeux une expression de rouerie plus profonde, comme elle ajoutait au menton un collier de poils vigoureux et touffus. Son teint brouillé par la maladie se marbrait de rose à l'endroit des pommettes qu'elle avait hautes et saillantes […]. Par une de ces ironies dont le sort ne se lasse jamais, cet être terrible s'appelait Rose. [1055]

La comparaison avec le « mauvais prêtre » place ce personnage d'emblée sous le signe du démoniaque, en même temps que d'une certaine bizarrerie.

Les hommes efféminés sont, contrairement aux femmes viriles, plus rarement évoqués dans les œuvres de Bernanos, Mauriac et Green. Le portrait de Monsieur Ouine, le personnage éponyme de Bernanos, est ambivalent : « Peut-on jouer avec ce vieil homme ? Où est le point sensible, vulnérable, de ce cou trop épais, proconsulaire, de la poitrine massive, des cuisses courtes posées gauchement sur le bord du lit – de ce corps, enfin, que l'on devine gras et fragile, pareil à celui d'une femme mûre ? »[1056]. Cette comparaison souligne l'étrangeté de Ouine, un personnage énigmatique qui ne cesse de susciter les questionnements. Dans *Un Mauvais rêve*, Olivier est peut-être homosexuel : en tout cas, Philippe l'appelle « mon cœur » et « mignonne » durant leur entretien. Il a un « cœur effronté, si profondément féminin, n'éprouve le besoin d'aucune amitié »[1057]. Olivier représente l'androgyne par excellence : il est à la fois double et lacunaire dans la mesure où il représente un manque, celui de l'autre sexe. Olivier joint à ce corps incomplet un esprit disloqué qui

[1054] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes,* tome III, op. cit., p. 345.
[1055] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 402.
[1056] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1369.
[1057] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 896.

reprend en système sa conscience d'être monstrueux, comme « séparé ». Dès lors, il ne peut connaître ni repos, ni paix : « Nul ne se doute au prix de quel immense effort les frivoles viennent à bout de leur destinée, alors que le drame est à l'affût derrière chacun de leurs plaisirs et qu'ils doivent passer en souriant, plusieurs fois par jour, à portée de sa gueule béante, sûrs d'ailleurs d'y tomber tôt ou tard, car on compte ceux qui tiennent la gageure jusqu'au bout, échappent à la tendre majesté de l'agonie, réussissent à faire de leur propre mort une chose impure.[1058]

E. Des êtres difformes

Nombreux sont les personnages démoniaques dont les traits sont déformés au point que l'on peine à les apparenter à la nature humaine. Ces personnages portent en eux les germes de leur échec et de leur déchéance : la plastique devient un prélude. Leur aspect les désigne, les élit : le signifié physique sert de référence prospective aux lecteurs, c'est un condensé de programme narratif. Leur apparence physique apparaît souvent comme une transgression à l'ordre naturel : ils sont monstrueux. Ainsi, le monstrueux, comme le bestiaire, est d'abord lié au mal. En effet, pour Bernanos mais aussi, pour Green et Mauriac : « Le diable est un grand artiste perdu par le goût du cocasse et du monstrueux. […] l'Ange du Bizarre »[1059]. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse a une nature et une apparence grossière : il a « la main grasse », le « cou rentré presque tout entier dans les épaules, sa large face gardant encore les plis du sommeil »[1060], une voix « pâteuse »[1061], des « joues bouffies »[1062], « son regard jamais rafraîchi par un véritable repos »[1063]. Ces natures exagérément enflées trahissent des êtres rongés par le vice. Tout se passe « comme si leur chair, par une sorte de monstrueux phénomène de compensation, devait trahir le vide de leur existence personnelle »[1064] commente Aline Morand. L'écrivain Guérou, dans *L'Imposture* de Bernanos, est victime d' « une obésité monstrueuse »[1065], le corps complètement « envahi par la graisse »[1066]. Sa tête

[1058] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 917.
[1059] G. BERNANOS, « Nous autres Français », *Essais et écrits de combat*, tome I, *op. cit.,* p. 684.
[1060] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 906.
[1061] Ibid.
[1062] Ibid.
[1063] Ibid.
[1064] A. MORAND, « La femme, lieu de conflit dans les romans de François Mauriac », *Mauriac romancier*, *op.cit.,*p. 41.
[1065] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 427.

est « énorme et molle », ses doigts gonflés[1067], et sa respiration difficile : « Une minute même, son visage déformé par la graisse exprima quelque chose de ce regard, mais les muscles cédèrent aussitôt, et une espèce de sourire crispa la bouche encore belle pour se perdre dans le repli des joues, la cascade de chair qui descendait jusqu'à sa poitrine serrée dans un gilet de velours grenat »[1068]. Guérou est un personnage grotesque dont le corps est décrit de manière à suggérer le vice qui s'est emparé de son être : l'épaisseur du visage, l'énergie menaçante du profil, manifestent cet appétit charnel.

On retrouve cela chez M. Grosgeorge, dans *Léviathan* de Green, qui est lui aussi bien en chair et dont la « bouche qui se pinçait et se gonflait tour à tour, impatiente et cruelle »[1069]. Ce portrait met en évidence la répulsion de Green pour l'instinct sexuel. L'épanouissement semi-monstrueux de la chair participe à la déformation de l'être, à sa déshumanisation. Ainsi en est-il du visage malade de Monsieur Ouine :

> Drôle de visage ! L'ossature en semble détruite, comme si la peau ne recouvrait plus qu'une sorte de graisse molle. Les chairs affaissées font paraître le crâne énorme. Les joues que retient mal la saillie des pommettes, pendent vers le cou, font au niveau des mâchoires deux poches qui élargissent le bas de la figure au point que le cou, lorsqu'on l'examine avec plus d'attention, a l'air de s'être démesurément allongé : on dirait qu'il fléchit sous le poids, ainsi que la tige d'une fleur monstrueuse. Les cheveux, collés par la sueur, s'érigent en touffe. [1070]

Le lexique de la démesure suggère la voracité du mal qui dévore littéralement Ouine de l'intérieur. Ainsi « là où l'homme moderne croit trouver sa puissance, l'argent, la technique, les propagandes, la politique, le mal s'infiltre et prolifère plus surement jusqu'aux aberrations monstrueuses qui menacent l'espèce »[1071] explique Marie-Luce Chênerie dans *Pour un bestiaire de Bernanos*. Ouine est en effet un monstre vorace qui a toujours « faim »[1072], or le mal est considéré comme une faim jamais rassasiée.

Physiquement les personnages démoniaques témoignent du tragique d'un destin qui n'est qu'un long processus de dégradation : ils sont caparaçonnés dans leur graisse, corsetés de leur vice. Mais leur chair n'enveloppe qu'un impressionnant vide central. « Nulle flamme spirituelle n'éclaire ces faces lisses ; parfois le romancier accuse encore cette sensation de néant en soulignant un geste mécanique du personnage, l'automatisme traduit alors une sorte

[1066] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 427.
[1067] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 399.
[1068] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 383.
[1069] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 624.
[1070] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1540.
[1071] M-L CHENERIE, *Pour un bestiaire de Bernanos 2, op. cit.,* p. 72.
[1072] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1551.

de retrait vital, d'absence d'être »[1073] explique Aline Morand. L'excès de surface contraste avec le vide intérieur. On retrouve cela chez Mrs Fletcher dans *Mont-Cinère* qui, étant très « grasse », semble disproportionnée: « Ses cheveux, qu'elle portait en chignon, découvrait une nuque large ; ses bras, son buste, tout son corps gonflaient des vêtements faits du même drap »[1074]. Elle fait ainsi des gestes mécaniques : « D'ordinaire, elle joignait ses mains en parlant et s'exprimait d'une voix hésitante »[1075]. Dans *Léviathan,* Mme Londe accuse ce type jusqu'à la caricature. L'auteur détaille avec une minutie son obésité, ses chevilles énormes, son grand nez et ses sourcils épais. Mlle Bergère, le professeur de piano d'Élisabeth dans *Minuit* de Julien Green, est elle aussi caricaturée : son corps est décrit comme « monstrueux »[1076] : « C'était une forte personne qui semblait tout en buste et en croupe grâce aux déformations qu'un corset infligeait à ce corps puissant et charnu pour le faire paraître plus mince »[1077]. Ces difformités marquent l'intrusion du surnaturel, le basculement vers le fantastique.

D'autres personnages, notamment les personnages féminins, mettent en avant leurs attributs de façon outrancière et apparaissent comme des séductrices voraces, avides de jeunes proies. Ces monstres de féminité sont bien souvent dangereux et destructeurs : ces femmes se révèlent aussi dangereuses que les « faux anges » car elles concrétisent le péché : péché tentateur et adorable, mais d'autant plus néfaste. Aussi ne leur voit-on point le visage d'ange, l'auréole radieuse dont Mauriac, Bernanos et Green parent les jeunes gens. Si semblables au jeune homme par la même avidité, elles remplissent auprès des autres personnages une mission de corruptrices. Ainsi, dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green, Mme Legras, la voisine de l'héroïne éponyme, qui se révélera être une courtisane, est décrite de manière éloquente:

> Elle était déjà marquée par l'âge, mais son visage à l'ovale un peu trop plein avait quelque chose de plaisant dans sa régularité. Son nez recourbé, ses lèvres épaisses trahissaient une sensualité qui s'accordait assez bien avec cet air majestueux, que prennent les traits lorsque la graisse les envahit. Sa jaquette de serre à parements de taffetas était entrouverte et laissait voir un luxueux jabot de dentelle qui s'épandait sur le devant d'une blouse blanche. [1078]

[1073] A. MORAND, « La femme, lieu de conflit dans les romans de François Mauriac », *Mauriac romancier, op.cit.,*p 43.
[1074] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op cit*., p. 69.
[1075] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op cit*., p. 76.
[1076] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 462.
[1077] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 460.
[1078] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 359.

Lorsque Adrienne comprend qu'il n'existe pas de « M. Legras », elle songe : « le fard un peu voyant dont se servait cette femme, ces façons trop vite familières, et cette voix, tout ce qui en elle l'avait choquée, elle se l'expliquait par ce qu'elle venait d'apprendre »[1079]. La femme perdue, la « créature », est ainsi reconnue grâce à ces différents attributs. Chacun d'entre eux est synonyme de descente, de chute qui mène à l'Enfer. Dans *Le Mal* de François Mauriac, Fabien ne supporte plus Fanny, sa maîtresse, comme le montre la description infernale de la jeune femme : « Il sentait à son bras la crispation d'une main de noyée. Cette odeur de vase et de musc, cette haleine de marécages et de tabac opiacé, les vacillantes colonnes rouges et vertes dans l'eau noire que font les lanternes, tout ce qui lui avait été présage funèbre s'associât soudain et pour jamais à la frénétique joie de Fanny »[1080].

Le fard permet aux femmes démoniaques de séduire bien évidemment, mais surtout d'avancer masquées, de se cacher : «[Thérèse] connaissait une façon de disposer ses cheveux pour diminuer le front. Tandis que le fer chauffait, elle revêtit une robe de marocain noir avec une écharpe bleue qui cachait le cou. Elle ne voulait pas qu'il vit son vrai visage, elle ne voulait pas être connue de lui »[1081]. Souvent ces femmes terrorisent les autres personnages, même les plus démoniaques d'entre eux. En effet, dans *Le Visionnaire* de Green, parce qu'il ne parvient pas à contrôler ses pulsions, Manuel ne supporte pas de voir la vicomtesse, cette femme qui se farde « d'une main hardie. »[1082]. Ces femmes suscitent l'effet contraire de celui recherché : elles font peur, dégoûtent, et même suscitent la pitié des autres. Mme Londe, dans *Léviathan* de Julien Green, « n'était plus jeune, mais elle gardait la coquetterie de ses vingt-cinq ans et jamais, elle n'eut consenti à paraître devant ses clients avant d'avoir prodigué à sa beauté défaillante les encouragements de la poudre et du rouge »[1083]. La coquetterie ridiculise Mme Londe qui voudrait ressembler à une reine devant ses clients, mais aucun d'entre eux n'est dupe.

Enfin, d'autres personnages démoniaques se caractérisent par un physique atypique, proche du surréel. Ils semblent littéralement venus d'un autre monde : toute forme d'humanité a disparu de leur aspect. Cette inhumanité monstrueuse est clairement rattachée à une émergence démoniaque. La description des personnages démoniaques devient en effet transgression de l'ordre naturel. Le père Mesurat, dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green, n'a aucune émotion : « Aucune émotion ne se lisait jamais dans ses yeux et l'on était frappé par le

[1079] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 420.
[1080] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 676.
[1081] F.MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, op. cit., p. 125.
[1082] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 310.
[1083] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 589-590.

vide de ses prunelles »[1084]. Il en est de même pour Mme Grosgeorges dans *Léviathan* : « Il était impossible de rien lire sur ces traits qui semblaient incapables d'exprimer aucune émotion humaine ; pourtant les yeux s'attachaient aux gens et aux choses avec une force et une contention qui prêtaient à leur regard une sorte d'ardeur »[1085]. Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, est si laid que « rien dans son visage n'apparaissait comme une œuvre achevée ; ni la bouche aux contours indécis, ni l'oreille modelée d'un pouce hâtif »[1086]. Aucun élément de son visage ne semble normal : « Les yeux, qui presque toujours éclairent un visage, assombrissaient le sien ; d'un noir intense qui tournait au violet, ils absorbaient la lumière »[1087]. Dans *Le Mal* de Mauriac, l'apparence physique de Cyrus Bargues n'est pas non plus très harmonieuse : « le pantalon de cover-coat moulait de démesurées cuisses d'acrobate »[1088]. Le jeune homme symbolise la transgression jusque dans son système pileux : « Le jeune garçon, casqué jusqu'aux sourcils d'épais cheveux noir, portait autour d'une bouche épaisse, la trace violette d'une barbe dont le rasoir contenait mal l'exubérance »[1089]. Cette virilité hors norme est en totale opposition avec les manières du jeune homme qui n'en apparaît que plus énigmatique. Rien dans son aspect ne laisse entrevoir un quelconque commerce avec la société, il se définit lui-même comme une sorte de démon et incarne le parangon du monstre à face humaine. On retrouve cela chez Antoine, le frère de la vicomtesse, dans *Le Visionnaire* de Green : « Ses cheveux noirs trop longs et souvent emmêlés lui prêtaient un air un peu sauvage qui surprenait et attirait à la fois »[1090].

Les démoniaques négligent souvent leur corps, telle Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine* de Bernanos qui explique : « Je le couvre de chiffons ridicules, je ne prends nul soin de lui, mon plaisir est de l'humilier, Il ne m'en sert que mieux »[1091]. C'est le signe de la haine qu'ils éprouvent pour eux-mêmes. Antoine, comme d'ailleurs Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, accorde peu de soin à sa toilette. Sa malpropreté est soulignée à plusieurs reprises dans le roman : c'est un « collégien sale »[1092]. Le manque de propreté est le signe du début de la déshumanisation, de la division, caractéristiques du démoniaque. Ainsi, dans *L'Imposture* de Bernanos, l'abbé Cénabre, après avoir avoué ne plus avoir la foi, se transforme physiquement : il « laissait croître sa barbe, négligeait ses mains qu'il avait

[1084] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 292.
[1085] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 614.
[1086] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 211.
[1087] Ibid.
[1088] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 670.
[1089] Ibid.
[1090] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 340.
[1091] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1424.
[1092] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 771.

belles, prolongeait ses repas, sa sieste. Il lui arrivait de se jeter, tout habillé sur son lit, que sa gouvernante s'étonnait de retrouver le soir en désordre la courtepointe en satin grenat souillée de boue, gardant la marque de ses gros souliers »[1093].

> [Ce changement est] la conséquence inattendue, imprévisible, surnaturelle, de la plénière, de la définitive acceptation du mensonge ! La forte image qu'il avait formée, le personnage d'artifice et de fraude que tous – et lui-même – tenaient pour l'homme véritable et vivant, se désagrégeait petit à petit, se détachait de lui par lambeaux. […].Tous les coins obscurs grouillaient d'une vie féroce, embryonnaire – pensées, désirs, convoitises à peine évoluées, réduites à l'essentiel, au germe endormi mais vivant. [1094]

Bernanos marque ainsi souvent physiquement les personnages démoniaques d'une particularité physique. Cela est notable chez le maire de Fenouille dans *Monsieur Ouine* dont l'avidité du plaisir est signifiée par la monstruosité du nez :

> À vrai dire au milieu de cette face usée, il éclate d'une vie effrayante, goguenarde. « C'est mon gris-gris», disait-il jadis aux demoiselles. Et plus d'une a voulu tenir dans sa paume ce nez monstrueux car l'ancien brasseur ne cache pas son goût pour les fillettes. « Oui, ma petite, figure-toi, j'ai senti battre son cœur tout au bout, c'est comme si tu tenais une vraie bête. [1095]

Ce flair exceptionnel le met au même rang des bêtes carnassières, telles le loup, le renard ou le chien. Toutefois, « L'hypertrophie, l'animation, l'animalisation de cet élément concret qui finit par mener une vie indépendante de tout auquel il est lié, tous ces procédés relèvent du fantastique »[1096] .

Certains personnages ont un physique si étrange qu'ils sont associés à des personnages véritablement surnaturels. L'apparition du surnaturel est donc la conséquence de l'intervention démoniaque. En effet, on peut noter dans les descriptions des personnages démoniaques la mention de démons auxquels ils sont comparés. Dans *Varouna* de Julien Green, le précepteur et faux magicien Eustache Croche est un personnage d'une extrême laideur qui, lui aussi, s'habille « sans soin d'un pourpoint violet, sur les manches duquel il essuyait ses plumes, et de chausses grises toutes fripées et rapiécées. […]. Ses façons ne plaisaient pas à tout le monde, mais il eut été difficile d'expliquer en quoi. Il montrait un visage sévère, parlait haut comme un homme accoutumé à se faire obéir […]»[1097]. Toutefois sa laideur et son manque de soin prennent une dimension surnaturelle au point que cela terrifie Hélène. Le précepteur lui demande alors : « Suis-je Méduse, s'écria le magicien. Suis-

[1093] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 461.
[1094] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 462.
[1095] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1393.
[1096] M-L. CHENERIE, *Pour un bestiaire de Bernanos 2, op. cit.,* p. 48.
[1097] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 773.

je Gorgone, qu'on ne puisse souffrir de diriger la vue vers moi, et craignez-vous que je ne vous change en pierre ? »[1098]. La comparaison démoniaque montre à quel point le personnage d'Eustache Croche suscite la méfiance de la jeune fille.

Malgré leur apparence peu conventionnelle, ces personnages parviennent, grâce à cet aspect surnaturel, à séduire leur entourage. Bertrand Lombard est sous la coupe du faux magicien qui va, peu à peu, prendre le contrôle total de sa vie. Ces personnages démoniaques, visiblement inquiétants, paraissent souvent séduisants aux yeux des autres. Mlle Bergère, le professeur de piano dans *Minuit,* se décrit elle-même comme une « faunesse »[1099]. Cette comparaison, ainsi que l'attitude cajoleuse de la jeune femme, sont manifestes : elle tente de séduire Élisabeth, sa jeune élève. Le cas le plus troublant reste celui de Gaston Dolange dans *Le Malfaiteur* de Green, qui séduit tous les personnages rencontrés : d'abord Jean, puis Ulrique et enfin Hedwige. Cette dernière a d'ailleurs une première impression très défavorable du jeune homme : il lui fait peur car il ressemble « à un jeune ogre »[1100]. Pourtant, comme les deux autres, elle ne pourra, par la suite, se défaire de son emprise.

Pour d'autres personnages, la comparaison avec les démons met en avant moins la séduction que leur autorité, leur inflexibilité. Dans *Genitrix* de Mauriac, Félicité Cazenave est aussi associée à différents démons. Il est vrai que son apparence générale semble surréelle : « Quand il levait les yeux de son assiette, lui apparaissait, à la place où pendant un demi-siècle elle avait trôné, sa mère majestueuse, dominatrice – plus imposante encore dans la mort et de qui le divin visage courroucé faisait honte à son faible fils »[1101]. Véritable « tête de Méduse »[1102], Félicité Cazenave est l'un des personnages de Mauriac les plus démoniaques. Elle règne en despote sur son fils, comme Hervé de Blénauge règne sur sa femme Irène dans *Ce qui était perdu*. Le jeune homme est comparé à « un oracle », « un misérable sphinx »[1103] lorsque sa femme ose lui demander une faveur. Dans *Mont-Cinère* de Green, Emily est elle aussi un personnage démoniaque dont l'austérité est soulignée dans la comparaison à une sorcière. La jeune fille passe en effet ses journées à surveiller le feu : « son visage dur et sévère tout empourpré de chaleur rappelait d'une façon saisissante la sorcière traditionnelle perpétuellement soucieuse du sort de ses tisons »[1104]. Cette attitude dominatrice se retrouve chez Monsieur Ouine, le héros éponyme de Bernanos : « À quelque distance, le corps de M.

[1098] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 772.
[1099] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*. p. 463.
[1100] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 227.
[1101] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 637.
[1102] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 597.
[1103] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 326.
[1104] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 251.

Ouine, démesurément grandi, s'incline en tous sens, avec une agilité surhumaine »[1105]. Steeny considère Ouine comme un dieu : « Certes, la surnaturelle insolence de Philippe s'exalte au souvenir du demi-dieu bedonnant, son absurde chapeau sur les genoux »[1106]. La comparaison de Ouine avec un dieu met en évidence l'incroyable fascination qu'il suscite auprès des autres en même temps que son aspect transgressif, excessif. L'excès est aussi ce qui caractérise Donald Larsen, le mari de Fanny, dans *Le Mal* de Mauriac dont l'apparence est celle d'un « gardien immonde », d'un « géant », d'un « Goliath plein d'alcool »[1107].

Les êtres démoniaques sont donc constitués d'éléments disparates qui les rendent « monstrueux » à bien des égards. En effet, leur description s'impose à l'imagination avec de surprenantes dissonances et les inscrit d'emblée sous le signe de la transgression, le dépassement perpétuel des limites. La caractérisation des personnages démoniaques tend ainsi à mettre en évidence la source monstrueuse d'un mal qui emprisonne ces êtres dans leurs désirs, les fait sombrer dans le néant et fait de leurs corps des sépultures. Comme l'explique Monique Gosselin : « l'âme est la forme du corps. Faute d'âme, celui-ci perd toute armature. […]. Sans âme, le corps humain rejoint monstrueusement le monde naturel et végétal »[1108]. Ni mort, ni vivant, ni homme, ni femme, ni bête, ils relèvent d'un ordre tout autre que celui des hommes. Leur nature résolument monstrueuse suggère la dégradation humaine mais aussi l'infraction divine : pour la plupart d'entre eux, il n'y a aucune différence de valeurs entre le bien et le mal.

III. Les attributs démoniaques

Si les démoniaques possèdent un physique caractéristique, perpétuellement à la frontière de l'entre-deux, ils sont aussi pourvus d'attributs qui les rendent particuliers. Leur voix, leur regard, mais aussi eur rire et leur couleur de cheveux les distinguent des autres personnages romanesques. Suggérant la duplicité, le mensonge ou la traîtrise, ces attributs sont autant de signes distinctifs qui placent ces personnages sous le signe du « masque ».

[1105] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1373.
[1106] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1419.
[1107] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 697.
[1108] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit*. , p. 265.

A. La voix

Les personnages démoniaques sont des parleurs, des entendeurs, des récitants. Parfois même, ils entendent des voix auxquelles ils disent devoir être attentifs. Il semble ainsi que là où il y a voix, il y a dédoublement. La voix des personnages démoniaques est souvent traître : elle laisse entrevoir ce que pensent vraiment les personnages qui ne songent guère à la déguiser ni à la contrôler. L'abbé Cénabre, face à Pernichon, se trahit grâce à « son attitude et à sa voix »[1109]. La voix trahit le mal dans lequel les personnages sont immergés et « permet donc de démasquer ceux dont le rapport à Dieu ou à eux-mêmes, est faussé, ou ceux qui s'y réfugient momentanément »[1110]. Aussi face au député Gallet, Mouchette ne parvient pas à jouer la comédie plus longtemps : « sa voix avait fléchi, exactement comme celle d'un acteur qui manque l'effet prévu, perd pied, s'entête »[1111]. La voix est donc un moyen d'accès à l'être et lorsque la personnalité de cet être est à bout de souffle, la voix s'altère définitivement. Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, a une « voix altérée »[1112] ; dans Mont-Cinère, Emily a elle aussi une « voix altérée » notamment lorsqu'elle parle de sa mère[1113]. Dans *L'Imposture*, Cénabre, après avoir mesuré l'ampleur de son hypocrisie, se rend compte que « sa voix surtout a changé, elle est rauque, courte, s'altère vite »[1114].

De même, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Raymond ne parle pas à Maria Cross lorsqu'il l'aide à ramener son mari ivre, il « gronde »[1115] à plusieurs reprises. Il montre ainsi à Maria, de manière involontaire, le ressentiment qu'il éprouve toujours à son encontre. Aussi la voix de Ganse est « effrayante »[1116] lorsqu'il laisse son secret transparaître : « ce n'est pas moi qui suis vidé […] ce sont eux. Le monde se vide »[1117]. Dans *Minuit* de Green, la voix de Serge est « à la fois rauque et étouffée, mais non désagréable ; on devinait qu'il faisait un effort pour parler bas sans y réussir »[1118]. Fanny, dans *Le Mal* de Mauriac, a la voix « un peu fêlée »[1119] ; de même, dans *Destins* du même auteur, Bob Lagave a « une voix [qui]

[1109] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 323.
[1110] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome II, *op. cit.,* p. 751.
[1111] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 110.
[1112] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome III, *op. cit*., p. 247.
[1113] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 156.
[1114] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 633.
[1115] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 846.
[1116] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 915.
[1117] Ibid.
[1118] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 568.
[1119] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome I*, op. cit.,* p. 676.

charmait grâce à une fêlure légère »[1120]. Les voix les plus discordantes émanent donc des êtres démoniaques, possédés par Satan ou du moins tentés par lui. Dans *Le Malfaiteur*, Ulrique a une voix véritablement terrifiante : « De sa voix aux inflexions étudiées, elle essayait ses phrases sur sa victime comme un tortionnaire eût fait de ses couteux sur une chair à vif »[1121].

La voix peut manifestement se faire mensongère et dissimuler l'importance de ce qui est dit, lui ôter son poids de vérité ou de réalité. Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, a bien compris que la voix joue un rôle important et donne à la sienne « des inflexions basses et rauque qu'il avait aimées »[1122] lorsque Bernard l'interroge au sujet de sa tentative de meurtre. Elle utilise sa voix pour charmer Bernard et adoucir la violence de ses propos. Elle est toutefois elle-même obligée de reconnaître : « Comment se fait-il que ce que je vous raconte là rend un son si faux ? »[1123]. On retrouve cela dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, où Hervé de Blénauge, pour obtenir les confidences de Marcel dont il aime se repaître, s'applique tour à tour à « parler d'un ton indifférent et comme s'il avait eu l'esprit ailleurs »[1124] ou à prendre « la voix la plus candide »[1125].

Le paroxysme est atteint avec Gabriel Gradère qui peut prendre la voix de n'importe quelle personne, se faisant par exemple passer au téléphone pour Aline. D'une manière générale, Gradère réfléchit toujours à sa façon de parler : « L'essentiel, c'est l'intonation : oui, il s'agit de trouver un ton »[1126]. Aussi, quand il suggère à Mathilde d'épouser Andrès qu'elle considère comme son fils, il « continuait de parler d'une voix indifférente comme s'il se fut livré à des considérations d'une portée générale »[1127]. Ce ton, c'est aussi celui que Louis cherche dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac : « Je répétais comme un acteur qui cherche le ton juste »[1128]. Ce jeu sur la voix se retrouve chez Arlette, dans *Le Malfaiteur* de Julien Green : elle parle « de sa voix la plus chaude »[1129], peut prendre « une voix naïve »[1130] ou se montrer d'une « volubilité extrême »[1131].

[1120] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrale completes,* tome II*, op. cit.,* p. 114.
[1121] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 213.
[1122] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome II, *op. cit*., p. 104.
[1123] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome II, *op. cit*., p. 103.
[1124] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome II, *op.cit*., p. 281.
[1125] Ibid.
[1126] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome III, *op. cit*., p. 317.
[1127] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome III, *op. cit*., p. 289.
[1128] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrale complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 498.
[1129] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 347.
[1130] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit*., p. 349.
[1131] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 346.

Dans *La Joie* de Bernanos, la voix de Fiodor se fait souvent « douce et charmante »[1132]. Mais la douceur est un masque derrière lequel il faut découvrir la nature variable d'un mensonge momentané ou permanent : le texte suggère ainsi que la voix de Fiodor est comme « voilée »[1133]. Dans le même roman, la voix de La Pérouse est « dure »[1134], son timbre « vulgaire » et « impérieux». Ici, la douceur subite de sa voix n'est que la manifestation de la folie qui commence à assaillir le psychiatre. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse dispute à Olivier le droit de courtiser Simone d'une « voix douce »[1135], ce qui contraste avec la colère et l'angoisse qu'elle déclenche en Olivier. Or Bernanos souligne que Ganse feint de ne pas voir l'agitation du jeune homme : la douceur est alors force démoniaque. La voix du curé de Mégère est souvent décrite comme « douce » : à la fin du roman, il parle d'une voix « étrangement voilée »[1136]. Le curé vit sous un masque et sa voix le laisse deviner. Landin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, a « une voix si douce qu'elle me faisait peur »[1137]. La voix de Monsieur Ouine a séduit Steeny par sa « poignante douceur »[1138]. Dans *Destins* de Mauriac, la voix de Bob Lagave « devenait plus douce, signe, chez lui, de fureur contenue »[1139].

Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le maquignon-Satan est démasqué grâce à sa voix qui est, dans un premier temps, charmeuse et douce : « sa voix, sans aucun éclat, a un accent de gaieté secrète, véritablement irrésistible. Elle achève de rassurer le pauvre prêtre »[1140]. Mais peu à peu, elle devient inquiétante et « sonn[e] terriblement »[1141] aux oreilles de Donissan, avant de finalement devenir insupportable : « Et sa voix s'éleva enfin, perçante, aiguë, lamentable »[1142]. La douceur n'est pas la seule marque du mensonge : comme l'explique Monique Gosselin « basse et grave, la voix révèle une aliénation profonde due à un mensonge prolongé »[1143]. La voix de Cénabre est « sombre »[1144], ce qui est le signe d'un

[1132] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 542-544.
[1133] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 565.
[1134] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 638.
[1135] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesque, op. cit.,* p. 911.
[1136] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesque, op. cit.,* p. 861.
[1137] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 597.
[1138] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 1419.
[1139] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 137.
[1140] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesque, op. cit.,*p. 168.
[1141] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesque, op. cit.,*p. 172.
[1142] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesque, op. cit.,* p. 179.
[1143] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome II, *op. cit.,* p. 761.
[1144] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 311.

« être vide, voué à une stérilité infernale »[1145]. Mouchette parle à Gallet d'une « voix étrangement grave et dure »[1146]. La discordance est soulignée par l'adverbe « étrangement », manifestation du surnaturel à la surface de l'être. La voix de Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, est souvent basse, en particulier lorsqu'il prétend être l'initiateur de Philippe, celui qui lui révèlera le monde et lui fera aimer la mort. Monsieur Ouine appelle le jeune garçon son enfant, sans hausser la voix mais avec une force effrayante[1147]. Sa voix ne devient bientôt qu'à peine audible : « Serait-ce à cause de ces mots non prononcés » que Steeny croit entendre « siffler et grouiller quelque part dans l'ombre ainsi qu'un noeud de reptiles »[1148] ? Elle est sans paroles car elle n'est plus que néant. Fiodor lui aussi parle sans élever la voix mais ces paroles sonnent à Fernande « comme si elles venaient d'être criées à tue-tête »[1149].

La voix basse peut émaner d'une force mauvaise et démoniaque. Dans *Mont-Cinère* de Julien Green, quand Mrs Eliott se plaint de sa fille, Emily « la regarda d'un air ironique et répondit d'une voix plus douce : « Vous vous trompez grand-mère. Jamais maman n'a songé à vous faire de mal »[1150]. Cette voix plus douce est évidemment pleine de sous-entendus, et ne rassure pas la vieille femme, tout au contraire. Dans *Léviathan* du même auteur, la voix de Mme Grosgeorge « avait une douceur étrange, qui laissait percer une menace »[1151]. C'est cette même impression qui se dégage de Guéret : « [Angèle] aurait voulu être avec lui, sur une route, à l'entendre parler de sa voix basse et un peu sourde, une voix où il y avait par instants quelque chose de sauvage »[1152]. D'ailleurs, lorsqu'il parle à Angèle : « le ton dont ces paroles étaient dites et le regard qui les accompagnait firent peur à la jeune fille »[1153]. Dans *Genitrix* de Mauriac, la voix de Félicité Cazenave est « rauque »[1154] et insinue d'emblée que le personnage a quelque chose à voir avec le discord, le discordant. De même, la voix de Mme Londe est vieille et « se bris[e] dans sa gorge »[1155].

Certaines voix, au contraire, n'ont pas de timbre et paraissent mécaniques, à tel point qu'elles semblent autonomes de la personne dont elles émanent. Dans *Thérèse Desqueyroux*

[1145] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome II, *op. cit.,* p. 762.
[1146] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 96.
[1147] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p 1370
[1148] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 1548.
[1149] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 626.
[1150] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 189.
[1151] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 614
[1152] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 651.
[1153] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,*p. 679.
[1154] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 183.
[1155] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,*p. 740.

de Mauriac, l'héroïne éponyme ne cesse de répéter « machinalement sur des mots rythmés sur le trot du cheval : « Inutilité de ma vie – néant de ma vie – solitude sans bornes – destinée sans issue »[1156]. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, lorsqu'elle fait croire à Cadignan que Gallet est son amant, Mouchette « n'est plus l'écho de sa propre voix, elle sentit son cœur défaillir comme à la descente de l'escarpolette. Pour un peu, son accent l'eut trompée elle-même »[1157]. La voix trahit donc déjà une expérience du dédoublement de l'être. D'ailleurs Cénabre, lui, écoute sa propre voix comme si elle ne lui appartenait pas. Telle est aussi la voix de Ouine qui semble exprimer « un détachement de son propre sort, une conviction glacée »[1158]. Dans *Destins* de Mauriac, Paule ne « reconnait pas la voix de Bob Lagave : « vous articulez drôlement »[1159]. La voix est le reflet du néant qui l'habite et semble la marque du dédoublement de la personnalité. Ainsi, chez les êtres parvenus au comble de l'imposture, et de l'aliénation, elle se fait sourde, perd son timbre, et semble étrangère à celui qui parle. Dans *Léviathan* de Julien Green, Mme Grosgeorges, lorsqu'elle réveille Guéret recherché par la police, a une voix « rauque »[1160], «si ferme et si dure »[1161] puis « sourde, presque indistincte »[1162]. Sa voix manifeste sa gêne d'avoir trahi cet homme qu'elle a recueilli et qu'elle aime : elle a perdu toute vibration humaine car elle n'est plus que l'écho du vide. La voix « révèle toutes les contradictions ou les fausses harmonies de l'être, en manifestant le contraste entre l'apparence recherchée et la réalité du moi profond »[1163].

B. Le regard

Comme la voix, le regard trahit souvent la personnalité démoniaque des personnages chez Green, Mauriac et Bernanos. Les personnages révèlent malgré eux d'un bref regard les mouvements intimes et profonds qu'ils cherchaient à masquer. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, le regard accuse le trait de caractère : « Je croyais avoir adouci mon regard mais

[1156] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 75.
[1157] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 90.
[1158] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1055.
[1159] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 179.
[1160] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 789.
[1161] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 792.
[1162] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 793.
[1163] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome I, *op. cit.,* pp. 766-767.

mon regard est plus dur que je ne le suis moi-même »[1164]. Le personnage démoniaque se compose une physionomie, organise ses paroles de façon à se dissimuler mais parfois le masque tombe parce qu'un bref regard trahit une réaction authentique. Le regard peut permettre de déceler ce que le démoniaque cherche à dissimuler. Dans *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette manifeste son « orgueil animal » dans la voix mais aussi dans le regard : « Elle lui renversa la tête en arrière pour plonger son regard jusque sous les paupières molles. Jamais cette flamme unique ne brilla plus visiblement, ne monta plus haut, follement vaine. »[1165] Cette flamme représente la haine, comme l'explique le narrateur dans le même roman : « La haine suscite une flamme dans le regard humain »[1166]. Mouchette hait ce que représente Gallet, comme elle hait son propre avilissement. Aussi « le regard de Mouchette est plein d'un impossible défi au mal qui n'est justement que le vide, le néant »[1167].

Cette dimension infernale du regard se retrouve chez la châtelaine de Néréis dans *Monsieur Ouine* de Bernanos: « ce qui flambe, dans les yeux noirs – dans un seul des yeux noirs, l'autre est clos, fermé par le sang coagulé, la poussière ne ressemble à rien de ce qu'il a vu. La douleur, la honte, nulle pitié, ne saurait rabattre, même une seconde, cette flamme haute et fixe »[1168]. Cette flamme est ici la haine que Ginette nourrit envers Ouine, ainsi qu'envers elle-même. C'est aussi ce « feu sombre » que l'on rencontre dans le regard de Cénabre lorsqu'il accuse férocement Pernichon dans *L'Imposture* de Bernanos. De même, dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, le regard de Jean Azévédo, a lui aussi une flamme particulière : « son beau regard brûlait »[1169]. Les yeux reflètent l'intériorité du personnage démoniaque, comme le montre le regard de Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Julien Green : « Quelque chose s'était glissé dans les prunelles noires de cette femme, une expression d'avidité et de plaisir qui transfigurait son vieux et joli visage et lui prêtait comme un regain de jeunesse »[1170]. Les regards des êtres faux, « durcis dans le refus de Dieu »[1171] ne peuvent jamais être transparents ni purs. Les yeux de Serge dans *Minuit* de Julien Green : « ne quittaient pas la jeune fille interdite ; dans ce regard immobile, elle crut lire tour à tour la curiosité, l'étonnement et, mêlé à quelque ironie, un vague plaisir »[1172].

[1164] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 491.
[1165] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres complètes, op. cit.,* p.101.
[1166] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 176.
[1167] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome II, *op. cit.,* p.793.
[1168] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1415.
[1169] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 57.
[1170] J. GREEN*, Léviathan, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 616.
[1171] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome II, *op. cit.,* p.794.
[1172] J. GREEN*, Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 568.

Le regard des êtres démoniaques est souvent trouble, signe de mensonge, de duplicité. En effet, le regard trahit fréquemment le mensonge, comme le remarque le narrateur du *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos : « Elle a jeté la tête en arrière et j'ai vu – oui, j'ai vu – le temps d'un éclair, l'aveu monter malgré elle des profondeurs de son âme sans pardon. Le regard surpris en plein mensonge disait « oui » alors que l'irrésistible mouvement de l'être intérieur jetait le « non » par la bouche entrouverte »[1173]. La volonté du mensonge se révèle par un certain trouble dans le regard. Ainsi, dans *Journal d'un curé de campagne*, de Bernanos, le narrateur perçoit dans les yeux du terrible Sulpice : « […] nos regards se sont croisés. J'ai lu dans le sien la surprise, puis l'attention, puis le mensonge. Non pas tel ou tel mensonge, la volonté du mensonge. Cela faisait comme une eau trouble, une boue »[1174]. Comme l'explique Brian T. Fitch dans *Dimensions et structures chez Bernanos* : « La présence du mensonge étant visible, le regard ne peut donc cacher que ce qui se passe à l'intérieur de l'esprit : il ne risque pas, en fait, de tromper autrui qui prend conscience du fait que son propre regard se heurte à quelque chose de trouble dans le regard devant lui »[1175]. Le regard peut avoir « perdu toute transparence »[1176] ou n'offrir à l'autre « qu'un métal refroidi »[1177] comme celui de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Ce regard métallique se retrouve chez Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Julien Green qui a « les yeux noirs, méfiants, d'un éclat presque métallique »[1178].

Les regards troubles, hypocrites, se retrouvent donc chez de nombreux personnages démoniaques : dans *La Joie* de Bernanos, le regard de Fiodor ressemble à « une épave sous une eau morte »[1179], dans *Monsieur Ouine* du même auteur, le regard de Miss est comparé à « de la fumée »[1180], l'oeil de Landin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, est « d'un bleu trouble » et exprime « des sentiments indiscernables »[1181], enfin, dans *Destins* de Mauriac, Élisabeth en voyant le regard de Bob Lagave, songe : « elle n'avait jamais vu, sous des paupières, dormir cette eau trouble, – ce secret d'ardeur, de fatigue, de ruse »[1182]. Le regard trouble est celui des êtres qui tentent de masquer aux autres leur vérité. Dans *Un*

[1173] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1155-1156.
[1174] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1124-1125.
[1175] B.T.FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, Paris, Lettres Modernes, 1969, p. 46.
[1176] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,*, p. 1421.
[1177] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 207.
[1178] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 612.
[1179] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 597.
[1180] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1452.
[1181] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,*p. 547.
[1182] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complets*, tome II, *op. cit*., p. 146.

Mauvais rêve, Simone Alfieri en fait la remarque à Ganse : « C'est d'ailleurs assez étonnant de voir ainsi monter peu à peu son propre visage dans le miroir que vous tendez, on a l'impression de se regarder à travers une grande épaisseur d'eau trouble, avec des bulles de boue »[1183]. À ce propos, Brian T. Fitch commente : « Avec l'opacité complète la brèche dans le monde matériel se trouve comblée. Le courant est coupé entre la dimension de la conscience humaine et celle de l'existence matérielle »[1184].

C'est la raison pour laquelle Bernanos parle du « regard clos » des pécheurs que l'on retrouve chez Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* : « Il semblait alors que le monde réel ne parvient pas à sa conscience qu'au travers d'une fente étroite, semblable à celle qui laissent passer une seule vraie lumière par une persienne close »[1185]. Comme l'explique Monique Gosselin : « Les yeux mi-clos sont le signe d'une clôture hermétique de l'être, condamné à se retourner sur lui-même ou à n'être que convoitise impuissante »[1186]. De même, le regard de Cénabre, dans *La Joie* du même auteur, est lui aussi clos : « La mobilité du regard, sa vivacité parfois sa fixité brusque, sur laquelle se clôt presqu'aussi rapidement la paupière, suppléent à tout »[1187]. Dans *Léviathan* de Julien Green, lorsque Guéret tente de tuer Angèle, cette dernière : « Elle eut le temps de voir la colère dans ses yeux comme une espèce de flot qui en changea la teinte, et ferma les paupières »[1188]. Les yeux clos montrent que le regard intérieur d'être démoniaque est tourné « maintenant sur lui-même, ainsi qu'une délicate petite machine devenue fille à l'approche de la seule chose qui mérite d'être vue, qu'elle ne verra pas »[1189]. Ouine a un regard opaque, troublé par ses péchés qui l'empêchent, à l'orée de la mort, de se voir tel qu'il est et de mesurer son propre néant.

Le regard des êtres démoniaques se fait donc le reflet de leur âme morne et vide. Lorsque Ulrique dans *Le Malfaiteur* de Green rêve de Gaston Dolange, elle songe qu'il est un « être impalpable qui erre, le regard vide, dans les rêves de l'amour malheureux »[1190]. C'est pourquoi leur regard peut être immobile et fixe comme ceux des morts. Le regard de Cénabre lorsqu'il se pose sur Pernichon, dans *L'Imposture* de Bernanos, est d'une « immobilité sinistre»[1191]. La fixité du regard est le propre des personnages démoniaques qui ne peuvent

[1183] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 924.
[1184] B.T.FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, *op. cit*., p. 47.
[1185] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1004.
[1186] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit*., p. 800.
[1187] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 361.
[1188] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., pp. 681-682.
[1189] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1547.
[1190] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 234.
[1191] G. BERNANOS*, L'Imposture*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 316.

sortir d'eux-mêmes pour aller vers autrui. Dans *Monsieur Ouine,* Bernanos évoque le regard de Ginette comme un regard « où le jour perd de nouveau toute couleur, pâlit, s'efface »[1192]. Aussi le regard des personnages démoniaques est « vide et fixe comme celui d'un mort »[1193]. C'est le signe de la possession de Satan car le regard devient « béant »[1194], tel celui de Cénabre lorsqu'il prend conscience qu'il a perdu la foi. Ouine, lui aussi, a « un œil ouvert et fixe, une convoitise impuissante »[1195]. De même, dans *Mont-Cinère* de Julien Green, Mrs Fletcher a « un regard lent qui ne s'attachait à rien et se posait sur les gens avec un air triste et craintif »[1196]. Le regard n'est donc plus qu'une surface sans profondeur. Lorsque Mouchette vient rendre visite à Gallet : « C'est alors que tout à coup, cherchant encore le regard de Mouchette, il ne le trouva plus. Les yeux perfides considéraient le mur au-dessus de lui, déjà mûrs d'un nouveau secret. Il eut le pressentiment, la certitude d'un malheur désormais inévitable. Son vice était là, devant lui, en pleine lumière, évident, éclatant, et il avait voulu près de lui ce témoin irrécusable ». [1197]

Le regard peut même devenir une prison dans certains cas, condamné à rester clôturé. C'est aussi celui de Thérèse Desqueyroux dans le roman de Mauriac qui se fait toujours étrangement insistant : « Dans cette figure, qu'on eût cru rongée, Anne reconnaissait bien ce regard dont l'insistance naguère l'irritait. Elle se souvient qu'elle lui disait : « - Quand tu auras fini de me regarder comme ça ! »[1198]. C'est ce qui rend ce regard à proprement parler insoutenable : « Il détourna les yeux, n'ayant jamais pu soutenir le regard de cette femme »[1199]. De même, dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, le regard d'Hervé de Blénauge est un véritable supplice pour ceux qui y sont confrontés : « Quel regard ! d'une avidité presque insoutenable ; comme d'un être étrange pour qui la vision, la contemplation, seraient à la fois jouissance et nourriture »[1200]. Le regard d'Hervé est celui d'un monstre qui dévore tout ce sur quoi il se pose. Marie Ladouet, dans *Minuit* de Green, a le même regard : « Chaque fois que son œil curieux faisait le tour de la pièce, elle semblait rafler quelque chose pour le jeter dans sa mémoire comme au fond d'un sac »[1201]. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le regard de Mouchette est impossible à soutenir et semble peser sur celui qui le

[1192] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1424.
[1193] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit.,* p. 796.
[1194] G. BERNANOS*, L'Imposture*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 333.
[1195] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1554.
[1196] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 76.
[1197] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 107.
[1198] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 96.
[1199] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 101.
[1200] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 287.
[1201] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 481.

subit : « il n'osait pas encore lever les yeux vers le regard qu'il sentait posé sur lui »[1202]. Il provoque une gêne insupportable et rend mal à l'aise car il témoigne de la présence d'une conscience qui s'impose. C'est ce cela que l'on retrouve dans le regard de Mme Londe dans *Léviathan* de Julien Green : « les yeux se fixaient sur ses yeux; on eût dit qu'ils voulaient transpercer ces prunelles noires où la lumière jetait deux points jaunes, tant ils mettaient d'insistance, presque de méchanceté, dans leur examen »[1203].

Ne reflétant plus que le néant, le regard des personnages démoniaques aime se perdre dans le vide. Ainsi, dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, l'héroïne à la fin du roman « regard[e] dans le vide »[1204]. Chez Julien Green, nombreux sont les personnages démoniaques qui regardent par la fenêtre, sans porter attention à un objet spécifique. Dans *Mont-Cinère*, Emily « s'asseyant près de la fenêtre, regardait pendant des heures le paysage de rochers et de collines qui s'offraient à sa vue »[1205]. Le regard du démoniaque est donc un regard où « le reflet même de ce qu'il désire est effacé »[1206]. Cela revêt sa pleine signification dans le portrait du pauvre Pernichon devant l'abbé Cénabre : « le blême Pernichon, comme pris dans l'étau, se sentit soudain ouvert, sondé jusqu'aux reins. Incapable de surmonter et fixer ce regard incompréhensible, il y chercha une seconde, il désira de toute son âme glacée y découvrir l'imperceptible déviation de la démence, sa flamme oblique. Mais ce regard tombait d'aplomb sur ses épaules »[1207].

Cette fonction révélatrice du regard a des conséquences sur le plan dramatique. Le regard de Mouchette démasque souvent le mensonge de sa voix :

> Elle cherchait sur le visage paisible la moindre trace d'irritation ou d'embarras qui pût déchaîner de nouveau son rire, mais ce rire s'éteignit dans sa gorge, car elle n'y vit rien, absolument rien qui lui permît de croire d'avoir été seulement entendue. En sorte que, reprenant la parole, son regard démentait déjà sa voix, qui – elle encore – raillait.[1208]

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, l'héroïne éponyme a bien compris que son regard pouvait la trahir. Aussi, dès le début de son mariage avec Bernard, elle songe : « Elle ne le haïssait pas ; mais quel désir d'être seule pour penser à sa souffrance, pour chercher l'endroit

[1202] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 109.
[1203] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 590.
[1204] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit.,* p. 101.
[1205] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 88.
[1206] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 211.
[1207] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 316.
[1208] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 194.

où elle souffrait. Simplement qu'il ne soit plus là ; qu'elle puisse ne pas se forcer à manger, à sourire ; qu'elle n'ait plus ce souci de composer son visage, d'éteindre son regard »[1209].

Bernanos, Mauriac et Green jouent sur le sens figuré du mot « regard » : lorsqu'ils évoquent le regard des personnages démoniaques, ils font souvent référence à leur regard intérieur. Le regard exprime ce qui se passe dans l'esprit, dans l'âme du personnage. Dans *Mont-Cinère* de Julien Green, Emily « ne manquait pas d'observer ce qu'il y avait d'étrange dans les regards que sa mère jetait autour d'elle ; assurément ils trahissaient quelque chose de plus profond et de plus durable qu'un accès de dépit ou d'impatience »[1210]. Par là, Bernanos, Mauriac et Green suggèrent, comme l'explique Brian T. Fitch, « l'effondrement des frontières qui séparent le domaine de la matière du domaine de l'esprit et la possibilité de passer sans entrave et imperceptiblement d'une sphère à l'autre »[1211]. Ainsi, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le regard de Mouchette « encore un coup, déviait vers le dedans et s'échappait. Et il ne gardait vraiment d'humain qu'une expression à peine sensible de vanité, d'entêtement, d'un rien de sottise candide qui était le tribut à son sexe »[1212]. De même, dans *Un Mauvais rêve* du même auteur, Simone Alfieri « crut sentir d'habitude son regard se retourner lentement vers cet univers intérieur »[1213].

Loin d'être valorisant, le regard constitue le plus souvent chez les auteurs un élément de rapport de force entre les personnages. Les démoniaques ne « regardent » pas, ils « observent » et « épient ». On peut noter ici la métaphore de la chasse qui se retrouve dans de nombreuses œuvres de Bernanos, Mauriac et Green. Dans *Sous le soleil de Satan*, Germaine domine ses amants par son regard qui les oblige à détourner les yeux. C'est aussi le cas de Cadignan qui ne peut supporter « le regard clair et froid »[1214] qu'elle prend. Les regards de la jeune fille sont autant de défis qu'elle lui jette : « Mais elle ne désirait que le voir bien en face, l'épier sous ses longs cils, jouir de sa confusion »[1215]. Le regard permet d'attirer l'autre dans un piège : « la méfiance et le mépris animent les regards qui traduisent la tension dramatique et leur donnent un sens »[1216]. On scrute les visages pour attendre le moment où il va se trahir, pour déceler un signe fugace qui révèlera une vérité cachée. Tel est le regard du terrible Donald Larsen dans *Le Mal* de Mauriac qui « insupportablement dévisageait [Fabien].

[1209] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit.,* p. 43.
[1210] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p.106.
[1211] B.T. FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, *op. cit.,* p. 36.
[1212] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.101.
[1213] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1004.
[1214] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques op. cit.,* p. 80.
[1215] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques op. cit.,* p. 87.
[1216] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit.,* p. 779.

Il affecta de contempler la fresque des murs, mais les yeux de faïence insistèrent. »[1217]. Le jeune Fabien voit ainsi dans ce regard « une menace claire »[1218].

La plupart des personnages démoniaques ont le souci d'extrême sincérité sur lequel nous reviendrons. Ils sont d'une lucidité affreuse, tels Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos, Louis dans *Le Noeud de vipères* de Mauriac, Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* de Mauriac ou Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* du même auteur. Thérèse Desqueroux, l'héroïne de Mauriac, affirme dans *La Fin de la nuit* : « j'ai toujours eu cette manie de détacher les bandeaux »[1219]. Son pouvoir sur les autres réside dans cette acuité qui les pénètre, les révèle à eux-mêmes : « Elle voyait en moi »[1220] dit Georges Filhot à Marie, la fille de Thérèse. Le regard est bien la première forme de prise de possession d'autrui. Aussi dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, toute la famille de Louis fuit le regard de ce père inquisiteur :

> Fuyant mon regard, il me demanda quelques jours pour réfléchir encore […] Je croyais avoir adouci mon regard, mais mon regard est plus dur que je ne le suis moi-même. Robert marmotta d'une voix blanche : «Pourquoi que vous me fixez comme ça ? » Je repris l'imitant, malgré moi : « Pourquoi que je te fixe comme ça ? Et toi ? pourquoi que tu ne peux pas soutenir mon regard ?[1221]

Le regard se fait donc domination, torture ou prison. Il peut revêtir un rôle actif et profiter de la voie d'accès à la conscience pour pénétrer l'intimité de l'autre. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, le regard de Ganse s'abat de façon meurtrière sur autrui : « Il vit pour la dernière fois couler vers ses propres yeux, jusqu'au plus secret de son être, le sublime regard gris plein de pitié. Mais presque aussitôt, les deux paumes fraîches, dures et fraîches, le frappèrent à la fois sur la bouche, sauvagement. Elle s'enfuit »[1222].

Le regardé se fait alors bien souvent victime, véritable proie de celui qui le regarde. On retrouve cela chez Mme Legras, dans *Adrienne Mesurat* de Green, qui jette fréquemment des regards violents à l'héroïne éponyme: « Elle se sentit fouettée par le regard méprisant que lui jetait son ancienne amie »[1223]. De même, les patientes du Dr Lipotte, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, sont livrées « sans défense à sa féroce sollicitude, plus désarmées, plus nues sous son regard que sous ses mains pourtant expertes »[1224]. Ce regard qui découvre

---

[1217] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 697.
[1218] Ibid.
[1219] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 124.
[1220] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 197.
[1221] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 491.
[1222] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 929
[1223] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 459.
[1224] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 934.

autrui, le met à nu et le livre à une curiosité étrangère, se retrouve chez Mauriac. Dans *Le Désert de l'amour,* Maria Cross ne cesse de regarder le jeune Raymond Courrèges dans le tramway: elle le « dévorait des yeux maintenant »[1225]. La terrible « genitrix », Félicité Cazenave, elle, passe son temps à regarder son fils : « Elle se le mange des yeux »[1226] songe ainsi leur servante, Marie de Lados. Il ne s'agit plus seulement de posséder l'autre, mais de l'annihiler complètement. Quant à Bob Lagave, il « dévore des yeux » [1227] Pierre avant de le frapper. Ce regard littéralement « dévorateur » apparaît comme une tentative « animale ou magique »[1228] de fasciner l'autre, de le dévorer, par peur d'être soi-même la victime : il est l'expression même d'une force aveuglée et qui cherche à manifester sa présence. La victime se trouve figée par ce regard d'observateur.

Cela révèle le pouvoir extraordinaire de certains personnages qui pénètrent de leur regard la conscience d'autrui. Dans *Léviathan* de Green, Mme Grosgeorge s'efforce de traverser du regard Guéret afin de deviner ses pensées : « Elle considéra la professeur sans détourner la vue de son visage où le trouble et la honte faisaient affluer le sang ; on eût dit qu'elle cherchait à deviner de quelle manière confuse se formerait la réponse à sa question dans le cerveau de cet homme humilié […]»[1229]. Aussi le regard des personnages démoniaques est souvent un piège dans lequel il s'agit de ne pas tomber. Il peut être d'autant plus dangereux que leur regard est lucide. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette affirme à Gallet : « Je ne t'aime ni pour ta beauté – regarde-toi – ni pour ta générosité ; sans reproche, tu es plutôt rat ! Qu'est-ce que j'aime donc en toi ? Ne me regarde pas avec ces yeux ronds ! Ton vice »[1230]. De même, la voix et le regard du maquignon, dans le même roman, lui confèrent une apparence humaine ordinaire, ce qui rend ses paroles étranges d'autant plus troublantes : « le regard fixé sur le sien ressemblait à n'importe quel autre regard »[1231].

Il reste donc à voir pour avoir la prise sur autrui et à fuir les regards pour ne pas être victime. C'est pourquoi les personnages démoniaques regardent souvent à la dérobée : voir sans être vu, c'est d'abord éviter que l'autre ne prenne l'avantage, et en même temps, qu'il ne se masque trop vite. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis suit ses enfants dans l'église

[1225] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 776.
[1226] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 631.
[1227] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 173.
[1228] N. HERPE, « Blaise Coûture et l'abbé de Pradts ou le démon de la connaissance selon Mauriac et Montherlant », *François Mauriac devant le problème du mal*, *op.cit.,* p. 117.
[1229] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*. p 615.
[1230] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques op. cit.,* p. 109.
[1231] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 101.

parisienne et les observe « comme on regarde une araignée aux prises avec une mouche, lorsqu'on a décidé dans son cœur de détruire à la fois la mouche et l'araignée »[1232], d'où le sentiment de grande joie qui envahit Louis à chaque fois qu'il tient de cette façon sa propre famille à sa merci : « Quelle surprise et quelle joie ! Ils pénétraient dans l'église. Un policier qui voit le voleur entrer dans la souricière n'éprouve pas une plus délicieuse émotion que cette qui m'étouffait un peu à cette minute »[1233]. Cette joie de l'observateur, c'est celle du démon Asmodée : « je me sentis comme un dieu »[1234] confie Louis à cette occasion.

Beaucoup de personnages démoniaques sont des observateurs discrets : Félicité Cazenave, dans *Genitrix* de Mauriac, observe par l'entrebâillement de la porte l'agonie de sa bru sans intervenir, Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, passe ses journée à regarder la maison du docteur Maurecourt, cherchant à l'apercevoir. De même, Mme Londe, dans *Léviathan* de Julien Green, guette l'arrivée des clients de son restaurant. Cette dernière se livre à cette activité tous les soirs :

> […] [E]lle n'entra pas sans s'être courbée devant un paravent que l'on avait placé près de la porte et appliqua l'œil à un endroit où la peluche rouge de ce meuble était déchirée. De cette façon, elle pouvait voir qui était dans le restaurant, tout de même que le régisseur d'un théâtre étudie par le trou du rideau la composition d'un parterre. […]. Parfois, étouffant un soupir, elle tournait la tête de côté, puis, non satisfaite de ce que l'œil gauche avait vu, chargeait l'œil droit d'un supplément d'enquête et le mettait à la hauteur de la déchirure dont elle agrandissait l'orifice en y passant le bout du doigt. [1235]

Surprendre l'autre, voir sans être vu, découvrir les secrets des autres sont autant de façons de tenir l'autre à sa merci. Et Mme Londe est sans aucun doute toujours avide de connaître les secrets des autres. Thérèse Desqueyroux, elle, a passé la majeure partie de sa vie à épier les autres : « De sa table, au café ou au restaurant, Thérèse, pendant des années, avaient épié des êtres qui ne la voyaient pas »[1236]. Les personnages démoniaques portent un regard sur les autres d'autant plus dangereux qu'il est avide, curieux.

Certains personnages démoniaques n'ont pas d'autre but que d'obliger les autres à se regarder eux-mêmes. L'abbé Cénabre agit ainsi avec le mendiant dans *L'Imposture*, Fiodor envers la servante dans *La Joie* de Bernanos, Mme Legras dans *Adrienne Mesurat* de Green, M. Ouine envers Steeny et Jambe-de-laine dans le roman éponyme de Bernanos, Louis envers sa famille dans *Le Noeud de vipères*, Thérèse envers Bernard dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac. Ouine explique : « je les regardais jouir et souffrir [...]. Je ne faisais ni leur

[1232] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II , *op. cit*., p. 487.
[1233] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II , *op. cit*., p. 486.
[1234] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II , *op. cit*., p. 487.
[1235] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 591.
[1236] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 81.

jouissance, ni leur douleur, je me flattais de donner seulement l'imperceptible impulsion comme on oriente un tableau vers la lumière ou l'ombre [...]. Je me gardais de les changer, je les découvrais à eux-mêmes, aussi précautionneusement que l'entomologiste déplie les ailes de la nymphe »[1237]. L'expérience ultime de ce jeu de miroirs apparaît dans le cas de l'abbé Donissan. Ce prêtre doit en effet affronter son propre double dans le maquignon-Satan. En regardant cet être, l'abbé ne voit le diable sous aucune de ses formes traditionnelles. En effet, ce qu'il rencontre est une reproduction exacte de lui-même : « C'était son visage pâli, sa soutane souillée de boue, le geste instinctif de sa main vers le cœur ; c'était là son regard, et, dans ce regard, il lisait la crainte »[1238].

Se regarder dans la glace correspond à une volonté de trouver son visage authentique, que l'on peut traduire aussi par l'unité de soi. Mais le miroir renvoie souvent une image déformée par l'intervention du désir du personnage. C'est une expérience de dédoublement qui annonce le péché, le mal, voire la folie des personnages. Ce dédoublement, Fanny, dans *Le Mal*, l'affronte à chaque fois qu'elle s'admire : « Devant la glace d'un magasin, elle se poudra, rougit ses lèvres – actrice qui, à la dernière seconde, se ravise et accepte de rentrer en scène »[1239]. Les personnages démoniaques semblent fascinés par les dédales brumeux de leur personnalité. Aussi, à travers ces contemplations, les personnages démoniaques essaient de comprendre l'inconnu qui les habite et les domine. Et chez lui, Mauriac, Green ou Bernanos, cette quête ludique, aboutit presque toujours non pas à l'unité de l'être mais, au contraire, à sa dissociation. L'observation dans le miroir n'aboutit donc pas à l'unité de l'être démoniaque mais à sa dislocation. Ainsi, Cénabre va jusqu'à se dépersonnaliser : « Il se regardait faire, non pas avec terreur, mais seulement avec une immense curiosité »[1240]. Cette dépersonnalisation s'accompagne d'un changement physique : Cénabre « désertait peu à peu cette image de lui si patiemment déformée »[1241] de telle sorte que personne ne le reconnait. Les personnages démoniaques se sentent à un moment ou à un autre dépossédés de leur visage.

Le dédoublement peut amener à une dislocation définitive de la personnalité. Manuel, dans *Le Visionnaire*, se jette dans l'imaginaire pour vivre une autre vie que la sienne à Négreterre. De même, la fascination que le néant exerce sur les personnages démoniaques

[1237] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1558-1559.
[1238] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p.180.
[1239] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I , *op. cit*., p. 677.
[1240] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 447.
[1241] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 461.

trouve sa source dans la conscience impitoyable qu'ils ont de leur misère. Dans *Léviathan* de Julien Green, Mme Grosgeorges vit souvent ces moments :

> Il y avait des moments où sa vie lui apparaissait non pas comme une succession d'années, mais comme un être vivant, une sorte de double à qui elle aurait donné un visage, des gestes, une voix, et cette personne mystérieuse se présentait à elle dans des heures de grande solitude ou après une forte émotion, semblable à celle qu'elle avait éprouvée ; elle la sentait à ses côtés, parlant d'une voix que le silence dominait. [1242]

En se regardant, les démoniaques veulent découvrir et comprendre l'inconnu qui les habite et les domine. C'est pourquoi le miroir fait son apparition toujours à des moments délicats : quand un personnage est en train de se leurrer, de divaguer, en un mot, de se perdre. Dans *L'Imposture* de Bernanos, tout au long de la nuit éprouvante durant laquelle il se rend compte qu'il ne croit plus, l'abbé Cénabre ne cesse de se regarder dans un miroir. Ce qu'il y voit, c'est « l'image intolérable d'une visage transformé par la peur »[1243]. Ainsi, l'interrogation dans les miroirs aboutit à des expériences contradictoires : celle de « jamais vu » et celle « de déjà vu ». Après une violente dispute avec son père, Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Julien Green, se regarde dans la glace, et en proie à une étrange vision :

> Bientôt, à force de se fixer dans la glace, elle crut apercevoir une ligne sombre qui tremblait autour de sa tête, puis sa figure et ses épaules parurent se dédoubler et une seconde image d'elle hésita un instant et monta lentement au-dessus de la première. Il lui sembla que quelque chose tirait ses yeux, mais elle ne parvenait pas à les fermer. Elle contempla ces deux personnes qui dansaient devant ses prunelles et se tenaient pourtant immobiles.[1244]

La jeune fille semble ne pas connaître son véritable visage : c'est une inconnue ressurgie de son moi qui lui apparaît. La perte de son identité est renforcée par le sentiment de l'horreur. Elle sera sujette à diverses reprises à un tel dédoublement dans le roman. On retrouve cela dans *Mont-Cinère* du même auteur, lorsqu'Emily se regarde dans le miroir et est effrayée par ce qu'elle voit : « Comme elle se regardait dans le miroir, elle ne put retenir un cri: son visage était blanc, et de longues mèches collées sur son front lui donnaient un aspect sauvage; ses prunelles agrandies semblaient plus noires et plus brillantes »[1245]. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, on retrouve fréquemment le motif du regard dans la glace. Lorsqu'elle apprend qu'Anne est amoureuse de Jean, Thérèse ne se reconnaît plus : « Thérèse leva les yeux et fut étonnée de sa figure dans la glace »[1246]. Il se trouve une scène assez semblable dans *Sous le*

[1242] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 709.
[1243] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 334.
[1244] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 324.
[1245] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 124.
[1246] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit.,* p. 42.

soleil de Satan de Bernanos, lorsque Mouchette revient chez ses parents après sa rencontre avec l'abbé Donissan. Elle tente de garder son calme mais la glace de sa chambre lui révèle sa grimace frénétique. En apercevant son propre regard, la jeune fille a un geste de recul[1247].

Le fait de se regarder un miroir signifie qu'ils cherchent à leur insu un autre moi, une présence humaine. Le miroir devient ainsi « une conscience réprobatrice, l'œil critique d'autrui »[1248]. Dans *Sous le soleil de Satan*, après sa rencontre avec Donissan, Mouchette se regarde devant un miroir et se coupe la gorge en se regardant fixement[1249]. Bernanos exprime ici clairement les mobiles de son crime : ce suicide, le dernier de ses péchés, est une manifestation de sa révolte. Pour que le défi ait une quelconque portée, il faut lui donner un témoin : le miroir remplit ici cette fonction en l'absence d'autrui. Même dans la solitude, les personnages démoniaques sont conscients d'être observés : « Leurs actions ont toujours un témoin. Ils croient pouvoir se dérober mais le miroir est partout présent, comme l'œil de Dieu »[1250]. C'est pourquoi lorsqu'ils se regardent dans la glace, ils perçoivent une image très différente de ce qu'ils imaginent. Les miroirs se font souvent les reflets de leur véritable identité.

Dans *Léviathan* de Green, nous découvrons Mme Londe sans complaisance : « la contemplation sévère de cette femme ressemble à une sorte d'affrontement, presque de duel moral, avec son double dans le miroir qu'elle semble vouloir dominer en l'hypnotisant »[1251] : « Les yeux se fixaient sur les yeux ; on eût dit qu'ils voulaient transpercer ces prunelles noires où la lumière jetait deux points jaunes, tant ils mettaient d'insistance, presque de méchanceté dans leur examen »[1252]. À force d'instabilité, d'aspirations contraires et d'ambiguïtés, les visages des personnages démoniaques finissent par ne plus être descriptibles. Devant le miroir, les visages s'annihilent, devenant ainsi sujets au dédoublement : les personnages voient émerger au fond de la glace où ils se regardent un autre visage. Le sentiment de ne pas appartenir à soi-même atteint son paroxysme lorsque le héros doit accepter le fait d'avoir commis le meurtre : il n'arrive pas à reconnaître ses gestes criminels, alors que sa mémoire ne cesse de lui dire la vérité. Le sentiment de dédoublement procède du fait qu'il n'arrive pas à croire qu'il ait pu ordonner un tel geste criminel. Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, se regarde dans un miroir avant d'accomplir son crime et y voit des yeux fous, son

[1247] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 207.
[1248] M. E. KIDD, « Les miroirs et l'importance du reflet dans les romans de Bernanos », *Études bernanosiennes,* n°19, Paris, Lettres modernes, 1988. p. 145.
[1249] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 214.
[1250] M. E.KIDD, « Les miroirs et l'importance du reflet dans les romans de Bernanos », *Études bernanosiennes,* n°19, *op. cit*., p. 146.
[1251] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome I, *op. cit.,* p. 291.
[1252] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 590.

corps ramassé comme un animal féroce et sournois prêt à la fuite ou à un bond[1253]. Ne supportant pas cette image d'elle-même, elle cherche un réconfort dans la drogue.

De même, dans *Léviathan* de Julien Green, Guéret se regarde après le meurtre du vieillard dans l'eau du baquet placé à proximité du tas de charbon où il passe la nuit :

> Jamais il ne parviendrait à détacher les yeux du reflet magique. Inondé d'une sinistre lumière, ce n'était plus de la lune qu'il avait peur, mais du regard qui rencontrait le sien et le retenait comme par un enchantement. […]. Cette face au fond de l'eau avait l'air de monter, de s'élever doucement hors du baquet. Un moment il l'avait reconnue, mais aussitôt la terreur avait opéré en elle un changement extraordinaire et elle n'était plus la même. Elle allait sortir de l'eau, flotter en l'air devant lui et crier. Il se leva tout à coup et renversa le baquet. [1254]

Dans le reflet dans l'eau, ersatz du miroir, Guéret découvre la force noire et cachée de son être, et parfois l'image de son destin. Il se rend compte que son image, par le crime, a été changée : ce qu'il voit dans l'eau, c'est l'image de l'être maléfique qui l'habite. Ici nous assistons à une véritable prise de conscience : Guéret voit le criminel, l'être démoniaque qu'il est devenu. Les personnages démoniaques haïssent ainsi l'image de leur difformité physique et morale : leur miroir leur ouvre les yeux. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, la vision de son double satanique permet à Donissan de se contempler objectivement de l'extérieur et de voir la peur dans ses yeux. D'une certaine manière, il discerne la présence de sa propre crainte dans l'objet même qui l'inspire. Le reflet de lui-même qu'un personnage aperçoit dans les yeux d'autrui équivaut à l'image que lui renvoie un miroir et n'est donc généralement pas favorable. Le regard extérieur est d'autant plus redoutable lorsqu'il regroupe plusieurs personnes, voire la société dans son ensemble. Landin, dans *Les Chemins de la mer*, n'est perçu véritablement lui-même que dans le regard des autres : « Tous les signes affreux qui eussent pu le mettre en garde contre lui-même, c'étaient les autres qui le voyaient : dans son regard louche, dans sa démarche, dans sa voix »[1255].

C'est justement ce regard que Thérèse Desqueyroux, l'héroïne éponyme de Mauriac, n'apprécie guère. Elle se sent en effet toujours placée sous le regard d'autrui : « Elle secoua la tête et l'homme la dévorait des yeux. Devrait-elle toute sa vie être ainsi dévisagée? »[1256]. Thérèse est, comme les autres démoniaques, un être double : elle croit pouvoir se cacher mais semble ignorer à quel point elle s'échappe à elle-même. Dans *La Fin de la nuit*, elle multiplie les regards jetés dans la glace, avec à chaque fois le même étonnement :

[1253] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1016.
[1254] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 696.
[1255] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales,* tome III, *op. cit.,* p. 588.
[1256] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit.,,* p. 22.

> S'étant approchée de la glace, elle scruta sa face inconnue - non le visage de la vraie Thérèse, mais celui qu'avaient réfléchi les yeux de cet enfant. Il lui aurait suffi de rejeter d'un seul geste ses cheveux, de découvrir son front, ses tempes ; oui, elle aurait pu, des deux mains, effacer en une seconde cette image menteuse d'elle-même… Mais elle passa sur ses lèvres le bâton de rouge, puis se poudra. Comme si elle eût répondu à un adversaire invisible, elle dit à haute voix : « Mais puisqu'il va lui écrire ! J'ai obtenu de lui la promesse de cette lettre. Marie sera contente… » Elle ne pouvait pas ne pas avoir conscience de son mensonge: elle s'y installait, s'y reposait. [1257]

Il en est de même pour Guéret dans *Léviathan* qui, après le viol d'Angèle et le meurtre du vieillard, s'enfuit pour Paris. Mais même là, il a peur du regard des autres car il craint d'être reconnu : « Il imaginait alors qu'il était reconnu »[1258]. Vu sous cet angle, le miroir se présente comme une tentation démoniaque : « Après tout, se regarder soi-même, se voir refléter dans les autres, ou se voir vu par les autres, ce n'est jamais qu'une seule et même contemplation de soi – et c'est là que le diable nous attend »[1259] explique Jessie Lynn Gillepsie. Cette confrontation narcissique avec soi-même ne mènerait qu'à la désagrégation de l'être qui est la première étape vers le dédoublement cultivé pour lui-même, autrement dit, vers l'imposture. Dans le miroir, l'être démoniaque perçoit ainsi « son ombre, son double, la bête qui lui ressemble et l'observ[e] en silence »[1260].

C. Le rire

Dans la religion chrétienne, le rire est assimilé au sacrilège. Dans la Bible, il n'est présent qu'après le péché originel : le diable en est donc bel et bien responsable. Évidemment, cela ne sera pas sans conséquence sur la perception du rire dans les siècles à venir : « le rire est lié à l'imperfection, à la corruption, au fait que les créatures soient déchues, qu'elles ne coincident plus avec leur modèle, avec leur essence idéale »[1261] analyse Georges Minois dans *Histoire du rire et de la dérision*. Dans l'Ancien Testament, le premier rire est assez anodin ; il s'agit de celui d'Abraham et de Sarah à qui, alors très âgés, Dieu annonce la venue d'un enfant. Cela provoque chez le couple un rire mais ce n'est pas le même : lui rit de joie, elle a un rire mauvais. D'autres épisodes montrent certains personnages et se dessinent alors l'opposition très nette entre le rire positif (*sâkhaq*), qui est joyeux, et le rire négatif, (*lâag)*,

[1257] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales*, tome III, op. cit., p. 133.
[1258] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 764.
[1259] J. L. GILLESPIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos,* Genève, Droz, Paris, Minard, 1960, p. 92.
[1260] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 162.
[1261] G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 96.

qui est moqueur. La question du rire dans la Bible a amené, selon Georges Minois, celle du rire de Jésus dans le Nouveau Testament :

> Partout où il est explicitement question du rire dans le Nouveau Testament, c'est pour le condamner en tant que moquerie impie, raillerie sacrilège. Pas une seule mention de rire positif. D'où la naissance du fameux mythe, dont on tirera des conséquences morales pour les chrétiens : puisqu'on ne dit pas que Jésus a ri, c'est qu'il n'a pas ri, et puisque les chrétiens doivent l'imiter en tout, ils ne doivent pas rire. [1262]

Ainsi, dès les premiers textes de l'ère chrétienne, les Pères de l'Église ont tendance à condamner le rire, phénomène de nature satanique[1263]. Pour la majorité d'entre eux, ce qui est inadmissible, c'est qu'au lieu de pleurer sur notre déchéance, ce qui serait marque de repentir, nous rions de nos faiblesses, et c'est là notre perte : « Nous voyons notre néant, et nous en rions : rire diabolique ».[1264] C'est Jean Chysostome qui, à la fin du IVe siècle, développera le mythe selon lequel « Jésus n'a jamais ri ». Il est vrai que les Évangiles, les Actes, les Épîtres ne font aucune mention du rire chez le Christ. En revanche, ces adversaires, eux, ne s'en privent pas. Dans les Épîtres, saint Paul condamne le rire et interdit « les grossièretés, les inepties, les facéties : tout cela ne convient guère »[1265].

Au XIX[e] siècle, les philosophes et écrivains voient dans le rire une des images du mal. Cette idée se retrouve chez Baudelaire : « [L]e Sage par excellence, le Verbe incarné, n'a jamais ri. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas. Et pourtant le Verbe incarné a connu la colère, il a même connu les pleurs »[1266]. Le rire peut apparaître comme un langage monstrueux, celui des bêtes féroces, des monstres, des figures démoniaques. Langage de l'expression pure, sans détours ni masques possibles, le rire est un langage primitif. Traditionnellement, ses représentations sont liées au grotesque ou au bouffon : les images du diable (sculptures, peintures ou masques), toujours plus grimaçantes tout au long du Moyen Âge, associent monstruosité et comique. Voilà pourquoi le rire déforme les traits des personnages démoniaques, les rendant par là même d'autant plus inquiétants. Les figures les plus terribles de la littérature ont le rire pour mode d'expression le plus sinistre : le rire est l'organe même du sadisme, qui a marqué le romantisme de son empreinte.

La figure de Satan, en tant qu'incarnation du mal, est celle qui supporte le plus volontiers le rire noir. Par ailleurs, comme le mal est associé au rire, celui-ci renvoie aussi

---

[1262] G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 103.
[1263] G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit*., p.106.
[1264] G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision, op. cit.,*p. 96.
[1265] Épîtres aux Éphésiens 5 : 4
[1266] C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique*, *Œuvres complètes*, tome II,. *op cit.,* p. 527.

traditionnellement au diable, et le XIX^e siècle y trouve de nouvelles justifications : dans *De l'essence du rire*, Baudelaire développe cette idée : « L'école romantique, ou, pour mieux dire, l'école satanique, a bien compris cette loi primordiale du rire. [...] Tous les mécréants de mélodrame, maudits, damnés, fatalement marqués d'un rictus qui court jusqu'aux oreilles, sont dans l'orthodoxie pure du rire »[1267]. Pour le poète, « le comique est un élément damnable et d'origine diabolique »[1268] : « principe de division, le rire est ainsi en rapport direct avec le diabolique. Il est la marque de la supériorité du rieur, il déforme les traits, il cause le mal »[1269]. Le mal et le rire font de Satan une figure du double, à l'image du rire qu'il provoque. Max Milner explique que pour l'époque romantique « là où Satan est encore associé au bouffon, ou joue un rôle, il conserve ou accroit sa vertu critique et destructrice et perd une grande partie, sinon la totalité de son pouvoir régénérateur »[1270]. Le rire devient donc de plus en plus inquiétant, et clairement associé au mauvais, au diable : « Le rire qui était l'un des attributs du monstre est devenu le fondement même de sa monstruosité. Désormais, la créature infernale, mais aussi le principe impalpable enragé de destruction, prend la forme du rire »[1271].

La vision du rire chez les auteurs romantiques est un rire « de dépit, qui cherche à s'anoblir, s'inventant une origine diabolique. Le recours à Satan leur donne l'illusion que le monde garde un sens ; Dieu ou le diable, ce qui compte c'est l'existence d'une force créatrice et directrice du monde. Le problème du mal a provoqué la faillite de Dieu ; l'univers providentiel a été mis en liquidation par Satan – ce qui semble plus logique, à voir comment va le monde. Le rire, condamné par l'Église, devient instrument de la revanche du diable »[1272] explique Georges Minois. La mort du diable, dans les années à venir, marque une évolution du rire : il devient insensé, absurde. Cette évolution se perçoit déjà dans l'œuvre de Dostoïevski où certains personnages se situent entre l'admirable et l'effroyable.

Ce lien entre démoniaque et rire se retrouve notamment dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Le curé de Luzarnes explique d'ailleurs à Donissan : « À la haine effroyable qui couve le juste expirant, tout est donné, tout est livré. La chair divine n'est pas seulement déchirée, elle est forcée, profanée, par un sacrilège absolu, jusque dans la majesté de

[1267] C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique*, *Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 531.
[1268] C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique*, *Œuvres complètes*, tome II,. *op. cit*., p. 528.
[1269] M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, Romantisme et modernité 2009, p. 201.
[1270] M. MILNER, « Le Diable comme bouffon », *Romantisme,* n°19, 1978, p. 6.
[1271] M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.,* p. 211.
[1272] G. MINOIS*, Histoire du rire et de la dérision, op. cit.,* p. 499.

l'agonie... La dérision de Satan, mon ami ! Le rire, l'incompréhensible joie de Satan ! »[1273]. Dans *La Joie* de Bernanos, Fiodor, après une dispute avec Chantal, « essayait de rire, bien que la même grimace douloureuse tirât drôlement sa joue. Mais le calme était revenu sur le visage de Mlle Chantal, et ses yeux brillaient d'une eau si pure qu'elle paraissait n'avoir jamais été émue »[1274]. Le rire déforme aussi le visage de Thérèse Desqueyroux, dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, qui en devient surnaturel : « Elle riait en disant ces choses, d'un rire naturel qui la rajeunissait. L'aspect était pourtant terrible de ces gencives découvertes »[1275]. L'aspect des personnages démoniaques rappelle ici que le diable est au Moyen Age un personnage qui fait rire, notamment dans les carnavals ou les diableries : de même que « son rire est potentiellement terrifiant, il provoque une terreur potentiellement mêlée de rire. En ce sens, il rend compte de la duplicité nécessaire à tout phénomène comique, qui surgit d'autant plus volontiers qu'il est strictement fondu dans un phénomène opposé »[1276] explique Matthieu Liouville. On le remarque particulièrement chez Landin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, dont le rire provoque un sentiment de malaise chez sa sœur :

> On ne connaît pas le pouvoir des morts, qu'il me dit. Quand les morts veulent vous avertir de certaines choses ils ont plus d'un tour dans leur sac ». Et il riait, vous savez, comme il rit quelquefois, que je suis obligée de lui crier : « Louis, ne ris pas comme ça, tu vas te rendre malade »… Je lui ai dit : « Tu es fou, mon pauvre frère ! » alors il est redevenu sérieux […] » C'est parce que je suis fou que, maintenant, je vais vivre comme un fou. Ce n'est pas raisonnable, Félicia, quand on est fou, de vivre comme les gens raisonnables ! [1277]

Outre la cruauté sadique, il porte la marque du doute qui déstabilise la société.

Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, Gabriel Gradère a lui aussi un rire démoniaque : « elle avait une telle horreur de ce rire, qu'elle trouva la force de vaincre le charme, de quitter cette chambre »[1278]. Le rire est aussi l'attribut des personnages démoniaques sensuels telles Gisèle de Plailly dans *Le Fleuve de feu* ou Fanny dans *Le Mal* de Mauriac. L'auteur souligne ainsi le rire de Gisèle : « Daniel détesta d'abord ce rire qui ne ressemblait pas à ce visage pur »[1279]. Le rire de Gisèle provoque un malaise et manifeste une brisure. Comme l'explique Benoît Mérand, le rire ici « constitue l'inquiétante étrangeté au sein de l'animalité et la manifestation d'une impureté intérieure qui, rendue tangible, fait de cette terre vierge une

[1273] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 255.
[1274] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 549.
[1275] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 202.
[1276] M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.,* p. 201.
[1277] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,*p. 597-598.
[1278] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 281-282.
[1279] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, op. cit., p. 518.

« région de dissemblance »[1280]. Il révèle une possession en rendant manifeste à l'extérieur des êtres la réalité d'un abîme intérieur : le péché de chair, à savoir « le premier des trois fleuves de feu que Pascal dénonce comme autant de confluents de fleuve du fleuve de l'enfer terrestre »[1281] : « [l]e fleuve de feu est au dedans de nous. Il était dans Gisèle : récente blessure des caresses, souvenir plus cuisant que des plaies, suppurant souvenir… »[1282]. De même, le rire diabolique de Fanny dans *Le Mal* est corrupteur : « Son rire d'autrefois un instant éclata quand elle dit : « Es-tu dévot encore ? »[1283].

Le vaste champ du rire est assimilé à l'ancien rire noir et a changé de nature, devenant d'ailleurs toujours plus terrifiant : le rire n'est plus seulement l'expression de la gaieté perverse du bourreau devant la souffrance infligée à sa victime, il est devenu l'arme même du supplice. La destruction par le rire lui-même se retrouve chez Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac : « Thérèse n'a plus peur ; elle a envie de rire ; il est grotesque ; c'est un grotesque. Peu importe ce qu'il dit avec cet accent ignoble et qui fait rire partout ailleurs qu'à Saint-Clair, elle partira. Pourquoi tout ce drame ? Cela n'aurait eu aucune importance que cet imbécile disparût du nombre des vivants »[1284]. On retrouve ce rire destructeur utilisé comme arme chez la même Thérèse dans *La Fin de la nuit*. La vieille femme rit de l'attitude de Mondoux qui pense qu'elle l'utilise pour rendre jaloux Georges[1285].

Le rire apparaît comme un principe de division sociale et de destruction. Attribut traditionnel de la créature cruelle et perverse, il peut devenir l'arme même de la persécution ou de la torture. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, lorsque Louis révèle aux membres de sa famille qu'il a eu connaissance de leur trahison, il se met à rire : « Je riais, de ce rire qui me fait tousser »[1286]. Le vieil homme rit peu mais quand il rit, ce n'est jamais d'amusement : son rire est celui de la victoire. Le rire de Louis accompagne ainsi chacun de ses méfaits : avec Marinette, par exemple, il préfère gâcher un rapprochement soudain par des sarcasmes. Dans *Le Visionnaire*, la vicomtesse se moque de Manuel en voyant le visage de ce dernier blessé : « j'écoutai avec horreur cette espèce d'aboiement frénétique. Pendant quelques secondes, j'eus l'impression que ma maîtresse était prise de vin, car elle ne semblait plus capable de soutenir

[1280]B. MÉRAND, « Présence du diable et de l'enfer dans l'oeuvre romanesque de François Mauriac », *François Mauriac : l'œuvre au noir, op. cit.,* p. 257.
[1281] B. MÉRAND, « Présence du diable et de l'enfer dans l'oeuvre romanesque de François Mauriac », *François Mauriac : l'œuvre au noir, op. cit.,* p. 258.
[1282] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p 554.
[1283] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 676.
[1284] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 77.
[1285] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 171.
[1286] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 500.

le poids de sa tête qui s'inclinait de côté et d'autre »[1287]. Dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, Gaston Dolange est « beau, cela va sans dire, mais d'une beauté voisine de la laideur, laid même, si vous voulez, irrésistible. Avec cela cynique et brave, déchirant tout du rire le plus cruel que j'aie jamais entendu »[1288]. De même, Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour,* passe son temps à rire lorsque son père lui confie que Maria Cross est une sainte : « Laisse-moi rire ! »[1289] lui confie-t-il ainsi lors d'un de leurs entretiens.

Ce rire, attribut du monstre, est le plus souvent l'organe même de sa monstruosité : la créature infernale, mais aussi le principe impalpable enragé de destruction, c'est précisément le rire. Cénabre dans *L'Imposture* ne cesse de rire lors de sa fameuse nuit infernale : « C'était moins un rire qu'un ricanement convulsif, involontaire, déclenché bizarrement, méconnaissable »[1290]. Le rire de Cénabre lui révèle sa monstruosité car il est disproportionné et se fait l'écho d'une présence étrangère en lui :

> Cette espèce de ricanement sortait de lui, à n'en pouvoir douter, et il ne le reconnaissait pas. […]. Il ne le reconnaissait pas, et il lui était pourtant impossible de l'attribuer à une cause purement physique, de le séparer d'une part secrète et réservée de sa pensée, peut-être, de toute autre manière, inexprimable. Ce claquement gras de l'air dans la gorge, si surprenant qu'il fût, n'avait pas d'existence propre, était dans une dépendance étroite... De quoi ? Non pas un bruit seulement, mais un écho... Quel écho ?[1291]

Le rire est le signe de l'aliénation, d'une manifestation sensible, matérielle et corporelle d'un dédoublement. Dans *Sous le soleil de Satan*, la jeune Mouchette commence à rire lorsqu'elle découvre en Cadignan un être méprisable qui l'a crue capable de trahison : « Une nouvelle Mouchette est en train de naître »[1292]. Pour le contrer, elle invente une série de mensonges et c'est en riant qu'elle se joue de la pauvre dupe : « Alors elle éclata de rire, les deux mains pressées sur la gorge nue, le col renversé en arrière, s'enivrant de son défi sonore, jetant aux quatre coins de la vieille salle, comme un cri de guerre, la seule note de cristal »[1293]. Peu à peu le rire s'installe comme une habitude chez Mouchette, signe de sa possession. Lors de sa rencontre avec Donissan, la jeune fille ne fait alors plus que rire : « Que voulez-vous ? j'aime

[1287] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 366.
[1288] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 323.
[1289] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 802.
[1290] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 359.
[1291] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 361.
[1292] L. CELLIER, « Rire, sourire et larmes », *Sources et dimensions de* Sous le soleil de Satan, *Études bernanosiennes,* n°12, Paris, Lettres Modernes, 1971, p. 94.
[1293] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 86.

rire… Est-ce défendu ? J'ai déjà tant ri »[1294]. Ce rire permanent est « le rire immense du dupeur »[1295].

Ainsi, le rire est lié au mensonge, car il est une manifestation du dédoublement dont est victime le personnage démoniaque. Il est souvent un masque et sonne faux. Dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, Arlette aime prendre « un air faussement enjoué »[1296], Olivier de Mainville, dans *Un Mauvais rêve de Bernanos*, « essay[e] de rire et ce rire sonn[e] d'abord si faux que [Simone] éclat[e] de rire à son tour »[1297], enfin Thérèse elle aussi « affect[e] de rire »[1298] au cours d'une conversation ave Jean Azévédo. Dans *Sous le soleil de Satan*, Mouchette « riait d'un rire méchant, mais ce rire était menteur, et il le savait bien. Ou, plutôt, peut-être ne l'entendait-il même pas. Car plus haut qu'aucune voix humaine criait vers lui la douleur sans espérance, dont elle était consumée »[1299]. On retrouve cela chez Steeny dans *Monsieur Ouine,* où, comme chez Mouchette « le rire procède d'un mélange entre le résidu de l'enfance, et le mal qui est en train de pousser en lui sa fleur vénéneuse »[1300] :

> Tout ce que l'enfance a laissé en Steeny de malice, d'ironie, de cruauté, lui remonte à l'instant du cœur aux lèvres et sa jolie bouche a le pli brutal que Miss exècre […] Philippe voudrait rire, comme il a ri un moment plus tôt, comme il sait rire lorsqu'une certaine désolation qu'il connaît bien aussi, risque de devenir tout à coup intolérable, le rire que Michelle appelle « ton rire de bébé, ton rire idiot ». Va donc pour le rire idiot... Trop tard ! Un autre sentiment déjà l'emporte, surgi du fond le plus obscur, la part demi-morte et croupissante de l'âme, où veille une pitié difforme, élémentaire, aussi vorace que la haine. [1301]

C'est cela même que M. Ouine tente d'expliquer à Steeny au début du roman : « Et retenez encore ceci : les petits garçons ni les femmes ne devraient jamais rire, il y a une malice dans le rire, un poison. Avec un peu de bon sens, vous vous seriez épargné, devant moi, l'humiliation de cette stupide défaillance »[1302]. Ces caractéristiques se retrouvent chez Edward Dupont-Gunther, le mauvais ange de Claude Favereau, dans *La Chair et le sang* de Mauriac. Il présente nettement les traits d'un diablotin, enclin à la perversité : « sa grande bouche, écrit le narrateur, élargie par un rire, [...] fait voir deux canines »[1303]. Mais son rire n'est qu'un

---

[1294] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 199.
[1295] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 206.
[1296] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit.,* p. 381.
[1297] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 925.
[1298] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 58.
[1299] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 193-194.
[1300] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op.cit.,* p. 810.
[1301] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* pp. 1369-1370.
[1302] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1368.
[1303] B. MÉRAND, « Présence du diable et de l'enfer dans l'oeuvre romanesque de François Mauriac», *L'Oeuvre au noir, op. cit.,* p. 257.

masque : « il n'avait jamais cru à cette férocité d'Edward et, à travers les fausses roueries du malheureux, l'élève des casuistes avait, dès le premier jour, pressenti la désolation infinie de son cœur »[1304]. De même, dans *Le Désert de l'amour,* Maria Cross est souvent plaisantée par le docteur Courrèges sur « cette façon d'accrocher à sa figure le rire comme un masque, qui tombait »[1305].

Le rire revêt un aspect parodique car il est dédoublement, et donc imitation, « singe de Dieu ». Les personnages démoniaques suscitent ainsi un rire chez le lecteur, – même s'il s'agit le plus souvent d'un rire grinçant – en parodiant des scènes bibliques. Dans *Léviathan,* Green n'hésite pas à utiliser des jeux de mots sur la nourriture, en particulier lorsque Mme Londe est en proie au désespoir le plus sombre : « À quoi bon nourrir de vaines illusions ? »[1306], « les humiliations dévorées en silence », « ce levain de rancune »[1307]. À force de dévorer des humiliations, la patronne en perd l'appétit. D'ailleurs le premier repas relaté dans son restaurant apparaît comme une représentation dégradée de la Cène : les dîneurs sont douze. Mais les réflexions de Mme Londe enlèvent toute spiritualité à la scène. D'ailleurs Guéret y apparaît comme un Judas, un traitre : « Qu'avait-il mangé son pain sans attendre sa soupe, cet imbécile ? À quoi pouvait-il bien songer ? Ne la voyait-il pas ? Ou faisait-il semblant de ne pas la voir ? »[1308]. Ainsi, les « éléments de la tragédie chrétienne parodique sont en place dès le début du roman »[1309]. De même le chapitre XIV de *Genitrix* de Mauriac apparaît comme une réécriture détournée de la Cène : après la mort de Mathilde, les journées de Félicité et de son fils, Fernand, ne sont rythmées que par les repas. Mais ici ce n'est pas un moment de partage mais d'incommunicabilité dans la mesure où il ne veut pas parler et elle ne le peut pas. Si toute l'attention de la mère est fixée sur son fils, celui-ci ne semble pas percevoir son existence.

Dans *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos, le maquignon-Satan est un personnage grotesque qui va s'adonner à diverses parodies. Il se caricature lui-même en utilisant des appellatifs grotesques : « mon chérubin, gueux tonsuré » lorsqu'il s'adresse à Donissan. Il parodie ensuite le baiser du Christ à Judas : « la bouche immonde pressa la sienne et lui vola son souffle »[1310]. Il inverse à plusieurs reprises les paroles bibliques, comme « m'ébattant sur

[1304] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 309.
[1305] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 771.
[1306] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 736.
[1307] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 740.
[1308] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 595.
[1309] H. DOTTIN, J. GREEN, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, *op. cit.,* p. 228.
[1310] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 174.

la surface de la terre et trouvant mes délices parmi les enfants des hommes »[1311] qui deviennent « mes délices sont d'être avec vous, petits hommes-dieux »[1312]. Enfin, il s'enfuit, non sans avoir auparavant parodier la Cène : « [s]e baissant avec une agilité singulière, il prit au hasard un caillou du chemin, le leva vers le ciel entre ses doigts, prononça les paroles de consécration, qu'il termina par un joyeux hennissement… »[1313]. Pour Monique Gosselin : « C'est une imagerie qui relève explicitement du Grand Guignol. Le mal dans son œuvre n'est pas une réalité positive ; c'est une parodie de réalité, l'ombre d'une réalité »[1314]. Dans *Varouna* de Julien Green, Abbadon parodie différentes scènes religieuses, notamment lors de la traversée en mer où il fait remplir un baquet d'eau par Hoël comme pour imiter le comportement de Jésus aux noces de Cana. La boisson, que les passagers jugent exquise, va les pousser à se battre et les faire devenir fous. Lorsqu'une tempête éclate, comme à Tibériade, Abbadon suggère à tous les passagers de réciter le *Notre Père* mais à l'envers. Enfin, de même que le Christ marche sur la mer, Abaddon court sur les flots avec son cheval démoniaque et après avoir demandé qu'on vienne le rejoindre, il laisse se noyer la femme qui s'est précipitée vers lui, rappelant saint Pierre s'élançant vers Jésus.

D. La rousseur

Le lien entre démoniaque et rousseur remonte à l'Égypte ancienne où l'on représentait le dieu Seth comme étant roux. Seth est considéré comme la personnification du mal et de la violence : il est souvent représenté avec une queue fourchue et une tête d'animal non-identifié (au museau allongé et aux oreilles dressées terminées en carré) qui rappelle celle d'un sanglier. Il appartient à plusieurs légendes dont celle qui explique comment, jaloux de son frère qui règne sur l'Égypte, Seth a imaginé un stratagème pour s'en débarrasser. Plutarque raconte que lors de certaines fêtes, on n'hésitait pas à maltraiter des roux en les jetant dans la boue. Au Moyen Age, le roux représente la couleur de la fausseté et de la trahison. Pour Michel Pastoureau, spécialiste des couleurs et de l'héraldique médiévales, le roux ici apparaît comme l'association du mauvais jaune et du mauvais rouge, et plus que tout autre couleur, il

[1311] Proverbes 8 : 31
[1312] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 174.
[1313] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 178.
[1314] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit*., p 390.

symbolise la trahison et la fausseté. C'est pourquoi on le voit figurer dès la seconde moitié du IXe siècle parmi les attributs démoniaques de Judas, au même titre que la bourse aux trente deniers et le nez crochu. Il rejoint ainsi la cohorte des autres traîtres roux : le fratricide Caïn et les chevaliers félons des chansons de geste (comme Ganelon). Pourtant leur rousseur pose quelques problèmes car ils ne sont pas toujours roux : Caïn et Judas ne le sont pas dans les faits. L'association entre rousseur et violence n'est pas fortuite : en hébreu, le mot « roux », *edom,* vient d'un terme qui désigne à la fois la couleur rouge, *adom*, *et dam*, le sang. Durant l'Inquisition, qui voit son apogée au XIIIe siècle, les roux étaient suspectés de faire commerce avec le diable. En cela, leurs cheveux constituent une preuve : ils avaient pris la couleur des flammes de l'Enfer dont ils s'étaient trop approchés. « En somme le roux évoque le feu infernal dévorant, les délires de la luxure, la passion du désir, la chaleur d'en bas, qui consument l'être physique et spirituel »[1315] expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.

La rousseur comme signe démoniaque ne tarde donc pas à se retrouver dans la littérature. Dans *Le Roman de Renart,* le goupil est mentionné à plusieurs reprises par sa rousseur. La littérature exploite la dualité du personnage : sa ruse appelle la sympathie du lecteur tandis que sa fourberie l'exaspère. Le texte rapproche ainsi de manière récurrente la couleur rousse de sa fourrure et son aspect diabolique. Le diable impressionne au Moyen Age, on le retrouve dans *Renart le nouve*l de Jacquemart Gielee qui abandonne définitivement l'image de l'aimable coquin des premières branches, pour doter le personnage d'une signification allégorique radicalement négative. Renart est ici l'incarnation du mal omniprésent : il règne sur le monde et le pervertit de ses vices. Au XVIIIe siècle, le diable boiteux de Lesage est roux : « Ses yeux, qui paraissaient très petits, ressemblaient à deux charbons allumés ; sa bouche excessivement fendue était surmontée de deux crocs de moustache rousse, et bordée de deux lippes sans pareilles »[1316]. On retrouve dans cette description les motifs traditionnels de représentations du diable : l'animalisation et le feu. Au XIXe siècle, Balzac, fervent lecteur des physiognomonistes, s'en inspire pour forger l'identité de ses personnages : les traits physiques doivent représenter le caractère. Vautrin, chef de pègre et assassin, est d'un « roux ardent ». Sa nature pervertie, satanique, est liée à sa rousseur.

La plupart des êtres démoniaques dans l'œuvre de Mauriac, Bernanos et Julien Green se distinguent par leurs cheveux roux. La rousseur prend ainsi une valeur symbolique, elle « dit

[1315] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, article « roux », *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p. 834.
[1316] A-R. LESAGE, *Le Diable boîteux*, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 37.

la violence intérieure et lie le personnage à l'image du feu »[1317]. Elle est signe de corruption sur le plan moral, social mais aussi sexuel : le roux est souvent inverti, marginal, insoumis et révolté. On retrouve cela chez Julien Green qui écrivait en 1946 dans son *Journal* : « Croisé tout à l'heure un garçon roux portant sous le bras un livre de messe dont la tranche était du même or que ses cheveux. J'y ai rêvé par la suite alors qu'il n'y avait rien que de très simple. Il y aurait un roman à écrire qu'on appelerait *Le Roman du Roux*. Le roux est un isolé ».[1318] Chez Green, la rousseur est stigmatique du péché et liée à une beauté fatale. Ainsi, dans *Minuit,* l'auteur insiste sur la couleur rousse des cheveux du jeune Serge : ils sont décrits comme de « longues mèches d'or »[1319], des « cheveux où flambait de l'or »[1320], « d'un jaune de cuivre »[1321]. Les cheveux roux sont aussi ce qui distingue le mystérieux Gaston Dolange : ils sont en effet « couleur de beurre »[1322]. Toutefois le roux se retrouve chez tous les personnages démoniaques greeniens, même chez ceux qui ne sont pas d'une beauté avérée. Dans *Le Malfaiteur*, le valet de chambre Herbert est un personage lui aussi résolument démoniaque, on retrouve toutes les caractéristiques dans son portrait :

> Il fallait reconnaître que lorsqu'il parlait du grand soir, il parlait bien. Il ne s'échauffait pas; au contraire : plus ce qu'il disait était terrible, plus il était calme. Ses informations lui venaient de source certaine et il les débitait sur un ton confidentiel, et modéré, sans gestes inutiles. Ses longs cils roux voilaient ses yeux glauques, sa main jouait négligemment avec un couteau, sa bouche en parlant remuait à peine. [1323]

De même, dans *Adrienne Mesurat*, le père de héroïne : « les yeux du vieillard paraissaient noirs, mais l'ombre laissait en lumière le nez charnu et les joues massives qui se perdaient dans la barbe jaunâtre. Ses pommettes se ridèrent et il eut un sourire satisfait »[1324]. Eustache Croche, dans *Varouna,* est « d'une laideur étonnante avec [ses] cils roux et [ses] prunelles de chat-huant. »[1325]. Chez Mauriac, on trouve aussi un certain nombre de jeunes gens roux, notamment dans ses premiers récits. Dans *La Chair et le sang*, Edward Gunther a un visage coloré, doré, presque roux »[1326]. Dans *Destins,* le jeune et beau Bob Lagave a lui aussi des cheveux flamboyants.

Évoquant le feu de l'Enfer, cette couleur indique le désir et la sensualité. D'ailleurs,

---

[1317] J. PETIT, *Julien Green,* Paris, Desclée de Brouwer, « Les Écrivains devant Dieu », 1972, p. 233.
[1318] J. GREEN, *Journal,* 13 janvier 1946, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* p. 890.
[1319] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 557.
[1320] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 586.
[1321] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 616.
[1322] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 401.
[1323] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 266.
[1324] J.GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 327.
[1325] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 773.
[1326] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 214.

Lilith qui, comme nous l'avons évoqué, aurait été choisie avant Ève pour être la compagne d'Adam, était rousse. Le nom même de « Lilith » semble venir de l'assyro-babylonien « lilitu » signifiant « démon femelle ». Marquée par le démon, la femme rousse est réputée pour avoir une sexualité débridée dans le but de conduire les hommes à leur perte. Dans l'inconscient collectif, les rousses prennent donc des allures de sorcières. Le roi Saint-Louis tolérait d'ailleurs que certaines femmes fassent commerce de leur corps, à condition, comme le stipule un édit de 1254, qu'elles soient nettement différenciées des femmes honnêtes en se teignant en roux. Aussi, chez les femmes, il y a derrière la rousseur une sensualité affichée : « Le roux représente la violence et le mal dans l'iconographie populaire mais aussi les délires de la luxure, la passion du désir, la chaleur d'en bas. Les roux sont souvent perçus comme des personnes agressives, généralement robustes, souvent vaillantes et dotés d'un fort tempérament sexuel »[1327]. Au XIXe siècle, Zola, voulant écrire le roman de la prostitution, fait de Nana, une femme à la fois blonde et rousse : décrite en blonde pour évoquer son innocence, en rousse lorsqu'elle s'adonne au vice.

Les femmes démoniaques sont ainsi, particulièrement chez Bernanos et Mauriac, souvent rousses et manifestent, dans le même temps, une sexualité affirmée. Ce sont des femmes-sphinx qui abrutissent les hommes et les réduisent à l'état d'animaux gouvernés par leurs instincts. Ainsi, chez Mauriac, les femmes rousses se distinguent par leur qualité de femmes fatales. Gisèle de Plailly, dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, fut une « enfant rousse »[1328], de même que Fanny, dans *Le Mal*, a « des cheveux ardents »[1329]. Incarnations démoniaques, leur puissance érotique est associée à leur longue chevelure couleur flamme. On retrouve cela chez Bernanos dans *Sous le soleil de Satan* où Mouchette est décrite comme ayant les cheveux dorés, c'est d'ailleurs le seul renseignement précis sur son physique que nous avons. Mauriac et Bernanos associent ainsi directement démoniaque et rousseur : dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Miss possède « une immense chevelure qui flambe. Elle l'attire en pleine lumière, brutalement, au risque d'écraser sa poitrine contre l'appui de la fenêtre. Il connaît depuis longtemps cette violence calculée, sournoise, ces caresses féroces qui le bouleversent de curiosité, de terreur, d'une sorte d'écœurement inexprimable »[1330]. Ces femmes constituent l'instrument de la chute des autres personnages : elles précipitent leur entourage – parmi lequel se trouvent les êtres les plus purs – à leur perte. C'est aussi le cas

[1327] D. VAN HOOF, « Le naturalisme de Julien Green dans ses premiers romans », *Julien Green, Non-dit et ambiguïté,* Paris, l'Harmattan, 2007, p. 198.
[1328] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 550.
[1329] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,*p. 661.
[1330] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1350.

d'Arlette dans *Le Malfaiteur* de Green qui possède « une frange de cheveux dorés [qui] trahissait le fol espoir de plaire malgré les années »[1331].

[1331] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 345.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

L'enjeu de cette première partie consistait à passer en revue les différentes origines et influences des figures démoniaques chez Mauriac, Bernanos et Green. Il s'agissait, en effet, dans un premier temps, d'observer en quoi Barbey d'Aurevilly, Baudelaire et Dostoïevski ont influencé ces auteurs. Nous donnons une série d'illustrations de la représentation du diable ou des démoniaques dans leurs œuvres qui feront écho à celle de Bernanos, Mauriac et Green. Le diable, pour Baudelaire, est véritablement entré au plus profond de lui-même. S'il reprend certaines caractéristiques du Satan romantique – notamment par sa révolte –, Baudelaire entreprend de le décrire de manière plus nuancée. En effet, chez lui, l'image de Satan n'est pas entièrement positive, comme c'est le cas chez de nombreux romantiques : c'est avant tout une force désagrégeante qui entre en l'homme sous la forme de l'ennui. Chez Barbey, le diable n'intervient jamais directement : l'emprise démoniaque relève de l'ordre du mystère, du secret. Même si le terme « démoniaque » n'est pas employé dans son œuvre, on trouve chez Barbey d'Aurevilly des êtres qui sont voués au mal de manière totale. La monstruosité des personnages aurevilliens vient de leur manière de bafouer les lois humaines et divines, ce qui leur confère un pouvoir contre nature. Pour cacher leur nature profonde, intrinsèque, ils n'hésitent pas à recourir au masque, au mensonge. Le mot « démoniaque » se retrouve à proprement parler pour la première fois chez Dostoïevski. On trouve dans son œuvre des personnages démoniaques qui éprouvent une vive attraction pour la tentation, le vice et le péché. Si on retrouve les attributs démoniaques déjà évoqués par Baudelaire ou Barbey, comme l'orgueil démesuré ou l'ennui, l'ambiguïté est le propre de ces figures démoniaques qui voudraient être des héros autant que des zéros.

Si les démoniaques de Bernanos, Mauriac et Green ont des points communs, ce n'est pas seulement en raison de leurs influences littéraires communes, c'est aussi parce que, vivant à la même période, ils ont eu accès à l'œuvre des uns et des autres. Ils ont tous les trois expliqué avoir lu leurs œuvres respectives, non sans émettre quelques réserves ou critiques. Toutefois, cette influence est à nuancer quelque peu dans la mesure où le démoniaque ne se manifeste pas de la même manière dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. La présence du démoniaque est très diffuse dans les premiers romans de Mauriac, mais au fur et à mesure de ses romans, les figures démoniaques vont prendre une place de plus en plus prépondérante. Ainsi, les démoniaques vont dans les années trente devenir les personnages principaux des romans de Mauriac, et même les narrateurs, comme dans *Le Nœud de vipères*. Malgré tout, le

démoniaque reste essentiellement une manifestation essentiellement psychologique : Mauriac décrit des personnages gagnés par l'ennui, l'horreur de soi et la tentation de la mort. Chez Bernanos, la tentation absolue, c'est le péché de l'esprit, à savoir un refus total et une attirance irrémédiable pour le néant. Ses romans mettent en place les conflits du bien contre le mal dans une perspective surnaturelle. D'ailleurs, dans son premier roman, *Sous le soleil de Satan*, le diable apparaît sous la forme d'un personnage : le maquignon. Dans les romans suivants, le romancier va toutefois renoncer à cette vision du diable, considérant qu'elle était trop positive. Il va donc l'intérioriser complètement à l'homme. À la différence de Green et de Mauriac, Bernanos ne craint pas de surcharger l'intrigue par une prolifération de personnages démoniaques secondaires ou subalternes. Le mensonge gagne quasiment tous les êtres, qu'ils soient voués au mal ou simplement médiocres. Les figures bernanosiennes les plus radicalement démoniaques – Germaine Malhorty, Cénabre, Évangéline, Simone Alfieri – évoluent dans le cadre d'un monde orienté vers une transcendance. Dans le dernier roman de l'auteur, par ailleurs inachevé, *Monsieur Ouine*, l'auteur décrit un monde en vase clos, sans aucune possibilité d'ouverture vers l'au-delà. Davantage tournée vers le fantastique, l'œuvre greenienne offre des êtres en proie à une force invisible, invasive et destructrice. Les personnages s'adonnent le plus souvent au péché de chair et sont des être tendus vers le mal. Moins radicales que chez Bernanos, et même que chez Mauriac, les figures démoniaques greeniennes sont tiraillées par des passions et des vices qui les font basculer dans une autre réalité.

À partir de cet ensemble de figures démoniaques, on peut définir une typologie selon leur rôle au sein de la famille et de la société. La majorité des personnages démoniaques ne parviennent pas à s'intégrer dans aucun de ces systèmes. Le personnage démoniaque ne parvient jamais à remplir le rôle qui lui est dû. Adolescent révolté, mauvais mari, père tyrannique, le démoniaque masculin peine à avoir une place dans la famille que le plus souvent il exècre. Quant aux femmes démoniaques, elles s'inscrivent dans la tradition biblique des figures de Lilith et Ève, les deux pécheresses mythiques. Jeunes filles révoltées, épouses insoumises, mères tyranniques ou, au contraire, totalement indifférentes, les démoniaques féminins font écho aux figures masculines. Parmi les familles mises en scène, pas une seule n'offre l'exemple d'un foyer heureux et serein. Issus le plus souvent de milieu aisé, les démoniaques s'y intègrent et s'y épanouissent le plus souvent grâce au mensonge qui sera la première étape vers la destruction. C'est pourquoi les personnages gouvernants se révèlent être des incapables, les nobles des fantoches, les curés des incroyants. Green, Mauriac et Bernanos peignent ainsi une humanité collective despiritualisée.

Enfin, l'étude de certaines caractéristiques de ces personnages, notamment celle des noms, tisse un réseau d'informations évocateur. De nombreux noms sont en effet révélateurs de l'entité trouble, vide, voire absente, des figures démoniaques. Souvent, le nom est d'ailleurs remplacé par un surnom, marquant ainsi une distance entre le démoniaque et sa famille. Les trop nombreux noms signifient la dépersonnalisation du démoniaque. Ainsi, les figures démoniaques apparaissent dès leur nomination comme des êtres insaisissables. Leur identité dans les romans de Mauriac, Bernanos et Green est d'ailleurs souvent fuyante, imprécise ou erronée. Leur portrait relève du même ordre dans la mesure où physiquement, ils se distinguent des autres personnages par leur beauté, mais aussi par leur physique souvent changeant. Les démoniaques prospèrent dans l'ambiguïté, ce qui se retrouve dans leur apparence que l'on peut qualifier de monstrueuse : ils sont en effet animalisés, sans âge, androgynes ou difformes. Leur description s'impose à l'imagination avec de surprenantes dissonances et fractures, et les inscrit d'emblée sous le signe de la transgression. Le regard, la voix, le rire, la rousseur, contribuent à rendre ces personnages démoniaques dans leur attitude trouble et leur posture ambiguë.

Aussi, au terme de cette première partie plusieurs questions se posent : à quoi peut-on voir qu'ils sont des personnages démoniaques ? Qu'est-ce qui les distingue des autres personnages ? Et surtout, en quoi peut-on dire que ce sont des figures tragiques ? Après avoir analysé l'origine, les diverses influences et les caractéristiques principales des figures démoniaques dans l'œuvre de Mauriac, Bernanos et Green, il nous faut, dans une deuxième partie, nous arrêter sur leur dimension tragique.

DEUXIÈME PARTIE :

METTRE EN ŒUVRE LE DÉMONIAQUE : LE TRAGIQUE ET SES ENJEUX

Les figures démoniaques possèdent une dimension tragique que nous nous proposons d'étudier ici. Les démoniaques, conduits par les ambitions et les passions les plus dévastatrices, sont engagés dans le mal plus profondément qu'il n'est coutume de l'être, ce qui suscite le tragique. Qualifier les romans de Green, Mauriac et Bernanos de « tragique » ne consiste pas à le réduire à cette appellation comme on le ferait d'une tragédie antique, et ne fait aucunement fonction de définition : on entend le terme « tragique » non plus comme le nom désignant une catégorie esthétique avec ses exigences structurales et ses spécificités distinctives, mais comme une occurrence assez large pour pouvoir être appliquée à une œuvre sans la soumettre à sa seule définition.

Si la notion de tragique, et le terme lui-même, sont culturellement issus de la tragédie grecque antique, c'est-à-dire d'un genre littéraire très précisément défini, le tragique ne se réduit pas à la tragédie : il existe du tragique avant la tragédie. La notion de tragique déborde nettement les limites de son acception classique et demeure liée au genre dramatique en désignant dans son sens le plus large un certain rapport de l'homme au monde. La notion de tragique a d'ailleurs été élaborée au XIXe siècle, indépendamment de celle de la tragédie, par la philosophie allemande. Ainsi la notion de tragique émerge à un moment où les limites de la tragédie se font de plus en plus sentir, « c'est-à-dire quand il apparaît que la notion de Tragédie ne donne plus forcément accès à la Providence »[1332]. Dans son ouvrage *Le Tragique*, Marc Escola affirme ainsi: « Il se pourrait bien que l'invention du tragique soit postérieure de quelques vingt-trois siècles à la naissance de la tragédie comme genre. »[1333].

Le tragique serait donc, non plus une caractéristique de l'œuvre, mais un point de vue, une perspective. Henri Gouhier explique ainsi : « il y a vraiment union substantielle de la tragédie et de la poésie […] une tragédie en prose est concevable ; pas une tragédie prosaïque »[1334]. Si le théâtre fonctionne bien sur le « mode du « comme si », le roman paraît également, par sa faculté de représentation et le détachement du prosaïque souvent favorisé

[1332] Collectif, *Le Tragique du quotidien*, Paris, Atlande, 2006, p. 15.
[1333] M. ESCOLA, *Le Tragique*, Paris, Flammarion, Corpus, 2002, p.13.
[1334] H. GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1991, p. 65.

par la fiction, pouvoir produire l'apparition d'un sentiment de tragique. Pour Henri Gouhier, on l'appelle de ce nom une tragédie que parce que la catégorie du tragique est la plus importante, la plus voyante de toutes celles qui parcourent le texte. Aussi, il donne à la tragédie le nom de genre, au tragique, celle de catégorie : « Genre : unification de la pièce à partir de l'une des catégories qui imprègnent son action »[1335]. Pour Jean-Marie Domenach, le tragique ne serait pas seulement une interprétation du monde « mais une structure fondamentale de notre être-au-monde »[1336]. Le tragique naît du conflit qui « déclenche toute intervention humaine dans un monde imprégné de sacré »[1337].

Ainsi, le *Dictionnaire de critique littéraire* pose une définition du tragique comme « principe philosophique qui est inscrit au cœur de la tragédie, mais qui peut parcourir n'importe qu'elle autre œuvre littéraire […]. Il naît de l'affirmation de la nécessité, aveugle, provoque l'irrémédiable. L'essence du tragique réside dans l'ambiguïté des forces qui président à la fatalité »[1338]. Le tragique ne dépend plus de la tragédie. Dès lors, la définition la plus appropriée est celle qui désigne le tragique comme un substantif : « le caractère d'une situation où l'homme avec sa liberté est en lutte contre une fatalité ou un destin qui tend à l'écraser »[1339]. L'homme aime la liberté, c'est pourquoi il entretient un rapport conflictuel avec la fatalité et le destin. Le tragique rend compte de cette relation funeste et essentielle qui lie l'homme à la transcendance.

Le roman en tant que genre dominant de l'époque moderne va donc traduire à sa manière le tragique. Cette période se caractérise par le doute qui ronge l'humanité entière bouleversée par un grand nombre de guerres. La Première Guerre mondiale constitue en cela une véritable tragédie. Aussi, le roman tragique sera le moyen privilégié pour exprimer les bouleversements et agitations de cette époque et la tragique condition de la vie humaine. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green sont tragiques en ce sens qu'ils mettent en scène des personnages qui « expriment chacun à leur manière, un peu de la grande inquiétude […] que porte en lui tout homme capable de réfléchir devant un univers incompréhensible »[1340]. Cette analyse, qui porte sur les personnages de *Sud,* peut être étendue à tous les personnages démoniaques de Bernanos, Mauriac et Green. Par ces propos, Green rejoint la définition de

[1335] H. GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.,* p. 194.
[1336] J.M. DOMENACH*, Le Retour du tragique*, *op. cit*., p. 48.
[1337] Ibid.
[1338] J. GARDES-TAMINE, M-C. HUBERT, « Tragique », *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, Cursus Lettres, 2002, p. 220.
[1339] N. BARAQIN, A. BAUDART, J. DUGUE, J. LAFFITTE, F. RIBES, J. WILFERT, *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin. Paris, 2000, p. 301.
[1340] J. GREEN, « Notice sur *Sud* – Textes de Julien Green », *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p.1719.

Domenach au sujet de la tragédie : « exhaussement et mise à nu de la condition humaine »[1341], « d'où l'angoisse que suscite le discours tragique chez le spectateur lui-même mis à nu, confronté à la vérité tragique de son propre être »[1342].

Cette exposition métaphysique de la précarité humaine, de sa déréliction, cette mise en évidence du tragique inhérent aux profondeurs de l'être est perceptible dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. C'est en effet ainsi que le héros tragique a évolué au XIXe siècle et au XXe siècle sous l'influence de la chrétienté et de la philosophie. Le tragique ne peut se concevoir en dehors d'une spéculation philosophique sur l'homme et son existence. Il se trouve indubitablement associé au destin qui a toujours été considéré comme une problématique pour l'homme. Dans la tragédie de la Grèce antique, le héros tragique tient sa grandeur de la lutte désespérée contre la fatalité. Cette idée constitue généralement le fond de la pensée mythique où l'existence de l'homme est vulnérable et en même temps coupable, vouée au malheur, au crime et à la mort. Il s'agit d'une condition humaine qui trouve son ressourcement dans le juste essor d'une représentation où les tourments de la passion et les enchantements d'une plénitude lénifiante reflètent parfaitement cette précarité de l'être.

Dans son milieu ambiant, l'homme est contraint de se mesurer à ce qui le dépasse largement. Si la cité le rassérène un peu, le monde attise en lui la plus vive curiosité qu'il a de soi et de ce monde même en le poussant résolument à franchir les limites qui les partagent. C'est ainsi que les Grecs désignent cette démesure chez l'homme par *hybris*. Elle rend l'homme égoïste en le déshumanisant en quelque sorte, et corrompt incontestablement sa nature d'être humain : elle est le vice par excellence, l'insuffisance et la défectuosité de l'homme. L'*hybris* est démesure en tant que dépassement de la mesure impartie à chacun par le destin. Si la mesure constitue la vertu principale des Grecs en suggérant le respect des limites ou de la mesure en toutes choses, l'*hybris* est orgueil ou appétit démesuré, erreur ou péché fatal. Le tragique naît de cette démesure qui est la manifestation, non pas tant d'une dualité de l'homme, que d'une brèche à l'intérieur de lui-même.

Harmatia reçoit le sens de « péché » dans la *Bible de Septante*, avec des conséquences décisives pour la réception même du destin et de la responsabilité de l'homme. La première faute chrétienne est le péché originel qui s'apparente à la faute tragique, comme le montre

[1341] J. M. DOMENACH*, Le Retour du tragique*, *op. cit*., p. 9.
[1342] J. POURELOT, « *Sud,* ou le mystère tragique de la souffrance humaine », *Julien Green : visages de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 234.

Ricoeur : « le thème biblique du péché ne rejoint le thème tragique de la faute que dans la mesure où il est un tragique de la tentation et non de la faute »[1343]. Mais selon Ricoeur :

> Le serpent reste toujours l'Autre de la chute de l'homme, la figure-limite que l'homme construit pour rendre compte de son aliénation, mais qu'il ne peut séparer de la liberté de son aliénation. La théologie judéo-chrétienne du péché oscille ainsi entre l'inculpation totale de l'homme, premier pécheur dans la création, et la construction d'une figure-limite du mal dont l'homme serait la première *victime.* Mais cette figure-limite reste liée à l'anthropologie ; elle est l'*Autre* de mon péché ; une « spéculation » sur Satan, hors de l'anthropologie du mal, est impossible. En dehors de la séduction de l'homme, en dehors de la structure quasi-extérieure et quasi-« tragique » de la tentation, laquelle est encore une structure du péché de l'homme, je ne sais pas ce qu'est Satan, qui est Satan, ni même si c'est Quelqu'un.[1344]

C'est ce qui évolue avec le démoniaque : Satan n'est non plus un serpent, extérieur à l'homme, il est dans l'homme.

Ainsi, est tragique, au sens philosophique, un malheur qui est fondamental, entrainant non seulement la mort mais la ruine de la raison d'être, et qui est inévitable et irrémédiable parce qu'il résulte de la dynamique de notre condition ou de notre personnalité, constituées de principes antagoniques qui les vouent au tourment, sinon à l'autodestruction. Chez Green, Bernanos et Mauriac, cet *hybris* est la manifestation démoniaque qui va engendrer un tragique du conflit, de la contradiction mais aussi des conflits internes d'un moi divisé par l'Ennui. L*'hybris* peut prendre différents aspects : révolte, mensonge, curiosité, haine, crime et esclavage du péché. L'aspect démoniaque crée une tension intérieure chez le personnage qui suscite une division, et c'est de cette division que naît le tragique. La figure démoniaque est donc à bien des égards tragique : « ses sentiments ses paroles et ses actes révèlent de son caractère *(éthos)* en même temps qu'ils apparaissent comme l'expression d'une puissance religieuse *(daïmon*) agissant à travers eux. La vie du héros découle ainsi sur deux plans simultanés « dont chacun, pris en lui-même suffirait à expliquer les péripéties du drame, mais que la tragédie vise précisément à présenter comme inséparable d'une de l'autre »[1345].

Le *daïmon* est cette « puissance de malheur qui englobe, à coté du criminel, le crime lui-même, ses antécédents les plus lointains, les motivations psychologiques de la faute, ses conséquences, la souillure qu'elle entraîne, le châtiment qu'elle prépare pour le coupable et pour toute sa descendance »[1346]. Clémence Ramnoux suggère au sujet que le *daïmon* « reste neutre ou ambivalent. Il faut le qualifier pour en faire un bon ou un mauvais démon, un

---

[1343] P. RICOEUR, « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 1953, p. 307.
[1344] Ibid.
[1345] M. ESCOLA, *Le Tragique*, *op. cit.,* p. 17.
[1346] J-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* tome I, Paris, La découverte /poche, 2001, p. 29.

bonheur ou un malheur. Quant à savoir s'il s'agit d'une réalité étrangère à l'homme, ou de l'homme même, comme son âme ou une partie de son âme, cela même demeure indécis et soumis à toutes sortes de variations. Le démon est pour l'homme à la fois familier et étranger »[1347]. L'hérédité, motif tragique essentiel, se retrouve chez toutes les figures démoniaques, comme nous le verrons. Cette puissance divine, « ce mauvais génie » agit de façon « le plus souvent néfaste au cœur de la vie humaine »[1348]. Le mot « *daïmon* » est parfois traduit dans le sens de « destin », notamment dans *Œdipe Roi* de Sophocle : « le destin est aussi bien dans le héros qu'en dehors de lui. Il est la marche à la catastrophe du héros, et l'ordre du monde qui comprend cette marche à la catastrophe, qu'elle aussi constitue »[1349]. Il préfigure cette dimension démoniaque que l'on trouve chez les figures de Bernanos, Green et Mauriac, c'est pourquoi, à l'instar des personnages tragiques, le démoniaque est cet « homme double, déchiré, problématique »[1350] : le personnage tragique est confronté à la contradiction tragique.

Les figures démoniaques sont des êtres dans lesquels reposent de nombreux conflits internes, qui souffrent, qui luttent et dont la vie ne débouche que sur le malheur et la mort. Tous les démoniaques veulent s'affirmer et se détruire parfois successivement, parfois simultanément. Leurs *libido sentiendi, libido dominandi* ou *libido sciendi,* mises en lumière par les écrivains de Port-Royal bien connus de Green et Mauriac, entrent en conflit avec leur *libido excellendi* : d'un côté les plaisirs de l'animal humain, de l'autre les joies de l'ange que l'homme aspire à devenir. Comme l'explique Jessie Lynn Gillepsie au sujet de l'œuvre de Bernanos : « il n'y a de tragique [...] qu'autant qu'il y a tension entre Dieu et Satan, qu'autant que le mal ou le malheur n'ont pas tout conquis, restent une menace, gardent un « sens augural », une force de pressentiment ; qu'autant qu'il y a risque, c'est-à-dire qu'autant qu'il reste de l'espoir, une chance de salut – une chance et un espoir humain de salut »[1351]. Cette chance de salut possède deux dimensions : elle peut s'incarner intérieurement dans la part d'enfance qui subsiste chez certains démoniaques, ou extérieurement par les « saints » que l'on retrouve particulièrement chez Bernanos et Mauriac.

Pour les figures démoniaques, même si Satan est intériorisé en eux, il subsiste une ambivalence et c'est là que réside le tragique qui suppose une opposition entre le divin et

[1347] C. RAMNOUX, « Puissance du mal dans la Grèce archaïque et classique », *Entretiens sur l'homme et le diable, op. cit.,*pp. 13-14.
[1348] Ibid.
[1349] J. MONNEROT, *Les Lois du tragique*, Paris, PUF, 1969, p. 14.
[1350] Ibid.
[1351] J. L. GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, *op. cit*., p. 135.

l'humain, considérés à la fois comme distincts et inséparables. Si la liberté se situe du côté de l'homme, le destin renvoie à Dieu :

> D'un côté, il y a le dieu, qui se caractérise par l'indivision entre le divin et le satanique, car il dispense aussi bien le bonheur que le malheur, le bons conseils que les mauvais. Il est qualifié de « prédestination au mal », ce qui laisse à penser que le destin renvoie à la réversibilité des valeurs opposées. En face, la « grandeur héroïque de l'homme » réside dans 'l'agir suprême d'un vouloir qui refuse'. La liberté humaine est donc celle de dire non, de refuser cette prédestination au mal', qui l'écrase. Il appart dès lors que le conflit tragique consiste dans le choc de deux principes de contradiction dont l'un [l'homme] contredit la contradiction initiale de l'autre [l'indivision divine du bien et du mal], qui l'emporte sur le premier.[1352]

De cette tension chez les démoniaques va naître un choix, une décision à prendre qui n'est donc pas – comme dans les tragédies – imposée par quelqu'un mais par lui-même : le dilemme est intérieur. Pour autant, et c'est un point commun avec la tragédie antique, tout le problème tient dans l'évaluation de la faute commise par le héros qui est à la fois coupable et innocent : il est « un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur »[1353].

Dans la tragédie grecque, le conflit entre une puissance supérieure et l'homme conduit ce dernier à sa perte en posant la question de la responsabilité.

> Ainsi le tragique apparaît-il d'emblée comme le pressentiment d'une culpabilité sans causes précises et dont pourtant l'évidence n'est à peu près pas discutée ; et du même mouvement qu'on admet cette nécessité, cette prédestination, on s'en détache, on s'en exonère en la reportant sur l'arbitraire divin ou quelque vague méchanceté métaphysique. C'est injuste – c'est juste- c'est injuste... ; tel est en somme le triple mouvement suscité par l'événement tragique ; le premier est une réaction sentimentale ; le second puise dans une croyance plus ou moins consciente à une causalité magique, à une rétribution souterraine ; le troisième s'adresse à une divinité qui, au lieu d'être providentielle, manifeste sa malignité ou son absence.[1354]

Le héros tragique tombe dans le malheur, non pas à cause de sa malignité, de sa corruption, mais à la suite d'une faute qu'il a commise, d'une erreur (*harmatia*) pareille à celle d'Œdipe. Comme l'analyse Jules Monnerot : « Le héros tragique n'est pas un homme éminemment vertueux et juste auquel cas il différerait de la plupart des hommes mais il n'est pas non plus un homme éminemment méchant ou pervers quelque cas il différerait également de la plupart des hommes »[1355].

[1352] M. LAZZARINI-DOSSIN, « Le tragique comme prédestination au mal », *Imaginaires du Mal, op. cit*., p. 153.
[1353] Cité par M. ESCOLA, *Le Tragique*, *op. cit.* p. 236.
[1354] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op. cit.,* p. 23.
[1355] J. MONNEROT, *Les Lois du tragique*, *op.cit,* p. 24.

Toutefois, pour Jean-Marie Domenach, même si l'homme tente de se décharger de la faute sur les dieux, « la liberté nous le verrons, reste engagée au sein de la nécessité, et le mal quand même les dieux l'ont inspiré, guidé, cajolé, le mal reste le mal de l'homme »[1356]. Il explique que la tragédie commence avec l'abandon de la divinité : « le tragique grec aurait en somme préfiguré le tragique chrétien : les hommes se divinisant, ou la divinité humaine s'incarnant, il en résulte une sorte de court-circuit géant, un arc formidable de lumière et d'énergie ; puis la divinité, attaquée ou déçue, quittant l'homme, il appartient à celui-ci de combler son absence »[1357]. Cette absence de Dieu, ce manque, se retrouve chez la majorité des figures démoniaques de Green, Mauriac et Bernanos. La place laissée par Dieu explique que les démoniaques se livrent au péché : haine, crime, mensonge ou révolte. La faute n'est pas la simple conséquence de la volonté : le personnage n'en a pas la maîtrise, elle s'évade de lui, le précède et l'enferme : « Elle est autre. Moi et autre. Mais qu'est-ce ce que cet autre qui se joue de moi ? Mon caractère ? Ma race ? ou faut-il remonter plus haut, jusqu'à la divinité capable de me conduire au mal ? »[1358].

Ce terme d'*harmatia* est donc ambigu selon Suzanne Saïd : « on y a vu un crime, un défaut de caractère ou même une erreur »[1359]. La théoricienne montre comment la tragédie peut apparaître comme une mise en question de la faute :

> Est-ce qu'un homme est coupable parce qu'il a commis une faute, ou bien ; s'il a commis une faute c'est qu'il était, en quelque sorte, coupable de naissance ? Est-ce que la culpabilité est une malédiction qui pèse sur certains d'entre nous et peut-être sur tous, qui est justifiée du point de vue divin, mais absolument incompréhensible ? Et qui fait que, quoi que l'homme fasse, s'il a choisi cela, il sera de toute façon coupable et s'il a choisi autre chose, il sera coupable aussi […] c'est ça, le problème de la tragédie. [1360]

Il n'en va pas différemment du démoniaque car s'il est coupable d'avoir fait le mal, on peut se demander s'il n'y a pas, comme pour les héros tragiques, une fatalité qui pèse sur lui. Car ce qu'on appelle la culpabilité, c'est aussi la fatalité. On distingue qu'une double causalité était à l'origine de tout événement : d'un côté la détermination des dieux, la fatalité, de l'autre les actions des hommes, leurs choix. La destinée des hommes est aux mains des dieux tout-puissants ou de forces obscures : la langue grecque parle des dieux, du « *daïmon* », du destin (*moira*) ou de la nécessité. C'est là en tout cas le thème central de l'appropriation philosophique de la notion de tragique, comme l'explique Marc Escola, il s'agit d'une

[1356] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op. cit.,* p. 26.
[1357] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op. cit.,* pp. 29-30.
[1358] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op. cit.,*, p. 26.
[1359] S. SAÏD, « Les contradictions de la faute tragique », *Travail théâtral*, n°30, janvier-mars 1978, p. 36.
[1360] M. MILLON, « Œdipe, notre contemporain ? Entretien avec Jean-Pierre Vernant », *Travail théâtral,* n°30, *op.cit.,* p. 11.

« dissociation à compter de Schelling et de Hegel : le héros tragique qui accepte d'être châtié pour un crime inévitable affirme à la fois la fatalité et la liberté de son acte »[1361].

La liberté du démoniaque qui cherche à s'exercer se trouve mise en échec car elle se heurte à une nécessité qui le dépasse : lui-même. Dans la tragédie, les propres actes du héros sont ses ennemis les plus implacables. Ainsi un homme seul contre tout n'est pas nécessairement tragique, il le devient, comme l'explique Jules Monnerot « lorsque « l'ennemi » est aussi à l'intérieur de lui-même. Il n'y a de tragédie que si le héros est l'artisan de sa propre perte »[1362]. Les figures démoniaques sont tragiques dans la mesure où elles perçoivent le caractère inéluctable de leur malheur et où leur drame est effectivement sans issue puisqu'elles en sont elles-mêmes – et principalement elles seules – les agents. Ils n'affrontent pas réellement de dilemme : eux seuls provoquent leur faute. Pour les figures démoniaques, même si Satan est intériorisé en elles, il subsiste une ambivalence et c'est là que réside le tragique.

Quand les démoniaques agissent, ils sont mus la plupart du temps par cette force démoniaque qui réside en eux : « il y a en effet deux volontés, l'une plus faible, impuissante, qui veut la manifestation et une, plus forte qui veut se retrancher »[1363]. Aussi, « le fait qu[e] la volonté qui veut se retrancher est la plus forte prouve que l'homme est essentiellement démoniaque » explique Kierkegaard. Cette volonté qui veut se retrancher est cette volonté démoniaque qui s'introduit dans l'être : le démon entre dans l'âme sans rien déranger : « La créature qui l'habite ne s'en aperçoit pas, parce qu'elle croit encore posséder la liberté entière. Mais même cette supposition n'est qu'une illusion abominable, car notre volonté est depuis longtemps identique à la volonté démoniaque. […]. La créature est devenue une esclave sans force qui ignore son maître »[1364]. Leur volonté est nulle : leurs actes sont placés sous le signe du démon – du signe moins – et en agissant, ils précipitent leur destin car toutes leurs actions les rapprochent un peu plus du néant.

Menteur, révolté, double, le démoniaque se fait au fur et à mesure pire que tout cela : passif, mécanique, il devient le rien, le néant, la stérilité et la mort. Les œuvres de Mauriac, Green et Bernanos relèvent du genre tragique d'abord par la prédominance de la mort. Chacun de leur roman relate une mort, que ce soit un crime, un suicide ou un accident. Le second motif tragique tient à la condition du personnage et du monde qui l'entoure : c'est un monde soumis à une fatalité comme nous venons de l'expliquer. La fatalité trace le destin des

[1361] M. ESCOLA, *Le Tragique*, *op. cit.,* pp. 236- 237.
[1362] J. MONNEROT, *Les Lois du tragique, op. cit.,* p. 51.
[1363] J. MONNEROT, *Les Lois du tragique, op. cit.,* p. 39.
[1364] W. BURKHARD, *La Genèse du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* pp. 33-34.

hommes et concerne surtout la révolte, le désespoir et l'amour. La première fatalité est celle de la révolte qui conduit sur la voie du mal de nombreux démoniaques ; la seconde, celle du désespoir, est omniprésente ; la troisième fatalité est celle de l'amour, toujours impossible et malheureux, notamment chez Green et Mauriac ; la dernière fatalité est liée à la faute qu'elle soit volontaire ou non, consciente ou non. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green reprennent donc les motifs tragiques et, en les intégrant à leur univers, mettent en relief l'aspect intérieur du tragique chez les démoniaques.

Chapitre 1. L'héritage tragique

Le démoniaque en tant qu'agent perturbateur s'inscrit ici dans la lignée de figures antiques et bibliques. Le tragique apparaît lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat intérieur, mais qu'elle n'a pas encore acquis un statut autonome. Jean-Pierre Vernant explique que l'homme tragique trouve son incarnation parfaite dans Œdipe. En effet, selon lui, il montre plusieurs visages : Œdipe roi, tyran, sage, enquêteur. Si on regarde la lignée des héros antiques tel Œdipe justement, les destinées de tous ces héros sont « diaboliques ». Le mot « diable » est issu du verbe διαβάλλω, « diabállô », qui signifie, dans son sens premier, lancer à partir d'un point vers des endroits différents, désunir[1365]. Les héros de ces mythes sont voués à la séparation, à la désunion, une caractéristique que l'on retrouve chez les figures démoniaques de Bernanos, Mauriac et Green.

I. L'héritage antique : Œdipe

Œdipe fait partie de la dynastie des Labdacides, les rois légendaires qui ont fondé Thèbes. Cette lignée est composée de plusieurs criminels et meurtriers : sa grand-tante Ino tue sa fille Mélicerte, sa grand-tante Agavé coupe la tête de son fils Penthée, Laïos a violé son élève, Chrysippe, qui s'est suicidé ensuite. Ainsi Œdipe est d'emblée marqué par la malédiction, ce qui le positionne en tant que héros tragique. Chez Eschyle et Euripide, l'oracle est tenu à Laïos avant même la conception d'Œdipe, pour l'empêcher d'engendrer un fils. L'oracle donne à Laïos la possibilité d'échapper à sa destinée. Au contraire, chez Sophocle, il n'est pas dit que l'oracle ait été formulé avant la naissance d'Œdipe. Laïos ne semble pas avoir eu le choix : « Un oracle fut un jour rendu à Laïos, non certes par Phoebos en personne, mais enfin par ses ministres, lui avait annoncé qu'il devait mourir de la main d'un fils qu'il aurait de moi »[1366]. Aussi, ce destin pèse sur Œdipe dont Tirésias lui dit dès le début de la pièce : « jamais mortel ne sera le jouet d'un sort plus cruel que le tien »[1367].

La volonté des dieux n'est pas respectée puisque la naissance interdite a lieu. Œdipe va être à deux reprises reponsable de son destin. En effet, il décide de quitter Corinthe pour

[1365] Son deuxième sens signifie « diffamer, calomnier, accuser, dénoncer ».
[1366] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet*, Paris, Garnier Flammarion, Théâtre étranger, 1993, p. 122.
[1367] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet*, *op. cit*., p. 115.

échapper à la terrible prédiction, ce qui, paradoxalement, va l'entraîner dans la voie meurtrière, violente, qu'il cherchait justement à fuir. Les crimes d'Œdipe déchaînent une violence symbolisée par la peste : le fléau s'abat indifféremment sur tous les membres de la cité. La vie de la cité est brutalement suspendue : infécondité, maladie, mort, sont éprouvées comme une même puissance de souillure (*miasma*). Il s'agit de purifier la cité en éliminant le responsable de sa souillure. La pièce *Œdipe-Roi* est composée comme une enquête policière[1368] : elle commence en effet par la recherche du meurtrier de Laïos jusqu'au moment où l'on découvre que c'est d'Œdipe lui-même dont il s'agit. Toutefois, même avant de se savoir parricide et incestueux, Œdipe commet tout au long de la pièce d'autres fautes : il est dévoré par la *libido sciendi* et *la libido dominandi*. En effet, s'il veut trouver le meurtrier de Laïos, c'est pour sauver Thèbes de la peste et, à travers cela, asseoir davantage son pouvoir. À partir de ce désir irrépressible de pouvoir et de savoir, Œdipe va affronter une succession de hasards, qui témoignent d'une certaine ironie tragique.

Œdipe va rapidement incriminer Créon, son beau-frère, qu'il considère comme un ennemi, jaloux de son pouvoir. Pour faire cesser la querelle entre Œdipe et Créon, Jocaste met en doute la fiabilité des oracles en s'appuyant sur le cas de l'oracle relatif à la mort de Laïos. Elle explique ainsi à Œdipe que l'oracle avait dit que Laïos serait tué par son fils qui prendrait la place du roi en épousant sa propre mère. Or, Jocaste et Laïos ont tué leur fils en ordonnant qu'il soit suspendu par les pieds au sommet du Cithéron. À la suite de cette révélation, Œdipe fait venir un serviteur qui accompagnait Laïos afin de recueillir son témoignage. Or cet homme était avec le berger qui a recueilli Œdipe bébé : les deux hommes, d'un commun accord, ont gardé la vie sauve du bébé qui a été confié au roi de Corinthe. De même, Œdipe apprend que ses parents ne sont pas Polybos et Mérope, le roi et la reine de Corinthe, par hasard. Un messager vient en effet annoncer la mort de Polybos, ce qui rassure, dans un premier temps Œdipe et Jocaste. Étant donné que Polybos est mort de manière naturelle, ils considèrent que l'oracle était faux. Mais Œdipe a peur de commettre l'inceste avec la femme de Polybos et pour le rassurer, le messager corinthien lui affirme qu'il est un enfant trouvé. Jocaste est désormais certaine que l'oracle s'est accompli, c'est pourquoi elle l'exhorte de ne pas en savoir davantage : « Infortuné, puisses-tu ne jamais savoir qui tu es ! […]. Oh ! malheureux, malheureux ! C'est le seul nom qu'il me reste pour t'appeler ! Le seul nom désormais ! »[1369]

[1368] Nous y reviendrons dans la dernier chapitre de la troisième partie de cette étude.
[1369] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet*, *op. cit*., p. 132.

Œdipe se montre fermé à la vérité : il n'entend pas ce que Tirésias lui dit, pourtant à trois reprises :

> TIRÉSIAS - Je dis que tu es le meurtrier que tu recherches.
> ŒDIPE – Tu n'auras pas répété sans dommage des paroles aussi blessantes.
> TIRÉSIAS –Dirai-je le reste, pour te pousser à bout ?
> ŒDIPE - Comme il te plaira. Ce sera parler pour rien.
> TIRÉSIAS –Je déclare que tu es, à ton insu, lié d'un nœud infâme avec ceux que tu chéris le plus au monde et que tu ne soupçonnes pas l'étendue de tes malheurs.
> ŒDIPE –Penses-tu pouvoir me diffamer toujours impunément ?[1370]

L'entretien avec Tirésias comporte évidemment un écho tragique lorsque l'on sait que l'aveugle avait raison et que pour se punir, Œdipe choisira de s'aveugler. Le désir de savoir d'Œdipe est démesuré et Tirésias lui répète pourtant à plusieurs reprises que cette curiosité peut être dangereuse :

> TIRÉSIAS - Hélas ! hélas ! Que la science est une chose terrible, quand elle se tourne contre un savant ! Je ne l'ignorais certes pas, mais je l'ai oublié ; sinon je ne serais pas venu.
> ŒDIPE - Qu'as-tu ? Quel est ce découragement ?
> TIRÉSIAS - Laisse-moi me retirer : nous nous en trouverons mieux l'un et l'autre, crois-moi.[1371]

La quête de la vérité est un processus inexorable malgré les inquiétudes qu'elle suscite. La nature d'Œdipe est intrinsèquement duale : il est à la fois le roi et le responsable de la peste ; il est le clairvoyant, mais aussi l'aveugle, incapable d'écouter Tirésias. C'est son pouvoir qui le conduit à sa propre perte :

> Ce qui est tragique, c'est ce personnage qui veut absolument savoir et qui, en menant son enquête jusqu'au bout, découvre en même temps qui a tué Laos et qui il est. Et il est le contraire de ce qu'il croyait être. Ou plus exactement, il y a en lui deux faces contradictoires, Œdipe le savant, le roi, l'homme de bonne volonté, l'être qui a sauvé Thèbes, et il est en même temps une pourriture innommable, le responsable des malheurs de Thèbes, un moins que rien, un bouc émissaire […]. L'homme ne peut pas être défini, l'homme n'a pas une essence, l'homme est un monstre, une énigme qui n'a pas de réponse. Il est cela même que le Sphinx a demandé à Œdipe, celui qui a deux pieds, trois pieds, quatre pieds en même temps, le chaos.[1372]

Œdipe est la figure énigmatique de l'homme double en qui se conjuguent les visages de l'être dégradé et du demi-dieu, en qui se jouent les enjeux d'une destinée faite de fatalité et de liberté. Il est en effet celui qui ne marche pas droit (comme le signale son nom), l'errant, l'étranger, le clairvoyant qui se révélera aveugle. Il est celui qui est séparé de la cité et des autres hommes, pas seulement parce qu'il arrive d'une autre ville, mais parce qu'il est un

[1370] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* p. 114.
[1371] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* p. 112-113.
[1372] M. MILLON, « Œdipe, notre contemporain ? Entretien avec Jean-Pierre Vernant », *Travail théâtral* n°30, *op. cit.,* pp. 16-17.

héros. C'est lui qui libère la ville du Sphinx, mais c'est aussi lui qui va faire tomber la peste sur la ville.

Au-dessus des autres hommes, par son éclat, son intelligence et sa ruse, il est aussi très en dessous d'eux, à la limite de l'animalité, à la fois par les crimes qu'il commet, et par son incapacité à les identifier : « Tel moi-même, je me suis dévoilé : enfant indésirable, époux contre nature, meurtrier contre nature ! »[1373]. Perturbant les règles de la famille, il est à la fois dieu et bête : en lui se rejoignent les deux extrêmes entre lesquels se constitue la cité des hommes. Son destin est d'être en proie à la démesure, à l'*hybris,* ce qui l'exclut de l'humanité. Remonter aux origines de la peste mène le personnage à une mort symbolique. En effet, il va devoir assumer la punition qu'il a promise au coupable : l'exil. C'est en cela qu'il est tragique, comme le souligne l'aspect ambigu de son discours qui fait de lui, à son insu, le meurtrier recherché. C'est le cas lors de l'entretien avec Tirésias mais aussi lorsqu'il dit au chœur qui demande grâce pour Créon accusé à tort de complot par Œdipe : « Réfléchis que demander sa grâce, c'est demander ma mort ou mon exil »[1374]. Jean-Pierre Vernant perçoit ici une certaine ironie tragique :

> L'équivoque dans les propos d'Œdipe correspond au statut ambigu qui lui est conféré dans le drame et sur lequel toute la tragédie est construite. Quand Œdipe parle, il lui arrive de dire autre chose ou le contraire de ce qu'il dit. L'ambiguïté de ses propos ne traduit pas la duplicité de son caractère qui est tout d'une pièce, mais plus profondément la dualité de son être. Œdipe est double. Il constitue pour lui-même une énigme dont il ne devinera le sens qu'en se découvrant en tout point le contraire de ce qu'il croyait ou paraissait être. Le discours secret qui s'insinue, sans qu'il le sache, au sein de son propre discours, Œdipe ne l'entend pas. Et nul témoin du drame sur la scène, en dehors de Tirésias, n'est non plus capable de le percevoir. Ce sont les dieux qui renvoient à Œdipe, en écho à certaines de ses paroles, son propre discours déformé ou retourné. Et cet écho inverse, qui sonne comme un éclat de rire sinistre, est en réalité un redressement. [1375]

Ainsi, les mots n'ont pas encore été compris par Œdipe : toute la tragédie réside dans ce moment où ils vont revêtir une signification pour le personnage.

Tout se termine dans un renversement tragique : *Œdipe Roi* est une « tragédie du destin », montrant que l'homme n'est pas libre : tout ce qu'il fait a été déterminé par les dieux auparavant. Mais Œdipe apparaît aussi comme un « criminel » : à la fin, il se mutile pour se punir des fautes qu'il a commises. Or ces fautes ne peuvent lui être attribuées que s'il en est tenu pour responsable. Il subsiste une ambiguïté comme le montre un passage qui semble autoriser les deux acceptions à la fois. Lorsque le chœur lui demande qui a crevé ses yeux, Œdipe répond que c'est Apollon qui a fait tout cela, tout en affirmant que lui, Œdipe, est

[1373] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* p. 133.
[1374] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet*, *op. cit*., p. 121.
[1375] J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* tome I, *op. cit*., pp. 105-106.

l'auteur de ce geste : « Apollon, mes amis. C'est lui le véritable auteur de ce supplice atroce que j'endure. Mais nulle autre main que la mienne, malheureux que je suis ! n'a déchiré mes yeux »[1376]. En effet, l'automutilation s'inscrit dans les paroles mêmes de Tirésias : « toi qui as des yeux, tu ne vois ni dans quel abîme tu es tombé, ni où tu habites, ni de qui tu partages la vie. [...] Toi qui as si bonne vue, tu seras dans la nuit »[1377].

En s'aveuglant, Œdipe transforme la fatalité en liberté. Ces deux notions, symbolisées par les puissances divines et la nature humaine, sont inséparables dans la tragédie grecque :

> Pour qu'il y ait action tragique, il faut que se soit déjà dégagée la notion d'une nature humaine ayant ses caractères propres et qu'en conséquence les plans humain et divin soient assez distincts pour s'opposer ; mais il faut aussi qu'ils ne cessent pas d'être inséparables [...]. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignorés de l'agent en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe.[1378]

En retournant sa violence contre lui-même, Œdipe procède à un sacrifice qui lui confère une dimension divine. Par ce geste extraordinaire, il rejoint la famille des visionnaires dont fait partie le devin Tirésias. Bien qu'aveugle, Œdipe est doté d'un don de « voyance » : il est désormais l'homme qui sait (*oida)* d'où il vient et de quelle malédiction il est issu. En cela, il est à la fois innocent et coupable de crime. On ne trouve pas de vocabulaire de la faute dans *Œdipe Roi* : il existe bien une souillure[1379], mais on sait que toute souillure n'est pas la conséquence d'une faute imputable à un individu. Le chœur résume ainsi toute l'ambiguïté du destin tragique : une même action peut conduire à l'élévation, mais aussi à la déchéance :

> Très haut vers le zénith, cet homme avait lancé sa flèche, et d'un bonheur sans ombre il était maître. O Zeus, il avait écrasé la Vierge aux serres de rapace qui psalmodiait ses énigmes ! Comme un rempart contre la mort il se dressait sur notre terre ! Et c'est pourquoi je t'appelais mon roi, Œdipe, et tu régnais sur la puissante Thèbes, souverain puissant, vénéré ! Mais aujourd'hui quelle détresse est à la tienne comparable ? Jamais calamités ni épreuves plus rudes n'auront changé la face d'une vie ![1380]

La pièce met en scène des tensions entre des forces incompatibles de puissance égale. La tragédie a pour but de représenter un affrontement de valeurs, une interrogation sur l'homme, ainsi que le sens et la valeur de ses actes.

Au cours des siècles, le mythe d'Œdipe n'a cessé de se métamorphoser sans pour autant se défaire de certaines caractéristiques de la légende. La quête de soi, le problème de son

---

[1376] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* pp. 138-139.
[1377] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* p. 115.
[1378] J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome I, *op. cit.,* pp. 39.
[1379] vers 823, 1383 : Œdipe est a[nagnoı, « impur » ; vers 1384 : il y a une khlivı, c'est-à-dire une tache, une souillure.
[1380] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* p.136.

identité, le poids de la fatalité et de la part de responsabilité et culpabilité sont des thèmes qui continuent de hanter la nature humaine. Au XXe siècle, la psychanalyse freudienne a consacré le mythe en complexe universel qui explique la relation de l'enfant avec ses parents. Sur un plan littéraire, les adaptations ont été nombreuses avec notamment *La Machine Infernale*, une pièce écrite par Jean Cocteau en 1934. La pièce retrace tout le parcours d'Œdipe de Delphes à Thèbes en quatre actes. Œdipe apparaît comme un jeune homme intrépide qui rêve de gloire et d'aventure : « […] j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin ! »[1381]. Il se dit victime face au Sphinx de « je ne sais quel démon d'aventures »[1382]. Pour Œdipe, le problème n'est pas l'acception de Dieu ou des conventions sociales, mais de sa position de nouveau roi. Il s'imagine que Tirésias et Créon veulent mettre à mal son pouvoir : « Vous eussiez préféré pour la reine un prince dégénéré, un pantin dont Créon et les prêtres tireraient les ficelles »[1383]. Il est persuadé qu'ils complotent contre lui : « J'ai remarqué au cours de la cérémonie du sacre des signes d'intelligence entre vous et Créon »[1384]. Dans la pièce de Cocteau, le surnaturel est une puissance obscure, violente et impénétrable : les malheurs d'Œdipe ont été prédestinés par ces dieux. Ces derniers appartiennent à une dimension spirituelle qui reste cachée et mystérieuse, telle la « voix » qui explique au début de la pièce : « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel »[1385].

Quelques années auparavant, en 1930, Gide publiait *Œdipe,* une pièce dans laquelle le personnage éponyme ne craint pas les dieux, ce que lui reproche sévèrement Tirésias. La première phrase qu'il prononce montre qu'il a confiance en lui : « Me voici tout présent, complet en cet instant de la durée éternelle ; pareil à quelqu'un qui s'avancerait sur le devant d'un théâtre et qui dirait : Je suis Œdipe »[1386]. Il a vaincu le Sphinx, règne sur Thèbes depuis vingt ans, et pense être à l'origine de tout cela : « Par la force de mes poignets, j'atteins au sommet du bonheur. Enfant perdu, trouvé, sans papiers, je suis surtout heureux de ne devoir rien qu'à moi-même. Le bonheur ne me fut pas donné ; je l'ai conquis »[1387]. Gide a fait d'Œdipe est un homme accompli et orgueilleux qui n'a pas besoin des dieux. Il se distingue

[1381] J. COCTEAU, *La Machine infernale, Théâtre complet,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 503.
[1382] Ibid.
[1383] J. COCTEAU, *La Machine infernale, Théâtre complet, op. cit*., p. 520.
[1384] J. COCTEAU, *La Machine infernale, Théâtre complet, op. cit*., p. 522.
[1385] J. COCTEAU, *La Machine infernale, Théâtre complet, op. cit*., p. 472.
[1386] A. GIDE, *Œdipe*, *Romans et récits,* tome II, *op. cit*., p. 683.
[1387] Ibid.

par son refus de se soumettre à l'autorité religieuse et revendique par-dessus tout l'affirmation de soi. Il explique ainsi à Créon à quel point il apprécie d'être un bâtard : « Oh ! Parbleu, non! [...]. Jailli de l'inconnu ; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer ; tout à créer, patrie, ancêtres... à inventer, à découvrir. Personne à qui se ressembler, que moi-même. [...] O Créon ! Si soumis, si conforme à tout, comment comprendrais-tu la beauté de cette exigence ? » [1388]. Pour Œdipe, ne pas connaître ses origines n'est pas un fardeau, bien au contraire : il peut suivre sa propre voie comme le montre la mutilation finale, véritable défi lancé aux dieux. En ce sens, il est un vrai héros gidien et rappelle Bernard des *Faux-monnayeurs* et Lafcadio des *Caves du Vatican,* qui incarnent la liberté. Gide met en scène des jeunes héros qui se révoltent contre le conformisme imposé par la famille et la société. Les héros gidiens entendent s'affirmer selon l'ordre de leur désir, contre tous les codes sociaux. Élevé en marge des normes sociales, la bâtardise leur permet de se réaliser de manière totale.

II. L'héritage biblique

A. Caïn

Dans la Bible, Caïn est la première figure de « migrant » mais aussi de « meurtrier, maudit du sol » : « Tu seras un errant parcourant la terre »[1389], dit Dieu après le meurtre d'Abel. Caïn, en guise de réponse, répète alors : « Je serai un errant parcourant la terre ; mais le premier venu me tuera »[1390]. Lorsque Caïn naît, Adam et Ève ont déjà été chassés du jardin d'Éden. Sa mère s'exclame à sa naissance : « J'ai acquis un homme de par Yahvé » et c'est donc du verbe *qânah* (aquérir) que Caïn tiendrait son nom. Mais comme l'analyse Cécile Hussherr, l'étymologie est incertaine :

> […] [D]es exégètes ont proposé les [étymologies] suivantes : l'arabe qaynum et l'araméen qin'ah désignent le travailleur de métaux. Le terme peut aussi avoir un sens passif et désigner l'objet de métal travaillé (qain désigne une lance en 2Sam XXI, 16). En ce sens, Caïn en Gn IV serait la créature. Cette étymologie a le mérite d'expliquer le cri de triomphe d'Ève : « J'ai acquis un homme avec Dieu. » Une fois de plus, la préposition « et » nous pose problème. C'est ce « et » que la *Bible de Jérusalem* traduit par « avec », mais ce sens n'est pas obvie. « Venant de » se dirait m'et, le préfixe m indiquant la provenance.

[1388] A. GIDE, *Œdipe*, *Romans et récits,* tome II, *op. cit*., p. 693.
[1389] Gn 4 :12
[1390] Gn 4 : 14

> Si Ève s'égalait à Dieu, on aurait la conjonction comparative k. Si l'on considère « et » comme une préposition introduisant l'équivalent du complément d'objet direct français, cela signifie que Caïn est un des fils promis par Dieu en Gn III, 16. D'autres interprétations ont été proposées, notamment celle qui voudrait qu'Ève ait eu Caïn avec Dieu, « avec » étant glosé « avec le diable qui s'égale à Dieu ». [1391]

Dans tous les cas, cette phrase d'Ève soustrait donc Adam de la paternité pour la soumettre à celle de Dieu. Pour elle, Caïn est le « premier fils » d'un acte de chair. Abel, quant à lui, n'est pas nommé par Ève : il est défini par son statut de frère de Caïn. Abel deviendra berger, et incarne par là l'image du bien tel Dieu que Jacob décrit comme un pasteur[1392]. Dans les *Psaumes*, Dieu est qualifié de berger[1393] et Jésus est le bon pasteur dans les Évangiles[1394]. La mort d'Abel apparaît dans le Nouveau Testament comme une annonce de celle du Christ : « Le sang de l'innocent Abel jusqu'à sang de Zacharie »[1395]. Au contraire, Caïn est défini comme l'homme mauvais : il est un homme qui travaille la terre, cette même terre maudite par Dieu. Les raisons du refus de l'offrande de Caïn restent obscures mais elle est la raison première de la jalousie.

Le dialogue qui suit nous montre que Dieu n'est pas si indifférent à Caïn qu'il y paraît : Il s'adresse à lui. Dieu prend la peine de le mettre en garde contre la « bête tapie » qui guette son premier signe de faiblesse. En ce sens, Caïn jouit d'un privilège de Dieu qui n'était pas là pour protéger Adam et Ève lorsque le serpent les a tentés. Après le départ de Caïn, Il se taira jusqu'au déluge avant lequel il s'adresse à Noé, pour lui expliquer comment sauver sa vie et celle des siens. Le péché menace Caïn mais la « bête tapie » n'a pas encore vaincu. Rien n'est consommé mais ce qui aurait pu être un dialogue n'en est pas un puisque Caïn ne répond pas à Dieu. Dieu dénonce la « bête tapie » qui menace Caïn comme son ennemi. Or c'est Dieu qui, en refusant l'offrande de Caïn, l'a rendu vulnérable à la jalousie. Une fois le meurtre accompli, Caïn s'enfonce dans le mensonge en affirmant à Dieu qui cherche Abel qu'il n'est pas « le gardien de son frère ». Dès lors, Caïn est maudit par Dieu et le sol qu'il cultive devient stérile : il devient ainsi un errant parcourant la terre. Craignant la vengeance, Caïn a un signe sur lui qui condamnera tout persécuteur à une vengeance. Jean Calloud analyse ce signe comme l'instauration d'un sujet divisé : c'est le signe du manque. Caïn construit donc une ville, Hénoc, du nom de son fils, et développe la socialité. Les descendants de Caïn seront musciens, bâtisseurs, forgerons et vont créer les techniques et les arts. La situation devient

[1391] C. HUSSHERR, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf, Cerf Littérature, 2005, pp. 22-23.
[1392] Gn 48 : 15
[1393] Psaumes de David 23.
[1394] Jean 10.
[1395] Matthieu 23 : 35 et Luc 1 : 51

telle que Yahvé décidera de laver les péchés de cette humanité par le Déluge. Il sauvera Noé, descendant de Seth et non de la lignée de Caïn.

Or, avec la naissance de Seth, c'est la première fois qu'Adam apparaît comme nom propre : « Quand Adam eut cent trente ans il engendra un fils à sa ressemblance, comme son image »[1396]. Sans doute faut-il percevoir ici le fait que ni Caïn ni Abel ne ressemblaient à leur père. Adam ne reconnaît que Seth et se désolidarise du destin de ses deux fils aînés. La naissance de Seth est pour lui un nouveau commencement, car elle est présentée comme celle du fils premier-né. On remarque qu'Adam est complètement absent du drame qui oppose ses fils : il est remplacé par Dieu qui joue le rôle de père symbolique. Dès lors, Caïn devient le révolté, celui qui s'oppose au père. Rapidement il n'existe plus en tant que fils : il est devenu un bâtisseur et un créateur de culture. Aussi Caïn sera donc « un errant, *nad,* sur la terre. Ce mot n'indique pas tant les origines du nomadisme que la vie marginale de Caïn et sa solitude »[1397]. L'errance se caractérise par le fait d'être « séparé de Dieu »[1398]. Caïn s'impose comme une figure ambiguë et paradoxale puisqu'il est à la fois, comme le rappelle Claudia Jullien dans son *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, « bannie et bénie »[1399]. C'est à saint Augustin, au IVe siècle, que l'on doit sans doute la permanence de la tradition faisant d'Abel et Caïn les modèles opposés du bien et du mal. Selon saint Augustin, Caïn consacre le règne des cités matérielles à l'image de Babel-Babylone, tandis qu'Abel inaugure celui de la cité de Dieu qui ne relève pas de la terre mais du Ciel.

Avec le Romantisme, on assiste à une évolution importante du mythe : les romantiques réhabilitent Caïn, comme ils ont réhabilité Satan. Caïn est considéré comme une incarnation de la révolte, au même titre que le diable : « Capable d'assumer les richesses de Prométhée et celles de Satan, Caïn va parcourir en un siècle une prodigieuse carrière »[1400]. Leconte de Lisle fait paraître en 1869 un poème intitulé « Qaïn » dans lequel le héros refuse de se soumettre à Dieu : « Mon souffle ô Pétrisseur de l'antique limon, /Un jour redressera ta victime vivace./ Tu lui diras : Adore ! Elle répondra : Non ! »[1401]. Ce poème, publié dans *Poèmes barbares,* raconte le rêve d'un « voyant » captif à Babylone (Thogorma). Caïn, mort, est encore poursuivi par la vengeance divine qui s'exprime par l'intermédiaire d'un ange qui maudit Hénokhia, la ville fondée par Caïn, « cité monstrueuse des Mâles, / Antre des Violents,

[1396] Gn 5 : 3
[1397] C. HUSSHERR, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, *op. cit*., p. 26.
[1398] C. HUSSHERR, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, *op. cit*. p. 28.
[1399] C. JULLIEN, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française,* article « Caïn », Paris, Vuibert, 2003, p. 117.
[1400] *Dictionnaire des mythes littéraires*, article « Caïn », *op. cit*., p. 260.
[1401] LECONTE DE LISLE, « Qaïn », *Poèmes barbares, Œuvres complètes*, tome III, Paris, Honoré champion, 2012, p. 43.

citadelle des Forts »[1402]. Ce dernier se réveille de la mort et se met à maudire Dieu à son tour, en l'accusant des maux de la Terre, et même du meurtre d'Abel : « Dieu de la foudre, Dieu des vents, Dieu des armées /Qui roules au désert les sables étouffants / Qui te plais aux sanglots d'agonie, et défends / La pitié, Dieu qui fais aux mères affamées /Monstrueuses, manger la chair de leurs enfants »[1403]. Ainsi, les rôles traditionnels sont donc inversés, Caïn prédisant à Dieu l'oubli et le mépris des hommes. La réponse à cette révolte est le déluge : « Ai-je dit à l'argile inerte : Souffre et pleure ! / Auprès de la défense ai-je mis le désir, / L'ardent attrait d'un bien impossible à saisir, / Et le songe immortel dans le néant de l'heure ? / Ai-je dit de vouloir et punir d'obéir ? »[1404].

Dans *La Fin de Satan* de Victor Hugo montre le monde humain dans la pénombre de Caïn. Ce dernier se montre plein de remords, poursuivi par sa mauvaise conscience. Le meurtrier serait né du mot « Mort » hurlé par l'archange révolté pendant sa chute interminable. Le romantisme fait donc de Caïn l'héritier d'une race hardie dont l'intelligence fait peur aux médiocres. Caïn est aussi présent dans le poème « La Conscience », issu de *La Légende des siècles,* qui se lance dans une fuite perpétuelle mais vaine car elle symbolise le remords : « Et, comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes/ L'œil à la même place au fond de l'horizon. / Alors il tressaillit en proie au noir frisson. / "Cachez-moi !" cria-t-il ; et, le doigt sur la bouche, / Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche »[1405].

Chez Byron, dans son poème « Caïn », l'insurgé devient le symbole d'une révolte contre Dieu – révolte manifestée par la destruction d'une de ses créatures – Abel. Gérard de Nerval, dans « Le Voyage en Orient », va encore plus loin en accusant Dieu d'être responsable du malheur terrestre. À la suite de Byron, Baudelaire en fait, lui, une figure de la révolte absolue dans « Abel et Caïn » : « Race d'Abel, dors, bois et mange ; / Dieu te sourit complaisamment /. Race de Caïn, dans la fange /Rampe et meurs misérablement. / Race d'Abel, ton sacrifice /Flatte le nez du Séraphin ! / Race de Caïn, ton supplice / Aura-t-il jamais une fin ? / Race d'Abel, vois tes semailles / Et ton bétail venir à bien ; /Race de Caïn, tes entrailles /Hurlent la faim comme un vieux chien »[1406]. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac fait de Vautrin, personnage démoniaque de *La Comédie humaine*, le digne héritier de Caïn. Avant de mourir, Lucien écrit une lettre à son associé maléfique :

[1402] LECONTE DE LISLE, « Qaïn », *Poèmes barbares, Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 35.
[1403] LECONTE DE LISLE, « Qaïn », *Poèmes barbares, Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 43.
[1404] LECONTE DE LISLE, « Qaïn », *Poèmes barbares, Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 40.
[1405] V. HUGO, *La Légende des siècles- Satan –Dieu*, *op. cit., p*. 25.
[1406] C. BAUDELAIRE, « Abel et Caïn », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 122.

> Caïn, dans le grand drame de l'Humanité, c'est l'opposition. Vous descendez d'Adam par cette ligne, en qui le diable a continué de souffler le feu dont la première étincelle avait été jetée sur Ève. Parmi ces démons de cette filiation, il s'en trouve, de temps en temps de terribles à organisations vastes, qui résument toutes les forces humaines, et qui ressemblent à ces fiévreux animaux du désert dont la vie exige les espaces immenses qu'ils y trouvent. Ces gens-là sont dangereux dans la société comme des lions le seraient en pleine Normandie : il leur faut une pâture ; ils dévorent les hommes vulgaires et broutent les écus des niais. [1407]

Au XXe siècle, la littérature met l'accent sur la réversion des rôles de Caïn et Abel. La confrontation dépasse une simple opposition entre le bien et le mal. Chez certains auteurs la question de fratricide, de la jalousie reste centrale, à l'instar de *Pierre et Jean* de Maupassant et des *Frères Karamazov* de Dostoïesvki. Le personnage jaloux n'est pas nécessairement le personnage mauvais : il est d'abord victime de ce sentiment qui le dévore. Chez d'autres écrivains, c'est le thème de la rébellion, de la soif de justice qui domine. La confrontation des deux frères va même se modifier pour devenir intérieure et mettre ainsi en avant le combat éternel du bien et du mal à l'intérieur de chaque homme. C'est déjà sur la dualité intérieure que R.L.Stevenson bâtit *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* publié en 1886. Le personnage alterne dans le roman deux faces opposables d'une même personnalité : il se transforme tantôt en un docteur respectable, tantôt en un monstre incontrôlable.

Peu à peu, Caïn se voit donc revalorisé face à Abel. Miguel de Unamuno, dans *Abel Sanchez* publié en 1917, fait de son Caïn – Joaquin Monegro dans le roman – un héros. Abel Sanchez, grand ami – et presque frère – de Joaquin, est un peintre arrogant qui ne s'intéresse qu'à la gloire. Séduisant et avenant, Abel épouse la cousine de Joaquin, alors que celui-ci en était amoureux. Abel va avoir un fils qui se mariera avec la fille de Joaquin et lorsque le jeune couple a un enfant, Abel voudra devenir le grand-père préféré. C'est alors que Joaquin tue, comme dans le récit biblique, Abel. La primauté des dialogues et l'absence de toute indication spatiale précise rapproche *Abel Sanchez* d'un drame tragique. En attribuant à Monegro un statut de « Caïn », Unamuno, essaie de trouver l'innocence dans son mal : « Et maintenant, en relisant pour la première fois mon *Abel Sanchez*, j'ai ressenti la grandeur de la passion qui habitait mon Joaquin Monegro et j'ai compris combien il est supérieur, moralement, à tous les Abel. Le Mal, ajoute-t-il, ce n'est pas Caïn ; ce sont les petits Caïn. Et les petits Abel »[1408]. La lutte intérieure, qui déchire littéralement Joaquin, est un motif important dans l'œuvre. Soumis à une certaine fatalité, Joaquin, lorsqu'il comprend la véritable nature du sentiment qu'il éprouve pour Abel, songe : « Cette haine, je formais le projet de la dissimuler et, tout à

[1407] H. de BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes, Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 1081.
[1408] M. DE UNAMUNO, *Abel Sanchez*, *Préface*, Lausanne, Suisse, L'Age d'Homme, Vent d'est/vent d'ouest, 1995, p. 12.

la fois, de la nourrir, de l'élever et de la soigner au plus profond des entrailles de mon âme. Haine ? Je ne voulais pas encore lui donner son nom, ni reconnaître que j'étais prédestiné, fait de sa pâte et de sa semence »[1409].

Joaquin ne perçoit pas le mal qui le dévore, il en souffre car il se sent exclu de la société des hommes. Il va alors, face à sa propre cruauté qui le fascine et le terrifie tout à la fois, renier Dieu : « je me défie de Dieu parce qu'il m'a fait mauvais. Comme il avait fait Caïn mauvais », dit Joaquin à son confesseur, qui lui rétorque avec justesse : « Il vous a fait libre [...] d'être bon ! » [1410]. Joaquin éprouve une tentation irrésistible, celle de sa supériorité évidente sur les autres, les médiocres, ceux qui n'osent rien, dans le Bien comme dans le mal : « Je me sentis pire qu'un monstre, peut ainsi s'écrier Joaquin Monegro, comme si je n'existais pas, comme si je n'étais qu'un morceau de glace, et cela pour toujours »[1411]. Dans le roman, le mal est fréquemment associé au froid qui glace son cœur, ainsi que son entourage. La tricherie, à la fois sociale mais aussi intrinsèque, aura raison de Joaquin, à l'instar d'un cancer qui le dévore, image que l'on retrouve dans l'œuvre bernanosienne : « Il prenait toujours la résolution de se contenir, de rire, de plaisanter, de médire gentiment tout en jouant le spectateur blasé de la vie, professant un scepticisme bienveillant, conscient du fait que comprendre c'est déjà pardonner – sans jamais laisser transparaitre le cancer qui le dévorait. Mais son mal lui sortait par la bouche alors qu'il ne s'y attendait pas et tous en percevaient la puanteur »[1412]. La haine que Joaquin éprouve pour son ami Abel va devenir sa dernière chance salut : c'est elle qui va lui rendre son comportement intolérable à ses propres yeux. Dans ce roman, le germe du mal est représenté par l'envie et la haine qui s'expriment de manière absolue.

Hesse reprend le mythe d'Abel et Caïn dans *Demian* qui paraît en 1919. Ce roman d'apprentissage met en scène Sinclair, un jeune homme qui raconte comment il a découvert l'existence d'un monde insoupçonné, celui des forces mauvaises. Le jeune Sinclair va y tomber, entraîné par le chantage d'un garnement de faubourg à une cascade d'actions mauvaises sous le poids desquelles son innocence se gâte. C'est alors qu'il rencontre Demian, un camarade de classe plus âgé, qui va non seulement délivrer Sinclair du chantage, mais l'initier à l'effrayante pensée du mal : « [Demian] me rattachait à l'autre monde, au monde nuisible et mauvais […] »[1413]. Demian est un séducteur doublé d'un corrupteur qui va

[1409] M. DE UNAMUNO, *Abel Sanchez, op. cit.,* p. 28.
[1410] M. DE UNAMUNO, *Abel Sanchez, op. cit.,* p. 71.
[1411] M. DE UNAMUNO, *Abel Sanchez, op. cit.,* p. 33.
[1412] M. DE UNAMUNO, *Abel Sanchez, op. cit.,* p. 86.
[1413] H. HESSE, *Demian*, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 59.

apprendre au jeune Sinclair que le mal, à l'évidence, ne mérite pas le nom qu'on lui donne traditionnellement : « Maintenant, le Diable me tenait par la main; maintenant, mon ennemi était à mes trousses », s'exclame Sinclair[1414]. Ce dernier a alors la certitude d'être en proie au mal le plus terrifiant : « Je sentais très nettement que d'autres fautes suivraient ma faute, que mon apparition dans le cercle familial, le salut que j'adresserais à mes sœurs, le baiser que je donnerais à mes parents, ne seraient que mensonge et que je portais, cachés en moi, une destinée et un secret »[1415]. Demian va lui révéler la nature de ce secret par le moyen osé d'une défense de Caïn : « je considère Caïn comme un fameux type, et j'estime que c'est uniquement à cause de la crainte qu'il inspirait qu'on a inventé toute cette histoire ».[1416] Le Bien n'est en fait que de la peur et les hommes, selon Demian, doivent être pris en main par un homme fort qui n'a peur de rien. Pour lui, dans la mesure où les règles sociales avec leur série d'interdits changent avec les époques, chaque individu devrait décider ce qui lui est permis ou pas de faire.

Sous l'emprise de Demian, Sinclair va se persuader qu'il est lui aussi un descendant de la lignée maudite, la seule véritable élue. Convaincu que cette élection mauvaise fait de lui un être supérieur, il va se mettre à exécrer les autres, considérés comme faibles et médiocres : « Oui, moi qui étais Caïn et qui portais le signe sur mon front, ne m'étais-je pas imaginé que ce signe était, non une marque infamante, mais une distinction, et que ma perversité et ma misère m'élevaient bien au-dessus de mon père, bien au-dessus des bons et des justes ? »[1417]. Lorsque Sinclair découvre grâce à Pistorius l'existence d'une autre divinité – Abraxas, il est désormais convaincu qu'il doit écouter sa propre voix plutôt que l'avis des autres. Pour Hesse, il appartient à Caïn de « traverser les ruines du monde ancien et d'opérer une canalisation positive des pulsions destructrices en vue de nouvelles partitions, offrant ainsi sa stature à la figure de l'Homme nouveau qui hante l'imaginaire de l'époque »[1418], comme l'explique Véronique Léonard-Roques. Caïn est le symbole d'une mise en question, d'un changement de valeurs, d'une révolte contre les valeurs traditionnelles : « Le mythe de Caïn sert de support aux ambiguïtés et aux déchirements d'un siècle marqué par les vacillements axiologiques et les bouleversements historiques »[1419]. L'évolution de ce mythe montre comment la rencontre de deux univers opposés aboutit à une nouvelle conception du monde qui ne s'incarne plus

[1414] H. HESSE, *Demian*, *op. cit.,*p. 32.
[1415] H. HESSE, *Demian*, *op. cit*., p. 32
[1416] H. HESSE, *Demian*, *op. cit*., p. 45.
[1417] H. HESSE, *Demian*, *op. cit*., p. 46.
[1418] V. LÉONARD-ROQUES, « Caïn ou le négatif producteur d'un siècle naissant. Conrad, Unamuno, Hesse », *Revista investigacoes*, vol. 17, n°1, 2004, p. 107.
[1419] V. LÉONARD-ROQUES, *Caïn, figure de la modernité*, *Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2003, pp. 17-18.

dans la binarité mais dans la dualité, le mélange des contraires.

B. Le Juif errant

L'image d'Ahasvérus, l'éternel errant, n'a pas, contrairement à Caïn, donné lieu à des récits mythiques de premier plan. Selon la légende, le Juif errant aurait défendu à Jésus de se reposer sur le seuil de sa porte pendant la montée au Calvaire. En guise de punition, Dieu l'a condamné à errer sans trouver de repos jusqu'au Jugement dernier. À l'origine, comme le mentionne *le Dictionnaire des mythes littéraires*, il n'y a pas de légende primitive mais :

> L'image diffuse d'un témoin de la passion du Christ, qui, survivant au drame du Calvaire, erre par le monde. Pour autant que l'on puisse reconstituer une tradition orale, l'imagination populaire aurait travaillé sur certains disciples, Jean et Judas, et élaboré la tradition divergente d'un survivant condamné à errer pour avoir soufflété le Christ ou à attendre en annonçant par son repentir l'ultime venue du Seigneur à la fin des Temps. [1420]

Le Juif errant, dans l'imaginaire chrétien, réunit en lui des pôles opposés dans la mesure où il incarne simultanément la diversité et la similitude. Séparé du monde chrétien par un fossé abyssal, car il n'a pas reconnu dans le Christ le fils de Dieu, il joue néanmoins un rôle fondamental dans la chrétienté : en effet, il a été le témoin direct de la passion du Christ. Morpurgo, dans *Le Juif errant en Italie* paru en 1891, raconte l'histoire d'un certain Antonio di Franceso di Andrea qui aurait rencontré le juif errant en 1411. Ce dernier serait un mystérieux voyageur qui ne répond pas quand on lui demande son identité : « il ne peut séjourner que trois jours dans une province et en disparaît rapidement, visible ou invisible : il porte un vêtement à capuche et au bout de corde en guise de ceinture et va pieds nus : et pourtant, bien qu'il n'ait sur lui ni bourse ni poche, il dépense l'argent à sa guise »[1421].

La légende s'est développée en même temps que le christianisme et en 1228, un moine bénédictin Matthieu Pâris rapporte le récit que lui fit un évêque arménien. Interrogé sur l'existence de ce témoin de la passion du Christ, l'évêque mentionne le châtiment en ces termes : « Lorsque Jésus fut entraîné par les Juifs hors du prétoire pour être crucifié, Cartaphilus, portier de Ponce-Pilate, le poussa par derrière avec le poing, en lui disant d'un ton de mépris : Jésus, marche plus vite : pourquoi t'arrêtes-tu ? Alors le Christ, arrêtant sur cet

[1420] *Dictionnaire des mythes littéraires,* article « Le Juif errant », *op. cit.* p. 890.
[1421] Cité par S. HEYM, *Ahasver, le juif errant*, Lausanne, L'Age d'homme, 1991, p. 165.

homme un regard triste et sévère, lui répondit : Je marche comme il est écrit, et je me reposerai bientôt ; mais toi, tu marcheras jusqu'à ma venue »[1422]. Pendant la Réforme, la légende réapparaît en Allemagne où, dans une église de Hambourg, un évêque, Paul d'Eitzen, déclare avoir rencontré le Juif errant en 1564. Ce vieil homme juif du nom d'Ahasvérus se dit condamné à marcher jusqu'à la fin des temps pour servir de témoin vivant contre les juifs et les non croyants. L'histoire va ensuite se répandre et connaître des modifications.

Au XIXe siècle, les premiers romantiques donnent au héros une ascendance mythique en le confrontant à Caïn. Rejeté comme lui, il devient lui aussi susceptible de s'universaliser en intériorisant la révolte de l'individu prisonnier de ses passions contre un pouvoir arbitraire. Ainsi, « l'errance d'Ahasverus propose aux écrivains un canevas dramatique apte à symboliser la condition de tout homme affronté à l'espace et au temps, et qui, livré à ses démons intérieurs, peut transformer sa malédiction en rachat »[1423]. Dans *Le Visionnaire* de Schiller, le Juif errant échappe à toute définition :

> Figurez-vous un homme dans la force de l'âge, une taille haute et un peu grêle, une imposante stature, et une tête !...Non, jamais je n'ai vu dans une tête humaine tant de noblesse, de grandeur et, en quelque sorte, de divinité ! Quoique je fusse sûr de n'être point aperçu de lui, le regard de ses yeux noirs me faisait mal. Et cependant il y avait dans ce regard une douce mélancolie ; et le sourire de ses lèvres avait une expression de bonté touchante qui tempérait la sévère tristesse de sa physionomie. Ce qui ajoutait encore à la haute originalité de ce personnage, c'était un certain trait de sa figure qui n'avait rien d'européen, et l'étrangeté de son costume, composé avec un goût exquis et inimitable, des costumes les plus heureux des diverses nations du globe. [1424]

Ce portrait du Juif errant est ici ambigu : il oscille entre mélancolie et fureur, bienveillance et malice, divin et diabolique. Ce personnage « n'est rien de ce qu'il paraît être. Il a porté le masque et le costume de tous les états et de toutes les conditions »[1425]. Potocki dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* fait du Juif errant une figure du double du héros. Le Juif errant semble incarner, à l'instar du Golem, la force de l'esprit qui guide les hommes vers la vérité en dépit des catastrophes historiques.

On assiste depuis le début du XIXe siècle à une évolution dans la perception du Juif errant qui d'anti-saint devient le prophète et le reflet de l'humanité : « cet homme insaisissable, l'étranger que nous sommes à nous-mêmes, est devenu pour beaucoup le discours vivant de l'humanité suspendue incessamment entre le néant et la création »[1426].

[1422] Cité par E. QUINET, *Ahasverus, Œuvres complètes,* Paris, Pagnerre, Librarie éditeur, 1858, p. 14.
[1423] *Dictionnaire des mythes littéraires,* article « Le Juif errant », *op. cit.* p. 893.
[1424] *Le Visionnaire* de SCHILLER cité par E. KNECHT, *Le Mythe du juif errant : essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse,* Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 129.
[1425] Cité P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires,* article « Le Juif errant », *op. cit.,* p. 893.
[1426] P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires,* article « Le Juif errant », *op. cit.,* p. 898.

L'image passive et négative de l'errance éternelle est donc profondément modifiée par l'élaboration d'un mythe de révolte qui s'est renouvelée aussi sous l'influence de l'inquiétude religieuse romantique. Le romantisme lie ainsi le problème du mal à celui de la liberté du mal, sous l'influence de Kant :

> Ahasvérus, figure traditionnelle d'expiation éternelle, s'insère dans cette révolte philosophique au nom de l'ordre humain contre un Dieu qualifiée par le Prométhée goethéen de « Dormeur », et dont la Critique de la Raison pure allait en 1781 rendre la malédiction illégitime et caduque. Cette perspective, qui retentit dans toute l'Europe des premières années du XIXe siècle, se trouve exprimée en art par le sens nouveau donné aux figures de révoltés auxquelles le Juif Errant est de plus en plus associé ou identifié : Lucifer et Caïn. [1427]

Le Juif errant incarne un mythe de révolte par inversion du schéma de base de la légende. En le comparant à Caïn, on lui prête la révolte de l'homme contre Dieu : « un pêcheur accuse la Divinité en niant la validité du châtiment et métamorphose le thème de l'errance exemplaire en thème de libération »[1428]. Dans son poème intitulé *La Reine Mab*, Shelley fait de Ahasverus, tel Prométhée, le portrait d'un homme qui incarne la pensée humaine errante.

En France, la figure connaît aussi un regain d'intérêt et fait du Juif errant une incarnation du pauvre, du peuple opprimé en butte à la misère comme dans la chanson de Béranger qui porte son nom. Il y évoque la solitude du Juif errant et la stérilité de son errance. Le chemin qu'il parcourt est un cercle clos dont il ne peut sortir : « Toujours, toujours/Tourne la terre où moi je cours,/Toujours, toujours, toujours, toujours »[1429]. Le mouvement spatial n'a pas la dimension temporelle qui pourrait lui conférer une direction et donc un sens. Chez Théophile Gautier, l'errance du Juif errant, dans son poème « La Comédie de la Mort », apparaît elle aussi solitaire et sans but dans un monde inhospitalier dont même la mort de ne parviendra pas à le délivrer. Balzac crée dans *Le Centenaire*, publié en 1824, le type du vieillard qui entend rivaliser avec Dieu : son errance est conquête et fuite à la fois. Le personnage de Juif errant interprété comme symbole de la pensée humaine se rapproche de celui de Faust.

Dans le roman *Le Juif errant* d'Eugène Sue, on retrouve ce que le romantisme a fait du Juif errant par la suite : dans son interprétation du Juif errant sa « préoccupation des dimensions sociales et politiques de l'homme, qui s'imposait à lui à partir du moment où le contact avec les masses devenait à la fois un impératif économique et un idéal moral »[1430].

[1427] M-F. ROUARD, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 114.
[1428] P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires,* article « Le Juif errant », *op. cit.* p. 895.
[1429] P-J. de BÉRANGER, *Chansons anciennes et posthumes*, Paris, Perrotin, 1866, p. 402.
[1430] M. MILNER, *Le Romantisme*, tome I, 1830-1843, Paris, Artaud, 1973, p. 38.

Sue réhabilite le personnage du Juif errant en faisant écho à la tendance romantique qui exalte le maudit, le type sert de motif mythique à un merveilleux édifiant qui est celui du Progrès humain. Misère et douleur vont devenir plus tard des griefs contre Dieu. La signification de Ahasvérus va suivre cette évolution de la conscience européenne : « Sa révolte fondée désormais sur la dualité du bien et du mal a pris des accents pathétiques et tragiques. Se débarrassant de Dieu, Ahasvérus cherche à concentrer autour de lui, lié comme il l'est à l'issue du temps humain, des figures d'effroi contre le destin, mais il exprime surtout à la fin du siècle le cri lancé au nom de la morale par l'être humain qui voudrait exorciser le mal en l'anathémisant »[1431]. Baudelaire, dans son « Reniement de saint Pierre », refuse de dissoudre la dualité du bien et du mal, de Dieu et de Satan, quand il écrit : « Saint Pierre a renié Jésus… il a bien fait »[1432]. Cette ambivalence de l'âme, loin d'être présentée comme une malédiction, apparaît comme la condition même du talent. Comme l'explique Marie-France Rouart dans *Le Mythe du Juif errant* : « La révolte que poétise Ahasvérus se trouve quelque peu modifiée en son principe par le romantisme « satanique » et en tant que telle devient non l'expression d'une souffrance mais d'un triomphe : celui d'un être capable de revendiquer un dualisme intérieur »[1433]. La fin du XIXe siècle fait donc du Juif errant un homme qui triomphe par sa malédiction.

[1431] M-F. ROUARD, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, *op. cit*., p. 180.
[1432] C. BAUDELAIRE, « Le Reniement de saint Pierre », *Les Fleurs du* Mal, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 122.
[1433] M-F. ROUARD, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, *op. cit*., p. 180.

Chapitre 2. Être démoniaque : un tragique intérieur

Comme nous l'avons vu chez Œdipe, Caïn ou le Juif errant, toute figure tragique est nécessairement ambiguë. Mais ils ont tous commis aussi une faute : meurtre, mensonge, inceste. De la même façon, les démoniaques sont ceux qui transgressent la norme, ceux qui fautent et deviennent le point focal du tragique. Ces figures ont toutes été rejetées pour leur crime, se trouvant ainsi condamnées à l'errance. Il réside en elles l'idée de la faute tragique qui les a conduites à la solitude sur laquelle nous reviendrons. Aussi, la plupart des démoniaques chez Bernanos, Green et Mauriac appartiennent à l'univers de l'entre-deux, un monde de craintes et d'incertitudes, de doutes et d'errance, un espace de distorsion : voilà pourquoi on peut dire qu'ils sont « hors cadre », « hors série »[1434].

I. Des êtres fautifs

La « démesure » renvoie à l'*hybris* tragique qui désigne l'attitude des héros qui ne respectent pas les limites ou les interdits imposés par les dieux. Est ainsi qualifiée de démesurée « toute attitude qui attente à l'ordre des choses et d'abord à la séparation des hommes et des dieux »[1435]. Suzanne Said dans *La Faute tragique* nuance cette définition en montrant que l'*hybris* désigne moins la faute comme une offense personnelle à un dieu que comme une infraction à une règle qui se trouve garantie à la fois par la volonté de Zeus et la volonté humaine. Il est, aussi, le fait de l'existence déchirée par l'excès du propre élan de son désir : cette démesure que les tragiques grecs nomment *hybris*, est l'« indice non pas tant d'une dualité de l'homme que d'une déchirure à l'intérieur de lui-même, d'une division de lui-même contre lui-même »[1436]. Chez Bernanos, Mauriac et Green, il s'agit moins d'*hybris* que de péchés : l'orgueil et la volonté de toute puissance, *la libido dominandi*, la curiosité intellectuelle, la *libido sciendi*, ou le désir sexuel, *la libido sentiendi*.

[1434] C'est ce que dit Raymond Courrèges à Daniel dans le roman de François Mauriac, *Le Fleuve de Feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 531.
[1435] M. ESCOLA, *Le Tragique, op.cit*, p. 238.
[1436] F. CHIRPAZ, *Dire le tragique et autres essais*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 20.

A. Des révoltés

La révolte est le signe de l'insatisfaction du héros : cette révolte peut s'apparenter à l'*hybris,* à savoir à cette démesure violente et insatiable. Qu'elle soit manifeste ou silencieuse, la révolte conduit toujours au mal. Le refus se solde par l'anéantissement du démoniaque : c'est qu'il est, par orgueil, par idéalisme, par fidélité à un rêve, démesuré. On peut voir dans la révolte du personnage une volonté de se faire Dieu, de même que dans le crime. En effet, le démon « utilise notre orgueil, vicie en nous le vrai sens de la liberté en nous suggérant de l'employer comme moyen ; comme instrument d'affirmation de notre autonomie. En qualité de singe de Dieu, il détourne le vrai sens du libre choix et cherche à détruire dans la créature ce qui est la seule chose indestructible. Il nous peint une liberté où il n'est plus de loi, où il ne faut plus obéir à personne »[1437].

1. La révolte totale

La révolte est probablement la seule action des démoniaques qui, à l'instar du héros tragique, ne se contentent pas de subir mais vont aussi tenter de se révolter contre ce qui les pèse. Le ressort essentiel du personnage démoniaque est le conflit qui l'oppose à une famille trop pesante, des valeurs étouffantes, une norme dans laquelle il ne se reconnaît pas. Ainsi le tragique naît au départ du fait que le démoniaque ne se satisfait pas de l'existence qui est donnée : il n'y trouve que des vérités partielles, des mensonges et illusions. La révolte possède une dimension ambiguë chez Bernanos, Green et Mauriac : en effet, elle « reste un acte mystérieux dont le démon n'a peut-être pas tout le secret »[1438]. La révolte en effet est une recherche de soi, mais aussi la recherche d'une raison de vivre, et par là un appel à Dieu. Les démoniaques qui se révoltent réclament leur émancipation sexuelle, familiale sociale et pour cela bravent tous les interdits. Ces personnages obéissent à une vocation de liberté irréductible. Peu importe pour le démoniaque qu'il y ait une issue ou non : le mouvement vaut mieux que la stagnation.

Dans un premier temps, la révolte chez les démoniaques est donc positive, car action de libération contre une société répressive. Leur révolte, toujours individuelle, ne tient aucun compte des lois, ni de la violence, elle est le plus souvent directement proportionnelle à la

[1437] W. BURKHARD, *La Genèse du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 40.
[1438] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1509.

violence de la tyrannie, visible ou cachée. Mouvement positif et dynamique, elle tourne souvent sur elle-même et contre elle-même, conduisant les personnages révoltés à l'autodestruction. En effet, exacerbée par la haine, l'orgueil et la solitude, la révolte les conduit à l'extrême pointe de la négation : l'acte négateur. C'est en prenant des décisions, en voulant agir, que le démoniaque déclenche le plus souvent la catastrophe. Le curé d'Ambricourt explique dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos :

> Oh ! la révolte qui s'épuise d'elle-même en injures, en blasphèmes, cela n'est rien, peut-être ?... La haine de Dieu me fait toujours penser à la possession. « Alors le diable s'empara de (Judas). » Oui, à la possession, à la folie. Au lieu qu'une certaine crainte sournoise du divin, cette fuite oblique le long de la Vie, comme à l'ombre étroite d'un mur, tandis que la lumière ruisselle de toutes parts... Je pense aux bêtes misérables qui se traînent jusqu'à leur trou après avoir servi aux jeux cruels des enfants. La curiosité féroce des démons, leur épouvantable sollicitude pour l'homme est tellement plus mystérieuse... Ah ! si nous pouvions voir, avec les yeux de l'Ange, ces créatures mutilées ![1439]

Le démoniaque, qui remet en cause par sa révolte l'ordre de la société, crée un désordre dont il est la première victime. Flamme dévorante et ruineuse, elle anéantit celui qui brûle pour elle. Le mal est d'une certaine façon « une autre expression de l'exigence d'absolu […]. On pourrait citer ici un des Pères de l'Église qui disait que le mal est « le sceau qui sert à faire monter l'eau du puits ». Dans l'œuvre de François Mauriac en tout cas, il a été comme la condition même de la révolte essentielle »[1440].

Certaines figures de démoniaques qui se révoltent vont le faire de manière totale : contre la médiocrité de leur entourage, la famille oppressive et la société matérialiste. C'est le cas de Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, qui est l'incarnation de la figure de révoltés. La famille de Mouchette, les Malorthy, appartient à cette nouvelle classe de bourgeois qui s'est élevée grâce au commerce. En parfait représentant de la petite bourgeoisie, Malorthy attend de sa femme et de sa fille qu'elles lui obéissent. Incapable d'une passion ou d'une révolte, il prend sa revanche des humiliations essuyées dans la vie au sein de la famille. La révolte point dans le cœur de cette jeune fille qui n'a pour d'autre avenir que celui d'une bourgeoise respectable : « Cette petite vie bourgeoise, respectable, l'honnête maison de briques, la brasserie bien achalandée avec le moteur à gaz pauvre –les égards que se doit à soi-même une jeune personne, fille de commerçant notable- oui la perte de tous ces biens ensemble ne l'inquiétait pas une minute »[1441]. Aussi, la jeune fille entend échapper à ce milieu familial et à cet ordre social qui lui demeurent étrangers. Elle ne supporte pas cette vie

[1439] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1105.
[1440] R. BICHELBERGER, « La révolte dans les romans de François Mauriac », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac*, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°23, juin 1988, p. 59.
[1441] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 75.

médiocre : « Cette petite bourgeoisie au teint de lait, au regard dormant, aux mains si douces, tirait l'aiguille en silence, attendant le moment d'oser, et de vivre »[1442]. Sa révolte est avant tout une façon de s'affirmer contre sa famille : elle nourrit en elle une sourde révolte contre le monde et les gens qu'elle connait. Elle commence par opposer un « non » à son père qui « sur ses lèvres lui parut aussi doux et aussi amer qu'un premier baiser. C'était son premier défi »[1443]. Ici elle s'affranchit pour la première fois et existe par elle-même. Dès lors cette révolte ne semble connaître aucune limite : quand son père lui rétorque « Hors d'ici ! Va-t-en ! disait tout à l'heure le père Malhorty. Quoi de plus simple ? Elle était partie »[1444].

La jeune fille est éprise d'une liberté qu'elle espère un moment trouver dans l'amour. En effet, pour elle, l'amour est surtout une volonté profonde d'introduire dans la vie une valeur absolue. Grâce à cet amour, Mouchette veut s'affirmer à ses propres yeux et à ceux de son milieu social en risquant sa vie. Elle attend le moment d'« oser », c'est-à-dire de « vivre » en accomplissant un acte qui engage réellement son destin. L'amour qu'elle donne à Cadignan est précisément cet engagement. Mais cette soif de liberté la fait tomber dans un autre piège, celui de Satan. À ce propos, Yves Bridel explique dans *L'Esprit d'enfance dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos* :

> Son amour n'est qu'une forme de sa révolte et, plus précisément, de sa haine de tout et de tous ceux qu'elle a connus jusqu'ici : il est le moyen de vivre enfin, de rompre avec son enfance détestée. C'est pourquoi elle se lance dans cet amour avec fougue et s'y engage tout entière avec son espérance. Pour qu'un tel amour ait eu quelques chances de porter des fruits heureux, il aurait au moins fallu que le marquis de Cadignan l'aimât vraiment et sût la réconcilier avec elle-même, avec les autres et avec Dieu.[1445]

Bien décidée à rester avec Cadignan, elle est déçue quand elle comprend que son amant craint plus que tout le scandale. Déçue de trouver un lui « un autre rustre, un autre papa lapin »[1446], elle se lance dans le mal. Il va lui falloir retourner chez ses parents et affronter « des mois de solitude » et « des années et des années encore, toutes grises »[1447]: « Si hardie et confiante qu'elle s'efforçât de paraître, elle ne voyait depuis un moment nulle autre issue que la trappe du logis paternel, bientôt retombée, l'inévitable souricière qu'elle avait fuie deux heures plus tôt, dans un délire d'espérance »[1448]. Privée de ce rêve, elle comprend que Cadignan la renvoie à cette vie médiocre et banale qu'elle voulait fuir à tout prix. La révolte cède alors la

[1442] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 68.
[1443] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 71-72.
[1444] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 76.
[1445] Y. BRIDEL, *L'Esprit d'enfance dans l'œuvre romanesque de Bernanos*, Paris, Minard, 1966, p. 56.
[1446] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 83.
[1447] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 85.
[1448] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 84-85.

place aux mensonges qui ne vont plus, dès lors, cesser de se multiplier jusqu'à la dislocation de sa personnalité. La révolte de Mouchette est métaphysique, c'est-à-dire religieuse car elle revendique « en face d'une transcendance temporalisée, la transcendance d'une effraction absolue »[1449] explique Pierre Gille.

La révolte de Chantal dans *Journal d'un curé de campagne* du même auteur, apparaît moins radicale. Pourtant, à l'instar de Mouchette, Chantal est elle aussi révoltée au point de céder au désespoir. Elle menace très rapidement le curé d'Ambricourt au cours d'un long entretien d'en arriver au crime. Ne supportant pas la liaison entre son père, qu'elle adore, et Mlle Louise, l'institutrice, elle lance au curé : « Je la tuerai […]. Je la tuerai ou je me tuerai. Vous irez vous expliquer de ça, un jour, avec votre bon Dieu ! […]. La boue, c'est d'être humiliée comme je suis »[1450]. Son intransigeance semble n'avoir aucune limite et elle nourrit ainsi une profonde haine envers sa mère. Trop occupée à son chagrin, la comtesse ne s'est jamais vraiment occupée de sa fille. C'est pourquoi Chantal s'est tournée vers son père qui, en ayant une aventure avec Mlle Louise, l'a profondément déçue. Cette déception est très comparable à celle que Mouchette a ressentie envers ses amants. Comme l'héroïne de *Sous le soleil de Satan*, Chantal veut se venger de son père : « Je me sauverai à Paris, je me déshonorerai, je lui écrirai : « Voilà ce que vous avez fait de moi ! » Et il souffrira ce que j'ai souffert »[1451]. Le curé d'Ambricourt n'est pas dupe : il perçoit chez la jeune fille cette volonté de se détruire, de se tuer. Elle refuse, à l'instar de Mouchette, de se tourner vers Dieu. Lorsque le curé prie pour elle, il ressent la tristesse de la jeune fille : « Ma prière était triste, et l'image était triste comme elle »[1452]. Plus tard, Chantal parvient à obtenir le renvoi de l'institutrice et s'en vante auprès du curé qui lui explique que derrière cette attitude se cache en vérité la haine de soi : « Si vous restez telle que vous êtes, vous trouverez toujours à haïr […] Eh bien, c'est vous que vous haïssez, vous seule ! »[1453]. L'adolescente refuse de se rendre à Dieu, restant la jeune fille que le curé de Torcy qualifiait de « diablesse »[1454]. Elle va jusqu'à faire naître des rumeurs sur le curé d'Ambricourt et malgré ses regrets apparents, elle continue de chercher querelle au curé. Toute son âme n'est faite que de défis jetés à la face des autres.

[1449] P. GILLE, *Bernanos et l'angoisse : étude de l'œuvre romanesque*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 35.
[1450] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1132-1133.
[1451] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1136.
[1452] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1135.
[1453] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1178.
[1454] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1189.

D'autres personnages tentent de se révolter, ce qui aboutit à des bouleversements irrévocables pour les familles. Ainsi, chez Green, Adrienne Mesurat et Emily Fletcher tentent de se libérer d'un fatalisme familial. Thérèse Desqueyroux elle aussi se révolte contre l'ordre social bourgeois incarné par son mari dans le roman de Mauriac. Ce dernier ne cherche pas à sortir de son milieu : « Jusqu'à son mariage il fit une part égale au travail et au plaisir ; s'il ne dédaignait ni la nourriture, ni l'alcool, ni surtout la chasse, il travaillait d'« arrache-pied », selon l'expression de sa mère. Car un mari doit être plus instruit que sa femme »[1455]. Comme Mouchette, Thérèse est entourée de médiocres : son mari, certes, mais aussi son propre père, son avocat, ses beaux-parents, jusqu'aux Balion qui ne s'occupent pas correctement de la recluse dans la seconde partie du roman. L'espace provincial et bourgeois suppose une certaine « aliénation aux traditions »[1456], comme l'analyse Véronique Anglard dans son étude sur *Thérèse Desqueyroux*. Thérèse souffre de se retrouver enfermée dans une existence qu'elle pense ne pas avoir choisie. La famille s'incarne aussi dans les biens matériels qui authentifient, aux yeux de la classe bourgeoise, la solidité et la continuité d'une race : « Les La Trave vénéraient en moi un vase sacré ; le réceptacle de leur progéniture ; aucun doute que, le cas échéant, ils m'eussent sacrifiée à cet embryon. Je perdais le sentiment de mon existence individuelle. Je n'étais que le sarment aux yeux de la famille, le fruit attaché à mes entrailles comptais seul »[1457]. Le but de la vie est cette obsession de la terre et c'est au nom de ce principe que se font les mariages. Thérèse reconnaît qu'elle n'a pas été indifférente aux terres de Bernard : cela révèle la cupidité paysanne mais aussi une sorte de religion de la terre, un lien profond avec elle.

À ce titre, elle est un être double : la Thérèse fière d'épouser un Desqueyroux et d'entrer dans la famille, et la Thérèse empoisonneuse. Ainsi, lorsqu'elle se marie, elle songe : « Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive ; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril. Jamais elle ne parut si raisonnable qu'à l'époque de ses fiançailles : elle s'incrustait dans un bloc familial […] »[1458]. L'esprit de famille influence les comportements et guide les choix : il engage à lutter contre tout ennemi qui mettrait en péril la tribu, comme la relation entre Anne et Jean que Thérèse doit faire cesser : « Sa famille l'appelait au secours, elle agirait selon ce qu'exigeait sa famille ; ainsi serait-elle sûre de ne point dévier »[1459]. En effet, la famille voudrait donner l'image

[1455] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 26.
[1456] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 52.
[1457] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 66
[1458] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 35.
[1459] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 46.

d'une union indestructible : la famille se doit de se préserver. Plus tard, Anne lui reprochera d'être devenue la quintessence de cet esprit de famille : Et comme Thérèse protestait, elle ajouta : — « Ah ! tu l'as bien, toi, l'esprit de famille ! Tu poses pour l'affranchie... Mais depuis ton mariage, tu es devenue d'emblée une femme de la famille... Oui, oui, C'est entendu : tu as cru bien faire ; tu me trahissais pour me sauver, hein ? Je te fais grâce de tes explications »[1460]. Du début à la fin du roman, la famille vit dans la hantise de la rumeur à la suite du procès. Pour qu'elle ne soit pas entachée, Bernard fait un faux témoignage. Recluse dans un monde bourgeois, Thérèse transgresse l'ordre moral en s'efforçant de se libérer des chaînes conjugales et en tentant d'empoisonner Bernard. Thérèse incarne le principe de la révolte contre la Loi.

Son crime est la réponse d'un être qui ne peut se satisfaire de l'hypocrisie bourgeoise. Thérèse représente un danger pour la cohésion sociale car elle foule les tabous imposés par la loi commune pour suivre l'impulsion de son désir. Elle est en quête d'un ailleurs où elle pourra affirmer sa personnalité, ses désirs librement : en un mot, elle cherche à s'affranchir de l'esprit de famille. Jean Azévédo sera le déclencheur de cette révolte : il se pose face à la jeune femme en esprit frondeur, et surtout, libre. La jeune femme en ressent une forte impression car il lui fait découvrir tout un monde nouveau :

> C'était impossible, à l'entendre, que je pusse supporter ce climat étouffant : - « Regardez, me disait-il, cette immense et uniforme surface de gel où toutes les âmes ici sont prises ; parfois une crevasse découvre l'eau noire : quelqu'un s'est débattu, a disparu ; la croûte se reforme... car chacun, ici comme ailleurs, naît avec sa loi propre ; ici comme ailleurs chaque destinée est particulière ; et pourtant, il faut se soumettre à ce morne destin commun […]. [1461]

Mais, comme l'explique Véronique Anglard, « il ne lui fournit pas une référence idéale, loin de là. Devenant son propre point de référence, elle enclenche un processus d'aliénation différent mais tout aussi pesant que le premier »[1462] : « elle avait obéi à une profonde loi, à une loi inexorable ; elle n'avait pas détruit cette famille, c'était elle qui serait donc détruite »[1463]. Elle finit par s'enfermer dans sa haine : au lieu de faire éclater les barrières, Thérèse les a démultipliées. Tout en apparaissant, dans un premier temps, compréhensible, en regard des conditions insupportables dans lesquelles certains démoniques vivent, la révolte ne fait que les replier davantage sur eux-mêmes.

[1460] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p 64.
[1461] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 61-62.
[1462] V. ANGLARD, *François Mauriac,* Thérèse Desqueyroux*, op. cit.,*p. 68.
[1463] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 82.

Sans doute plus que Thérèse Desqueyroux, Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, méprise son mari qui était « si lâche, si fille, avec un tel besoin du vice d'autrui comme s'il n'eût pu goûter le mal qu'à travers une âme étrangère »[1464]. Empoisonnée par ce mari, elle l'a probablement tué, même si le roman de Bernanos ne fournit pas de réponse claire à ce sujet. Elle entend elle aussi échapper à la loi commune en se jetant à corps perdu dans la révolte. Pour cela, elle va tenter de vivre une aventure unique, inspirée par l'héroïne de Ganse, Évangéline, dont elle est l'inspiratrice : en tuant la vieille tante d'Olivier, elle va pousser jusqu'au bout, afin d'en reprendre sa propre mesure, les virtualités intimes de son être : « Mieux vaut maintenant donner tous mes soins à un épisode, à une expérience, la première venue n'importe. L'essentiel est de la développer à fond jusqu'à ses extrêmes conséquences »[1465]. Ainsi la révolte, pour Simone et Thérèse, commence par une recherche de soi et se transforme, paradoxalement, en une fuite de soi et même, un reniement de l'être.

Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* de Julien Green, est, elle aussi, entourée de médiocres, dont le plus vif représentant est son mari. Cette femme, qui n'a jamais manqué de rien, n'a pourtant jamais été heureuse, sans doute parce qu'elle n'a jamais rien désiré. Elle a rapidement considéré son mari comme un homme ridicule et égoïste : « ses manies faisaient sourire et les meubles dont il avait empli sa maison ne trahissaient que trop la médiocrité de son esprit »[1466] . Elle lui reproche cette absence de hauteur si caractéristique de l'esprit petit-bourgeois :

> […] [I]l n'était pas désagréable de se sentir l'âme un peu scélérate lorsque le sort avait uni votre vie à celle d'un homme comme M. Grosgeorge en qui s'épanouissait la fausse pudeur bourgeoise. Dans ses tête-à-tête avec son mari, elle prenait aisément son parti de n'avoir pas un cœur pur. Il lui suffisait, par exemple, de voir l'indignation avec laquelle ce vieillard vicieux et dissimulé commentait l'assassinat de M. Sarcenas, qu'il eût lui-même laissé mourir de faim, et le viol d'une femme à qui tant de fois il avait arraché un triste consentement au prix de quelques pièces de monnaie. Voilà donc où menait la méconnaissance de soi-même : à cette ridicule parade de respectabilité.[1467]

En cela M. Grosgeorge rappelle Bernard Desqueyroux duquel Thérèse disait : « Un soir, à Paris où, sur le chemin du retour, ils s'arrêtèrent, Bernard quitta ostensiblement un music-hall dont le spectacle l'avait choqué : « Dire que les étrangers voient ça ! Quelle honte ! Et c'est là-dessus qu'on nous juge... » Thérèse admirait que cet homme pudique fût le même dont il lui faudrait subir, dans moins d'une heure, les patientes inventions de l'ombre »[1468]. La

[1464] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 920.
[1465] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 922-923.
[1466] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 712.
[1467] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 715.
[1468] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 38.

relation qui l'unit à son fils est assez similaire à celle qu'entretient Thérèse avec sa fille : « il faisait partie de cet ordre des choses qui lui avait été imposé sans qu'elle y eût consenti »[1469].

Comme pour Thérèse, c'est la rencontre avec un autre homme qui va entrainer la révolte : dès sa première rencontre avec Guéret, Mme Grosgeorge a deviné qu'ils avaient des rancunes et des désillusions en commun. Bien qu'il soit faible et qu'elle n'aime que la force, elle lui reconnaît une supériorité : il est moins patient qu'elle. Un jour, il commettrait une faute qu'elle n'aurait jamais osé faire. Aussi, le crime de Guéret ne lui fait pas horreur : «Il l'étonnait, il l'intéressait. Que la société fut atteinte par des violences de ce genre, elle s'en moquait après tout. Elle n'avait pour cette société tremblante d'effroi que du mépris et de la haine »[1470]. Peu à peu, au contact de Guéret, elle est « amenée à la vérité » [1471] qui se traduit par un acte criminel : elle protège Guéret. Mais lorsqu'elle comprend que celui-ci est amoureux d'Angèle : « La colère la saisit à la pensée des terribles échecs que le sort lui avait infligés. D'autres étaient heureuses, mais elle ne le serait jamais ; s'il était vrai qu'un être humain est mis au monde pour jouir de la vie, elle aurait très bien pu ne pas naître. Une folie de rancune s'empara brusquement de son esprit […] »[1472]. C'est alors qu'elle décide de dénoncer Guéret puis de mettre fin à ses jours. Ainsi, comme l'explique Édith Perry, « le désabusement est total. Éva Grosgeorge a fait la traversée inutile, celle qui l'a mené de l'autre côté des apparences, elle est au bout du chemin, après quoi il n'y a plus rien »[1473].

La comtesse, dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, en est elle aussi venue à mépriser son mari après ses infidélités. Elle nourrit une révolte sans bornes à l'égard de Dieu qui l'a pourvue d'un mari si médiocre et surtout qui lui a pris son fils. Le curé d'Ambricourt va tenter de lui ouvrir les yeux sur la nature réelle de sa révolte et surtout de la réconcilier avec Dieu : « Il faut vous résigner à …à la volonté de Dieu, ouvrir votre cœur »[1474]. Mais elle va lutter pour s'accrocher à cette haine qu'elle nourrit depuis des années. Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, est un homme dont la révolte éclate dès les premières pages de son journal. Au début, Louis se représente ses enfants qui, après son décès, se ruent dans son bureau pour le forcer afin d'y chercher les titres. Ce motif de la profanation est une constante dans *Le Nœud de vipères*, aussi bien au sens étymologique : mettre au vu et au su de tout le monde, sans respect, les objets sacrés, les sacrements, voire les

[1469] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 712.
[1470] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 714.
[1471] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 785.
[1472] J GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 798.
[1473] E. PERRY, « *Léviathan* et le grand théâtre du monde », *Julien Green, Un voyageur sur la terre,* Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, p. 157.
[1474] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1159.

sentiments religieux. Louis profane son amour pour sa femme lorsqu'il est infidèle et les sentiments religieux de sa famille lorsqu'il mange sa côtelette le Vendredi-Saint. Comme Thérèse, Louis ne veut pas sacrifier à l'honneur de la famille dont il dénonce les mariages arrangés à travers le portrait du couple que forme sa belle-sœur et son mari le baron Philippot. Il attaque ce couple dont il dénonce l'importante différence d'âge qui rend le baron ridicule, tout engoncé qu'il est dans sa dégénérescence virile.

Dans cette société mesquine et bornée, tout le monde doit être au diapason : victime comme bourreau, tout le monde souffre. La famille Fondaudège annexe Louis et pendant quarante-cinq années tente de l'absorber, de lui imposer ses lois. Ce mariage repose sur un mensonge et l'illusion : pour Louis, Isa n'a jamais pu oublier son ancien amant. Aussi, ce mariage est un triste marché de dupes, d'où le véritable amour est absent. La désillusion de Louis suscite chez lui une haine froide qui s'exaspère avec les années et s'étend à ses propres enfants, élevés dans les principes de la famille. Louis se révolte contre l'institution ecclésiastique, l'Église, réduite jusqu'à n'être plus qu'un pilier de soutènement du milieu bourgeois. C'est ainsi qu'il dénonce une religion de confort : « […] les deux ainés s'installaient déjà dans les croyances que tu pratiquais, avec cet instinct bourgeois du confort qui leur ferait, plus tard, écarter toute la sublime folie chrétienne »[1475]. Plus loin, il ajoute : « Mes idées me mettaient en marge du monde ; sans le prestige de ta famille, elles m'eussent fait le plus grand tort »[1476]. Les rites formalistes de cette religion sont dénoncés par Louis : sa famille cultive une image parfaite de respectabilité sociale appuyée sur un catholicisme irréprochable. C'est Janine, dans la lettre qui clôt le roman, qui dénoncera l'hypocrisie familiale : « Le Mal ici, c'est la victoire des bien-pensants, confortablement installés dans leur rites et leur dévotion de parade »[1477].

2. La révolte contre l'ordre moral

D'autres révoltes sont moins radicales et s'exercent pour un certain nombre d'entre elles contre l'ordre moral. Aussi le mouvement apparent des figures démoniaques est-il de déranger l'ordre moral en exposant leur sexualité au grand jour. Cette révolte inscrit donc les démoniaques qui s'y engouffrent comme incarnant parfaitement l'état d'esprit d'après-guerre.

[1475] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 433.
[1476] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 431.
[1477] Y. STALLONI, « Le mal dans *le Noeud de vipères », François Mauriac devant le problème du mal*, *op. cit*., p. 168.

Comme l'explique en effet Arlette dans *Le Malfaiteur* de Green : « Nous vivons à une époque - depuis la guerre... Tout a changé ! Les mœurs surtout. Les mœurs ! (Elle agita de nouveau la main et tira une longue bouffée de sa cigarette.) Même ici ; c'est incroyable ! »[1478]. Comme l'explique Michèle Raclot au sujet de l'œuvre de Green : « Avec [le démon] entre le mortel désir, car le désir est la porte privilégiée du mal, et grande apparaît chez Green la tentation de faire du désir sexuel, et principalement homosexuel, le péché par excellence […] »[1479]. Aussi de nombreux démoniaques sont des débauchés comme le commente Romain Lancrey-Javal :

> Le débauché se définit négativement ; à preuve son suffixe négatif. Le débauché ne se soumet pas aux règles et aux interdits sociaux ; il est tout entier du côté du refus des valeurs : du travail, de la fidélité aux êtres et aux principes, de la possibilité même d'une existence cohérente, construite et heureuse. À la lettre, le débauché est celui qui se défait – et qui défait les autres.[1480]

La plupart des débauchés sont des marginaux car ils apparaissent comme des figures du manque, de l'absence, de l'impossible unité.

On retrouve cela chez Mauriac dans *Le Mal* où Fanny Barrett s'affranchit très tôt de tout ordre moral : « [Fabien] rôdait autour d'un être séduisant de qui l'erreur paraissait invincible. Aucune apologétique n'avait de prise sur elle. On eût dit qu'elle n'avait point de part au péché d'Adam- petite destinée solitaire évoluant hors de toute rédemption »[1481]. La jeune femme ne met aucune limite à sa liberté : droguée à cause de son ancien mari, elle a divorcé. Chez les Dézaymeries, un tel comportement est inadmissible : « Et bien, oui, balbutiait Fanny. Oui, j'ai divorcé, comme c'était mon droit. Mais, Thérèse, pour s'en indigner, il n'y a que toi au monde. Ne prends pas cet air implacable »[1482]. La jeune femme y a fait d'ailleurs une référence explicite au mythe de Phèdre, lorsque Fabien, après sa maladie, court à cheval les chemins sablonneux des forêts landaises : « Fabien pouvait croire qu'il avait chassé de sa mémoire Fanny ; sa chair se souvenait d'une odeur et d'un souffle. Cette dépense de son corps, ses chevauchées n'étaient, à l'ombre des forêts, que la fuite d'un Hippolyte blessé »[1483]. Elle devient très tôt la mère incestueuse et, à cet égard, incarne le fantasme de la mère qui se reprochait de trop aimer son fils cadet. D'ailleurs, après les retrouvailles de Fabien et de Fanny à Venise, cette dernière abandonne petit à petit son rôle de femme fatale et dévoratrice pour jouer celui d'une mère : elle est heureuse « de n'être plus

[1478] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p 350.
[1479] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit.,*p. 641.
[1480] R. LANCREY-JAVAL, « Les passions dans *Destins* », *François Mauriac et l'observation des passions,* Paris, Association internationale des amis de François Mauriac, 1996, p. 129.
[1481] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 651.
[1482] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 661.
[1483] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 666.

qu'une jeune mère qui console son grand fils »[1484] ; elle se souvient du « petit Fabien qu'elle attirait sur ses genoux » et déclare sans ambiguïté au jeune homme : « Je veux réapprendre à t'aimer comme je t'ai aimé mon Fabien dans la chambre de ta mère »[1485]. La passion de Fanny est tellement intense qu'elle l'amène à vouloir se séparer de Fabien, non pour l'oublier, mais au contraire pour sauver leur passion et l'inscrire dans l'infini.

La passion incestueuse qui se développe dans plusieurs œuvres mauraciennes se lit aussi comme une véritable tragédie car semble frappée de malédiction et d'interdit. Dans *Le Désert de l'amour* de François Mauriac, Maria Cross est, quant à elle, la maîtresse entretenue d'un homme riche, Victor Larousselle, qui s'éprend de l'adolescent Raymond Courrèges, fils du docteur. D'emblée, cette femme est accusée par la société bordelaise de divers maux : on la dit organisatrice « d'orgies »[1486], d'avoir été la maîtresse de Larousselle alors que sa femme se mourait d'un cancer, et de ne pas s'être occupée correctement de son enfant. Où qu'elle aille, elle est rejetée : « hors le concert de Sainte-Cécile, elle n'était plus allée nulle part, même du vivant de François, depuis que des femmes, au Music-Hall, l'avaient insultée »[1487]. Elle voit en Raymond Courrèges un enfant timide et délicat qu'elle voudrait aimer avec douceur et bienveillance. Séduite par ce jeune homme, elle « ne tentera plus rien contre l'incendie […] sa fournaise l'occupait ; un démon obscur lui soufflait : tu meurs, mais tu ne t'ennuies plus »[1488]. Pourtant, contrairement à Fanny, Maria ne cède pas à Raymond : en voulant passer à l'acte, le jeune homme l'a déçue. Le rejet de Maria met en relief l'interdiction morale et sociale qui frappe leur amour. La tension atroce, qui attise le désir jusqu'à l'insoutenable, donne à cette relation une dimension résolument tragique.

Tel un cercle vicieux et infernal, à la suite de ce rejet, Raymond Courrèges deviendra un débauché, menant une vie marginale :

> […] [T]outes ses passions depuis dix-sept ans, avaient été à son insu allumées contre Maria -comme les paysans des Landes allument le contre-feu... Mais il l'avait revue, et le feu demeurait le plus fort, se fortifiait des flammes par quoi on avait prétendu le combattre. Ses manies sensuelles, ses habitudes, cette science dans la débauche, patiemment acquise et cultivée, devenaient complices de l'incendie qui maintenant ronflait, s'avançait sur un front immense, captivant...[1489]

Dès lors, Raymond se jette dans la débauche de manière entière et irréversible : « Son plaisir », lit-on dans *Le Fleuve de Feu*, « était de dresser [les jeunes filles], de les plier à ses

---

[1484] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 701
[1485] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 720.
[1486] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 801.
[1487] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 813.
[1488] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour,Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 819.
[1489] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I*, op. cit*., p 860.

manies »[1490]. Cette débauche est l'instrument de sa révolte et le précipite dans la voie démoniaque : « Désormais, dans toutes ses intrigues futures, se glisserait une intimité sourde, le goût de blesser, de faire crier la biche à sa merci »[1491]. Le jeune homme n'utilise les femmes que pour son bon plaisir et refuse de rentrer dans les carcans d'une société qu'il juge ineptes : lorsque son père lui recommande de se marier afin d'avoir un « refuge », il lui répond « Merci ! plutôt crever... »[1492]. Avec son ami Daniel Trasis, ils mènent une vie libre de toutes contraintes : ainsi, Daniel, démobilisé, est « tout à la joie d'être dans la vie, de trafiquer avec Raymond Courrèges d'autos, de motocyclettes, d'ampoules électriques, de toile d'avion, d'uniformes américains, de conserves et enfin perdu de débauche »[1493]. En ne s'intéressant qu'au corps, le désir se fixe sur du néant, sur du rien, qui, certes apportent un plaisir passager, mais qui ne sauraient donner la joie qui, elle, est durable. Daniel, comme les autres débauchés, ne parvient rien à saisir de Gisèle : « Daniel, qu'animait son seul désir, n'avait su extraire de cet être mystérieux qu'une jeune fille au passé trouble, mais l'inconnu sans doute en avait pu faire jaillir une toute autre personne qu'ignorait Daniel »[1494].

Bob Lagave, dans *Destins* de Mauriac, est lui aussi un être résolument à part qui s'embarrasse peu de respect ou de bonnes manières. Lui aussi aime à répéter qu'il « ne pourrai[t] jamais s'interrompre de manger ni de boire »[1495]. Il mène une vie de débauché, faisant fi des critiques de son père qui le méprise : sa vie de débauché est connue de tous comme le signale Pierre Gornac à sa mère : « À Paris, j'ai beau, Dieu merci, vivre dans un milieu qui n'a guère de communication avec celui où évolue ce joli monsieur, il y a tout de même des scandales qui viennent jusqu'à nous... Il est célèbre, notre voisin ! »[1496]. Il est un personnage équivoque, se situant toujours dans l'entre-deux : entre la santé et la maladie, entre la masculinité et la féminité, entre l'enfance et l'âge adulte, entre le milieu oisif mondain de ses amis et celui plus modeste de ses parents.

Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, Gisèle de Plailly est une femme libre qui cherche surtout à étancher sa soif, comme le narrateur nous le suggère au sujet de son premier amant : « l'affamée s'en était saisie. Nous aimons qui nous pouvons. Comme un enfant sans jouet se fait, avec des chiffons, une poupée, c'est l'ingéniosité du cœur qui crée un amour avec mes

[1490] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I*, op. cit*., p. 507.
[1491] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I*, op. cit*., p. 826.
[1492] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I*, op. cit*., p. 858.
[1493] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 510.
[1494] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 531.
[1495] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 115.
[1496] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 153.

pauvres dons du destin »[1497]. Il en est de même au sujet de Daniel : « elle ne l'avait pas choisi ; il était passé près d'elle, bolide perdu. Un autre n'aurait-il aussi bien tenu sa place ? »[1498]. Affranchie, elle ne se comporte pas comme les autres jeunes femmes : « si Gisèle était une vraie jeune fille, pourquoi ses gestes, ni ses propos ne tendaient-ils au mariage ? Elle ne lui avait posé aucune insidieuse question sur sa famille, sur son métier, sur ses revenus, comme elles font presque toutes quand elles jettent le filet »[1499]. Elle a une fille naturelle dont elle a confié la garde à son amie, Mme de Vigneron. Daniel Trasis va deviner la filiation entre Gisèle et cette petite fille en l'entendant rire. L'enfant joue dans le jardin avec un « jeune homme […] squelettique au point que les jambes de son pantalon [paraissent] vides »[1500]. Il court se livrer avec cette petite fille « à une étrange danse macabre » qui l'amuse au point d'entrainer chez elle « une frénésie de rire »[1501]. Ici le rire, comme la danse, rappelle un rite satanique et représente en cela la faute de Gisèle qui s'est adonnée au péché de chair, « ce fleuve de feu » qui est « au dedans de nous. Il était dans Gisèle : récente blessure des caresses, souvenir plus cuisant que des plaies, suppurant souvenir »[1502].

Comme Gisèle, Seraphita Dumouchel dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos a ceci de perturbant qu'elle est très jeune. Élève modèle de son cours de catéchisme, le curé d'Ambricourt s'est attaché à cette fillette qui lui témoigne un intérêt croissant. Mais cet intérêt n'est pas pur : « C'est parce que vous avez de très beaux yeux »[1503]. Elle devient ainsi en l'espace de quelques semaines une véritable femme, ce qui perturbe le curé : la coquetterie de la jeune fille le met mal à l'aise. Visiblement amusée par l'effet qu'elle suscite chez lui, Séraphita en joue d'autant plus. Elle ne cesse de provoquer le prêtre qui, pourtant, va percevoir chez elle une pureté incommensurable : « C'était le visage même de la tristesse […] et celle-là n'était que suavité, sans révolte, et celle-là n'était qu'acceptation […]. Elle était l'innocence, […] cette tristesse virginale […] »[1504]. Alors que le prêtre s'est évanoui, c'est Séraphita qui le récupère et il voit en elle toute la misère de sa condition. Elle lui avoue son péché : « Ma foi, non j'ai raconté du mal de vous, des horreurs. Vous devriez me battre. Je suis jalouse, horriblement jalouse, jalouse comme une bête »[1505]. À la suite de cette scène une fraternité s'établit entre le curé et la jeune fille qui lui prend la main. Elle avoue son sentiment

[1497] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 558
[1498] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 561.
[1499] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 523.
[1500] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 536-537.
[1501] Ibid.
[1502] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* tome I, p. 554.
[1503] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1051.
[1504] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1197-1198.
[1505] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1200.

amoureux au curé et lui explique pourquoi elle a agi ainsi : « Je ne suis pas bavarde, je suis méchante »[1506]. Cette lucidité contraste avec la pénitence qu'elle s'est infligée pour son crime : elle a noué une ficelle autour de sa jambe, ce qui lui fait mal et l'empêche de marcher.

La marge est ce lieu critique où le démoniaque révolté voit bien ce qu'il refuse et entrevoit ce qu'il désire. Cette vie marginale teintée de révolte se retrouve chez Cyrus Bargues, dans *Le Mal* de Mauriac, qui semble ne rien respecter. Ainsi, il se montre à plusieurs reprises irrespectueux : « un cure-dent au bec, l'insolent ne s'effaça pas devant la dame »[1507]. Cet étrange personnage ne respecte même pas le rituel du repas (« il oubliait de manger »[1508]), puisque lorsque le maître d'hôtel fait signe de débarrasser, il se jette sur la nourriture. Il évoque ouvertement la sexualité devant Fabien qu'il connaît alors depuis peu : « Un voyage seul à Venise, passez-moi l'expression, c'est un péché solitaire »[1509]. Il n'aime pas les femmes et le dit sans détours à Fabien à plusieurs reprises: « Réellement, qu'est-ce qu'une femme ? Une femme de plus ou de moins dans ce monde ? »[1510]. Cyrus Bargues, narcisse, veut faire Colombe à son image : « Vous n'êtes rien qu'une petite fille, vous allez devenir une petite Bacchus »[1511]. Il joue de manière trouble avec son identité sexuelle, mais aussi celle des autres, comme on peut le voir lorsqu'il propose de couper les cheveux de Colombe. Il est toujours dans la représentation et se montre alors même qu'on ne le regarde pas. Face à Fabien, il s'étonne : « Réellement, vous n'avez jamais vu le portrait de Cyrus Bargues ? »[1512]. Il entraîne Fabien dans les bars, avoue avoir consommé de la drogue[1513] et incite le jeune homme à se moquer de tout, sauf de ses désirs : « Rien n'est plus important que d'avoir vingt-deux ans... Songe qu'il y a un autre moment où l'on n'est plus désiré pour les autres, où on ne se sent plus épié : le bonheur, c'est d'être cerné de mille désirs, d'entendre, autour de son corps, craquer des branches »[1514]. Il est, d'un point de vue romanesque, un parasite à tous les niveaux, social et affectif.

Comme lui, Jambe-de-Laine, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, est en dehors de tout, littéralement « extraordinaire »[1515] : « ce pantin lugubre est une créature sacrée ; son comportement chaotique a l'arbitraire du destin »[1516]. Tout en elle est une transgression à

[1506] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1206.
[1507] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 670.
[1508] Ibid.
[1509] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 674.
[1510] Ibid.
[1511] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 715.
[1512] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 675.
[1513] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 700.
[1514] Ibid.
[1515] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1408.
[1516] P. LE TOUZÉ, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'un vision*, *op. cit*., p. 212.

l'ordre moral : elle amène Steeny chez Ouine[1517], elle dénonce Ouine[1518] mais dit à Steeny de l'aider[1519], elle dit aimer ce dernier[1520] mais jette sur lui sa jument[1521]. Elle attise d'ailleurs chez Philippe les sentiments les plus troubles : « Y'a pas de bête féroce pour valoir ça. Point de dégât, point de misère, rien d'apparent, rien qui déclenche les gendarmes, le commissaire, les juges et tout leur tonnerre de Dieu, rien. Rien qu'un petit coup de dard en passant, tu te grattes et t'y penses plus »[1522]. Ce personnage en infraction est excessif en tout et, de ce fait, se libère des liens communautaires. Elle incarne l'imprévu, le désordre dionysiaque et le scandale, se rapprochant d'une figure carnavalesque.

3. La révolte contre leur époque

Chez Bernanos, on retrouve un type de révolte pourvue d'une dimension historique commune à la génération qui vient et à celle d'aujourd'hui qui n'est plus là : c'est celle des morts de la Première Guerre mondiale. L'écrivain fait paradoxalement de ces morts des vivants, errant comme des ombres sur la Terre. En revanche, les vraies ombres sont les vivants, ceux qui étaient à l'Arrière. Steeny, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos et Olivier dans *Un Mauvais rêve* du même auteur sont les représentants d'une génération sacrifiée. Mais eux ne sont pas seulement prisonniers des morts de la Première Guerre mondiale, ils sont aussi les victimes des habitants du monde moderne, qui par leur haine de tout esprit d'enfance, sacrifient les plus jeunes. Ainsi, comme l'analyse Pierre Gille dans *Bernanos et l'angoisse* : « la déception des pères parle dans le sang des fils, l'inconsciente déception des fils enclos dans leurs maisons maternelles crie sans le savoir la colère des pères deux fois assassinés »[1523]. Olivier confie : « Leur politique, en avons-nous assez ri de leur politique. On ne se méfiait pas, on croyait qu'il jouait à ça entre eux, comme la manille ou la belote. Mais c'était nous qu'ils jouaient, nous étions l'enjeu, et nous ne le savions pas »[1524]. Le jeune homme se sent le jouet d'un monde qui les broie, comme l'explique Simone à Ganse : « Pauvres gosses ! S'ils sont venus au monde avec cette grimace dégoutée qui vous déplaît si

[1517] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1374.
[1518] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1404
[1519] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1425.
[1520] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1356
[1521] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1410.
[1522] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1412-1413.
[1523] P. GILLE, *Bernanos et l'angoisse, op. cit.,* p. 144.
[1524] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 889.

fort, c'est que le monde sentait mauvais ! […]. Mon Dieu, ce qui leur a manqué sans doute, c'est l'homme de génie qui eût parlé en leur nom, les eût justifiés en vous accusant – et ils l'attendront toujours... »[1525]. Olivier a depuis longtemps cherché à se révolter : sans doute faut-il y voir le sens de ces fugues perpétuelles sur lesquelles nous reviendrons.

Dans *Monsieur Ouine*, Philippe, lui, préfère le chemin menant à l'obscur professeur plutôt que celui qui mène chez lui. La révolte ici se caractérise par la bifurcation du marcheur entre deux voies, celle du vice et celle de la vertu ; un motif que l'on retrouve dans les Évangiles : « Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent »[1526]. Le jeune Philippe a pour devise « Foncer droit devant moi, toujours »[1527] qui pourrait s'appliquer à tous les personnages démoniaques révoltés. C'est la révélation qu'Anthelme lui fait lors de son séjour au château qui achève de le plonger dans la révolte : « il a répété deux fois, le plus fort qu'il a pu : « Philippe n'est pas mort, garçon. Ton père vit toujours, mon garçon ! »[1528]. Sa révolte prend alors une dimension historique, propre à sa génération. Ainsi, il confie : « Chaque génération devrait avoir ses héros bien à elle, des héros selon son cœur. On ne nous a peut-être pas jugés dignes d'en avoir des neufs, on nous repasse ceux qui ont déjà servi. […]. Le plus comique, mon vieux, c'est qu'en 1914, forcés de justifier les définitions des manuels scolaires, la presse de leur imagerie d'Épinal a failli ne pouvoir suffire aux commandes ».[1529]

Philippe veut transgresser les limites, bannir les contraintes, jeter des défis à la vie. C'est pourquoi il est à la recherche d'une mise à l'épreuve, d'une « glissade, une chute, […] un faux pas »[1530]. Guillaume perçoit clairement la conséquence du déni de mémoire adressé aux héros de la guerre dans l'« idée d'un héroïsme à rebours… »[1531] de Philippe, dans son engouement pour les discours de M. Ouine, en un mot, dans ce renversement des valeurs propre à l'univers démoniaque. Philippe se considère comme totalement libre et ne veut donc pas subir le poids des morts. Fasciné par l'ailleurs, l'aventure, attiré par tout potentiel danger, il accepte les risques : « Je ferai mon miel partout »[1532]. Mais dans les faits, sa révolte est organisée, attisée et contrôlée par Ouine :

[1525] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 928.
[1526] Matthieu 7 : 13
[1527] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1387.
[1528] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1383.
[1529] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1385.
[1530] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1373
[1531] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1389.
[1532] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1385.

> Ce qu'il attendait est venu. Depuis des semaines et des semaines, des semaines beaucoup plus longues que les années de l'âge mûr, déjà libre bien qu'à son insu, il continuait de tracer par habitude autour de la maison sans âme, le même cercle chaque jour élargi. […]. Car c'était la délivrance qu'il croyait appeler de toute la force de son âme, mais délivrance n'est qu'un mot vide. Nulle vie ne trouve en elle-même l'instrument de sa propre libération. Non pas la délivrance – mais un maître. [1533]

Sans ce maître, Philippe n'aurait clairement pas eu la force de passer la porte de la maison de Michelle. C'est lui qui va lui faire découvrir un monde obscur dont Philippe soupçonnait l'existence sans vraiment avoir le courage de s'y plonger.

B. Des criminels

1. Des êtres sadiques

Le crime dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green apparaît au moment où l'espace autour du démoniaque se resserre au plus près et le livre à la présence incontournable de l'autre. Avant d'être criminels à proprement parler, les démoniaques se caractérisent par un certain sadisme : ils éprouvent du plaisir à anéantir autrui, en torturant physiquement et moralement. Mouchette aime faire le mal car c'est par lui qu'elle s'affirme, ce que le docteur Gallet n'a visiblement pas perçu. Il lui demande en effet : « Quel intérêt prends-tu à faire du mal ? »[1534] . C'est le cas de Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac dont l'avarice et la haine qu'il a contre les siens ne sont que les faces visibles d'une volonté de puissance monstrueuse. Il se montre tout autant despotique à l'égard de l'institutrice dont il a fait sa maîtresse : « Ce n'était pas assez de la maintenir dans la gêne, presque dans la misère ; il fallait qu'elle fût toujours à ma disposition, qu'elle ne vît personne, que je pusse la prendre, la laisser, la retrouver au hasard de mes caprices […]. C'était ma chose. Mon goût de posséder, d'user, d'abuser, s'étend aux humains. Il m'aurait fallu des esclaves »[1535].

Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, dit la même chose au sujet de sa femme, Adila, qu'il a séduite dans sa jeunesse, puis épousée ensuite pour son argent : « tu seras ma femme, la femme de l'être que je suis, la chair de ma chair […]. Toute livrée à moi, Adila. Ma chose »[1536]. Gabriel se plaît à prendre entre leurs mains le destin de ses proches et à

[1533] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1419.
[1534] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 108.
[1535] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*. p. 429.
[1536] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III*, op. cit.* p. 230.

les faire trembler. Il prend plaisir à faire peur à Symphorien Desbats en le persuadant qu'il va bientôt mourir. De façon moins totale que Gabriel, Hoël, dans *Varouna* de Green, lui aussi a tendance à vouloir user et se servir de tout ce qui l'entoure sans se préoccuper des conséquences. Son premier crime est un vol et le place sous le signe du démon, comme le lui dira plus tard le satanique Abaddon : « J'étais derrière toi quand tu l'as volée »[1537]. Le jeune homme est essentiellement intéressé par l'argent et c'est ce qui le pousse à tuer Morgane. De la même façon, chez les Vasseur, tout le monde craint la fille, Ulrique, dans *Le Malfaiteur* de Green.

Par désir de vengeance, Emily, dans *Mont-Cinère* de Green, rêve de la façon dont elle pourrait humilier sa mère, au point que cela confine à l'hallucination :

> Il lui vint un étrange désir de se lever, de s'approcher de sa mère, de la prendre par les cheveux pour l'insulter et se venger d'elle. Cette idée lui parut effrayante et risible à la fois, mais avec une joie malicieuse elle imagina la scène. Elle se vit, s'aidant de la main pour se lever sans bruit, puis elle faisait un pas en avant sur la pointe des pieds, maintenant elle étendait les doigts. Ces gestes se présentaient à elle avec tant de force qu'elle se demanda à quoi il tenait qu'elle ne les accomplit pas. [1538]

La jeune fille rêve souvent de tuer sa mère et se représente ici vivement le mal qu'elle pourrait lui faire. Face à Frank Stevens, elle avouera par la suite vouloir la tuer.[1539]. Mme Legras, dans *Adrienne Mesurat* du même auteur, a fait de l'héroïne éponyme sa chose qu'elle aime avoir sous sa coupe : elle lui dit quand venir chez elle, quand partir. Finalement, elle parvient à la rendre malléable et, quand la jeune fille lui échappe, elle lui rappelle de façon allusive qu'elle sait que la jeune fille a tué son père. Ce désir de possession se retrouve poussé à son paroxysme chez Félicité Cazenave dans *Genitrix* de Mauriac : « Cette vieille femme se meurt de ne posséder plus son fils : désir de possession, de domination spirituelle, plus âpre que celui qui emmêle, qui fait se pénétrer, se dévorer deux jeunes corps »[1540]. Pour le garder sous son emprise, Félicité n'hésite pas à torturer sa belle-fille.

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, la jeune femme rappelle au début du roman son goût de faire souffrir et ses capacités à jouir du mal qu'elle cause : « je souffrais, je faisais souffrir. Je jouissais du mal que je causais et de celui qui me venait de mes amies ; pure souffrance qu'aucun remords n'altérait : douleurs et joies naissaient des plus innocents plaisirs »[1541]. Plus tard, elle prend ainsi plaisir à détruire le bonheur d'Anne et se montre

[1537] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 658.
[1538] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp.101-102.
[1539] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 238.
[1540] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit*., p. 609.
[1541] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*. p. 29.

sadique lorsqu'elle lui sous-entend que Jean pourrait ne pas l'aimer. Elle accomplit d'ailleurs le geste symbolique de percer la photographie de Jean Azévédo à l'endroit du cœur pour la jeter ensuite dans la chasse d'eau. C'est aussi une jalousie mêlée de colère qui pousse Daniel dans *Le Fleuve de feu* du même auteur à faire une scène à Mme de Villeron lorsqu'il découvre que Gisèle est mère d'une petite fille. Le jeune homme révèle ici tout son sadisme :

> […] [I]l demanda d'une voix sourde « si ça lui était égal qu'on lui jetât à la figure ce qu'elle était ». Il s'était approché, la bloquait contre la fenêtre, trouvait en lui-même un autre mot, puis un autre mot encore. Ah ! contre cette femme, qu'il eût aimé les lancer lourdement, un à un, comme il l'aurait lapidée ! Mais, serrant sa gorge, quelle main y étouffait malgré lui d'immondes paroles ? […] Elle calmait son cœur, et lucide, épiait son bourreau impitoyable.[1542]

Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, éprouve l'envie, lors des insinuations de Mme Legras à propos de la mort de son père, de la frapper, de la renverser de sa chaise. La violence est le plaisir de se délivrer et de faire mal : elle tire l'être démoniaque du néant qui est l'absence de tout sentiment.

Fabien, dans *Le Mal* de Mauriac, lui, n'hésite pas à se montrer cruel envers sa maîtresse, Fanny, qui ne cesse de lui faire du chantage au suicide. Il se dit ainsi pour lui-même « Tu l'exècres, mais sans renoncer à ce droit de vie et de mort sur elle...misérable, comme les autres- pire que les autres »[1543]. Le narrateur explique plus loin que « la jeunesse tient à son pouvoir de torturer ! Elle se plaint des esclaves qu'elle traine après soi et dont le poids l'embarrasse ; mais dès qu'ils se libèrent, elle pleure ces victimes qui témoignaient de sa puissance »[1544]. C'est ce même besoin qui anime Raymond Courrèges, dans *Le Désert de l'amour* du même auteur, mais il est étendu ici à toutes les femmes : « Il avait méprisé tout ce qui n'était pas objet de possession et, enfant goulu, il aurait pu dire « je n'aime que ce qui se dévore »[1545].

Certains démoniaques se montrent fréquemment violents, tel M. Mesurat dans *Adrienne Mesurat* de Green, qui ne tolère aucune infraction aux habitudes de la vie à la villa des Charmes. Il terrorise ses filles et oblige, par exemple, Germaine, sa fille aînée à descendre de sa chambre pour manger à table, afin de ne rien changer à ses habitudes. De même, lorsqu'il se rend compte qu'Adrienne a aidé Germaine à s'enfuir, il arbore « un calme plus répugnant

[1542] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 540.
[1543] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 725.
[1544] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 726.
[1545] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 738.

que la colère, parce qu'on sentait qu'il en jouissait »[1546]. Mme Plasse, elle aussi, se montre particulièrement sadique envers Marie-Thérèse dans *Le Visionnaire* du même auteur :

> Elle ne me punissait jamais sans m'expliquer loyalement pourquoi elle allait m'enfermer à la cave, par exemple, ou me retirer le cadeau que je venais de recevoir, et si je ne comprenais pas, elle se mettait en peine de me montrer l'étendue de ma faute et la nécessité d'un châtiment. Lorsqu'il s'agissait de peccadilles, elle se servait d'une simple brosse à cheveux pour me corriger ; dans ces cas-là, j'avais le choix entre le plat de la brosse et les piquants. [1547]

Elle s'acharne aussi sur son neveu qu'elle trouve laid, ne s'arrêtant que lorsqu'il se met à pleurer. Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* de Green, s'acharne méthodiquement sur son fils, le pitoyable élève de Guéret : « elle frappa l'enfant au visage avec la force et la brutalité d'une machine […]. Cependant sa mère ne le quittait pas des yeux ; elle semblait ne pas entendre ses cris et observait à présent la joue […]. En ce moment son esprit était si absorbé par ce qu'elle voyait, que rien n'existait plus pour elle en dehors de la meurtrissure infligée par ses doigts »[1548]. Nous retrouvons la même furie, la même haine lorsqu'elle contraint Angèle à lui montrer son visage défiguré depuis son agression : « Elle se tourna vers Angèle avec une sorte d'avidité, ainsi qu'une bête eût pu faire en présence d'une proie »[1549]. Cette frénésie haineuse la reprend d'ailleurs plus tard lorsqu'elle frappe au visage la petite Fernande : « Ce serait un soulagement que de faire le mal à son tour et d'engendrer la souffrance, car elle supportait un poids trop lourd »[1550]. La même envie traverse Mme Londe lorsque Guéret hésite à signer le registre du restaurant, ne sachant pas s'il pourra revenir.

Dans le même roman, Guéret s'en prend à Angèle de manière très violente, la giflant, frappant sa tête sur le sol à plusieurs reprises pour enfin la défigurer à coups de branche :

> Parfois des mouvements de rage le soulevaient tout d'un coup à la pensée des souffrances qui lui étaient infligées et le besoin de triompher, de faire mal à son tour venaient le déchirer ! Que la violence était bonne ! Quelle joie de courber jusqu'à terre celle qui l'avait humilié ! Il lui semblait qu'une vigueur nouvelle circulait le long de ses bras, jusque dans les doigts ; et ses mains comme deux êtres animés d'une vie particulière se fermaient, s'ouvraient, se croisaient sans cesse, heureuses et impatientes d'agir.[1551]

On observe qu'il y a souvent un lien ténu entre cette frénésie de détruire et le désir charnel qui culmine chez Manuel dans *Le Visionnaire* de Green. Consumé par le désir, le jeune homme est pour autant incapable de le satisfaire. Il va donc construire dans ses rêves de fiévreux toute

---

[1546] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 388.
[1547] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 210.
[1548] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 616.
[1549] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 747.
[1550] J. GREEN, *Léviathan*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 798-799.
[1551] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 665.

une vie imaginaire dont la dernière scène mêle sensualité et sadisme. Le jeune homme relate une étreinte imaginaire avec la vicomtesse : « Tout à coup, un affreux délire agita cette femme. Mon peu d'expérience me fit croire qu'elle devenait folle : je sentis en effet ses dents couper ma chair à la naissance du cou et poussai un cri de terreur. Si j'avais pu me libérer une seule de mes mains, je l'eusse étranglée… D'un bond je fus sur pied… La lumière qui grandissait dans la pièce éclairait le corps mince et frêle, la tête enveloppée de tresses noires. Jamais rien au monde ne m'avait paru plus beau... Elle était morte »[1552]. Chez Mauriac, on retrouve cela dans une moindre mesure chez Raymond Courrèges dans *Le Fleuve de feu* : « Raymond aimait, rossait son amie, jusqu'à ce que le sommeil confondît leurs souffles »[1553] .

S'adonner à la violence permet aux démoniaques de se sentir vivants, comme on le voit chez Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Julien Green lorsqu'elle gifle son fils : « Quelque chose d'étrange s'était glissé dans les prunelles noires de cette femme, une expression d'avidité et de plaisir qui transfigurait son vieux et joli visage et lui prêtait un regain de jeunesse »[1554]. On retrouve cela chez Mme Plasse dans *Le Visionnaire* du même auteur lorsqu'elle découvre que Marie-Thérèse veut rentrer dans les ordres :

> Avec un peu plus de perspicacité, j'aurais compris que cette scène atroce qui me rendait si malheureuse procurait à ma mère des sentiments tout autres que les miens. Son pas lourd la menait de la porte à la fenêtre en lui faisant contourner la table où elle appuyait un doigt volontaire. Le sang colorait son visage et lui rendait sa jeunesse ; son œil limpide et mobile changeait de nuance sous l'empire d'une émotion que je prenais pour la seule colère. Parfois la pointe de sa langue essuyait ses lèvres sèches et sa narine palpitait. Une expression enivrée renversait ses traits. J'avais devant moi une femme chez qui la colère ravivait les sources mêmes de la vie.[1555]

C'est l'impuissance d'autrui qui exaspère le sadisme, ce qui explique pourquoi certains démoniaques aiment s'occuper de ceux qui sont faibles, que ce soit physiquement ou moralement. Sous couvert de les soigner, les démoniaques cherchent leur proximité et regardent, fascinés par leur douleur, leur désespoir. Dans *Le Visionnaire* de Green, Mme Plasse accorde une place prédominante à Manuel en raison de sa maladie : « Dans sa maison, le malade était roi. Par le fait de sa maladie, il devenait aux yeux de ma tante quelqu'un de supérieur au reste de l'humanité et elle le nimbait de qualités fictives. Si j'étais romancier, je montrerais à quel obscur besoin de domination répondait cet étrange dévouement, cette charité agressive »[1556]. Mme Plasse « ressentait trop de plaisir à soigner [Manuel] pour

[1552] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* pp . 378-379.
[1553] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 504.
[1554] J. GREEN, *Léviathan*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 616.
[1555] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 232.
[1556] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 269

écourter sa convalescence.[…]. La nuit, donc, elle demeurait immobile sur une chaise et le chapelet au poing »[1557]. Manuel, devenu narrateur dans la deuxième partie du roman, l'explique d'ailleurs parfaitement : « il fallait qu'elle respirât que je souffrisse un peu ; je ne sais quel injuste équilibre se rétablissait alors dans son âme, mais elle jouissait du trouble qu'elle portait dans la mienne et pour tout dire, elle en vivait »[1558]. Mme Plasse entend guérir son neveu par des remèdes tels que la prière, le recueillement, et les lectures saintes : elle revêt ainsi les habits du prêtre, pensant que la foi pourra guérir son neveu.

Une attitude similaire se remarque dans *L'Imposture* de Bernanos chez l'abbé Cénabre qui aime lui aussi s'en prendre aux plus faibles que lui, tel Ambroise : « qu'attendait-il de lui ? il n'en avait certes aucune idée ; il ne savait rien, sinon qu'il avait tiré de l'ombre ce vieux pantin, comme il eût voulu arracher de son misérable cœur l'angoisse vivante dont il se sentait mourir, et qu'il le contemplait maintenant du même regard avide qu'il eût voulu aussi le jeter hors de lui, revenir dessus, le piétiner, l'anéantir »[1559]. Il en est de même pour Guérou, dans le même roman, qui prend plaisir à désespérer Pernichon, venu chercher de l'aide chez lui :

> - Rien ne vous retient plus, c'est mieux ainsi, dit l'autre posément, avec un regard atroce. Oui, rien ne vous empêchera désormais de vous tuer, pour peu que vous en sentiez l'envie. Car vous en avez envie. Remarquez, en passant, que les circonstances ne justifient pas le moins du monde un suicide : la plupart de vos maux sont imaginaires, et vous exagérez les vôtres comme à plaisir. Il vous coûterait moins de vous tuer que d'avouer à présent que vous vous êtes affolé pour rien. […] Chacun de ces mots, chargés de substance, venait frapper, l'un après l'autre, avec une horrible précision, le même point de la conscience, et l'angoisse de Pernichon s'en trouvait comme engourdie.[1560]

On retrouve cela chez Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac : « Dans ce temps-là il n'usait de ses camarades que comme de témoins ou de confidents : un ami lui était d'abord une paire d'oreilles. Il aimait aussi se prouver à soi-même qu'il les dominait, les dirigeait ; il avait la passion de l'influence et se flattait de démoraliser avec méthode »[1561]. Cette démoralisation se retrouve chez Fiodor, dans *La Joie* de Bernanos, où le chauffeur russe désespère Francine qui confie à Fernande : « je dois être malheureuse avec lui, à cause de lui. Je suis son égale maintenant, voyez-vous, il l'a dit. Je me fiche du reste, je ne veux pas qu'on se mette en peine de moi, je mourrai comme une mouche »[1562].

[1557] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 252.
[1558] Ibid.
[1559] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 454.
[1560] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 433.
[1561] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 738.
[1562] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 619.

Thérèse Desqueyroux, dans *La Fin de la nuit*, désespère Georges dont elle craint, par la suite, qu'il ne se tue, et a conscience d'empoisonner le bonheur de Marie, sa propre fille. Quant à son ami Mondoux, elle lui dit avec beaucoup de virulence : « Quand vous croyez humilier une femme, cela vous soulage, n'est-ce pas ? Vous avez raison, c'est le seul plaisir que vous soyez en droit d'attendre d'elle. Mais c'est un faux plaisir, parce que vous ne réussissez jamais à nous faire vraiment du mal. Il n'y a que ceux que nous aimons pour détenir ce pouvoir. Seuls, les garçons aimés sont redoutables »[1563]. Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, est susceptible, lui aussi, par sa seule présence, d'anéantir les rapports des êtres entre eux et avec eux-mêmes. Il s'est laissé gagner par le vide, le néant, de sorte que tout, en lui, est appétit, voracité et curiosité : il agit sur les âmes sans même avoir besoin d'intervenir :

> Je m'y installais avec dignité, je les remplissais de ma bienveillance, de ma discrète sollicitude, elles me donnaient d'un coup leur secret, mais je ne me hâtais pas de le prendre… La sécurité de ces âmes était entre mes mains, mais elles ne le savaient pas, je la leur cachais ou découvrais tour à tour ; je jouais de cette sécurité grossière comme d'un instrument délicat, j'en tirais une harmonie particulière, d'une suavité surhumaine... [1564]

Il se nourrit des autres avec qui il entretient une relation délétère : il encourage Steeny à boire, à fuir la maison familiale et se détacher de tout et de tout le monde. Il lui ouvre les portes du monde du mal dans lequel le jeune garçon s'engouffre avec avidité.

2. Des meurtriers

De nombreuses figures démoniaques se révèlent véritablement criminelles, hors-la-loi. Comme l'explique René Girard, dans *La Violence et le sacré :* « Les tragiques nous montrent des personnages aux prises avec une mécanique de la violence dont le fonctionnement est trop implacable pour donner prise au moindre jugement de valeur, pour permettre toute distinction, simpliste ou subtile, entre les bons et les méchants ».[1565] Le philosophe note que les tragédies sont pleines de conflits, de luttes qui se déroulent toujours entre des individus qui sont apparentés tels des pères, mères, fils et filles. On retrouve cela chez Bernanos, Mauriac et Green, même si le cercle s'élargit à celui des amants et des maîtresses. De ce fait, les figures démoniaques se retrouvent exclues à cause de leurs actes d'une collectivité à laquelle elle ne

[1563] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 171.
[1564] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1558.
[1565] R. GIRARD, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette Littérature, pluriel philosophie, 2002, p. 75.

peuvent plus s'intégrer : isolées, seules, elles sont coupées des autres parfois dès le début du roman.

Un certain nombre de démoniaques, particulièrement chez Green, commettent leur crime sans les préméditer. Le crime semble alors jaillir d'un mouvement soudain, d'une violence fantastique. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, tue son père après une dispute en le précipitant dans les escaliers :

> Dans l'obscurité elle entendit son père qui prononçait son nom d'une voix changée. Une seconde passa. Elle crut voir une lumière qui tournait autour de la tête du vieillard. Une horrible frayeur la saisit et, sans savoir comment, à peu près comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible, elle se rua vers l'escalier ; tout son poids porta sur les épaules de son père qui perdit l'équilibre et tomba en avant, tandis qu'elle se retenait à la rampe. [1566]

Ce crime la contraint dès lors à vivre de manière isolée car elle se retrouve seule et désemparée après le meurtre de son père. La jeune fille vit dans la terreur que le meurtre de son père ne soit découvert. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, l'acte de Mouchette non plus n'est pas prémédité ; comme le crime d'Adrienne Mesurat, il naît d'une impulsion : « Une seconde plus tard, alors qu'il se retournait pour la suivre, il la vit dans un éclair, à l'autre extrémité de la salle, dressée sur la pointe de ses petits pieds, s'efforçant d'atteindre quelque chose au mur »[1567]. C'est l'humiliation qui la pousse avant tout à agir de cette manière. Une fois le crime commis, elle découvre elle aussi la solitude. Son amant, le docteur Gallet, refuse de l'aider : « Ce n'était pas l'horreur du crime qui clouait Gallet sur place, mais en un éclair il s'était vu lié pour toujours à son affreuse amie, complice non de l'acte, mais du secret. Comment livrer ce secret, sans se livrer ? » [1568].

Emily, dans *Mont-Cinère* de Julien Green, tentera, à la fin du roman, de tuer Laura, la fille de Frank. Toutes deux finiront par trouver la mort dans l'incendie qu'Emily allume. Dès la tentative de meurtre contre la fillette, la réaction de Frank ne se fait par attendre : « Prends garde à toi ! cria-t-il d'une voix aiguë. Je te dénoncerai. Tu as voulu tuer ta mère, tu as tué ma fille. Ils te pendront à Glencoe, ils te pendront, tu verras ! »[1569]. Le crime naît donc très souvent de la présence envahissante de l'autre : Guéret tue le vieillard sur sa route, Mouchette tire sur son violeur, Emily brûle Mont-Cinère dès que son mari tente de s'imposer. De même, dans *Minuit* de Green, Serge est lui aussi est un meurtrier : à la fin du roman il tue M. Agnel

[1566] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 390-391.
[1567] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 91.
[1568] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 111.
[1569] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 269.

qui veut l'empêcher de fuir, et se retrouve poursuivi, avec Élisabeth, par tous les habitants de Fontfroide.

Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, est considérée, à tort par le docteur Courrèges, comme une criminelle. Ce dernier confie à son fils : « Mais ces fameux dîners du mardi, ces prétendues orgies, j'ai su comment ça se passait... Ils n'étaient scandaleux que parce qu'à ce moment-là l'état de Mme Larousselle avait empiré »[1570]. Toutefois le mode de vie marginal de Maria contribue largement à son isolement : maîtresse d'un homme marié, elle passe ses journées à lire. Pour les habitants de cette petite ville, il n'en faut pas plus pour rejeter quelqu'un. C'est ce qui arrive aussi à Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, qui décide de se jeter « en avant »[1571], lancée droit comme par une force irrésistible : « -Steeny pense à la grande jument jetée droit vers le talus, à toute vitesse… « Elle non plus, rien ne l'arrêtera », se dit-il. Elle est capable de charger contre un mur. Mais pour qui ? pourquoi ? »[1572]. Cela marque le commencement d'actes meurtriers : elle charge la jument contre Philippe, elle court vers la mairie pour dénoncer Ouine, elle provoque la foule au cimetière. Là voilà définitivement hors de tout système, même de celui de Ouine : « Elle s'est échappée, voilà le mot, elle s'est élancée hors de toute atteinte-échappée n'est peut-être pas le mot qui convient-elle s'est élancée comme une flamme, comme un cri »[1573].

D'autres figures démoniaques, en revanche, préméditent scrupuleusement leurs crimes. Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, a développé depuis son enfance un pouvoir de destruction peu commun : « Du petit cahier d'écolier à l'innocente couverture bleue sortait un indéfini troupeau de prostituées, de proxénètes, de souteneurs, d'homosexuels, de drogués et d'assassins. Les bordels, les bagnes, les pénitenciers, toutes ces institutions d'État dessinaient devant son esprit une ville souterraine, une crypte invisible à la mesure de la cité visible »[1574]. Une fois à Lioegats, il imagine faire mourir de peur le vieux Desbats dont le décès le libérerait et commence à mettre son plan à exécution. S'il ne commet pas ce crime dont il rêve, il tue en revanche, de façon particulièrement sadique, Aline, qu'il ne « se lass[e] pas d'étrangler le cadavre »[1575]. Après le meurtre, il se retrouve démuni et isolé du reste de la famille : « Gradère se sentit exclu de la communauté familiale, au point que sa

[1570] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 801.
[1571] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1501.
[1572] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1417.
[1573] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1559.
[1574] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* pp. 314-315.
[1575] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 320.

présence corporelle dans le château de Liogeats avait perdu toute importance : il pouvait partir, rester, son retranchement était accompli »[1576]. Son meurtre a été préparé depuis longtemps : il détermine sa venue et tous ses actes depuis son arrivée à Liogeats. Il semble qu'à ce degré de perversion, le meurtrier n'ait plus rien d'humain et pourtant on ne peut le considérer comme un animal : le démoniaque est encore un homme, mais un homme qui s'est fait bête. Tout meurtrier, même le plus humain, porte en lui la menace du démoniaque.

C'est pourquoi il suscite autant l'horreur et le dégoût, comme l'expérimente Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac. Contrairement à Gabriel, elle ne semble pas avoir prémédité son premier crime, à savoir ne rien dire à Bernard quand elle le voit prendre deux fois son remède. Mais le fait de continuer de lui en verser par la suite régulièrement change la donne : elle tente bien d'assassiner son mari par ce geste. C'est pourquoi Bernard l'exclura définitivement de la communauté familiale dès son retour à Argelouse ; une communauté à laquelle Thérèse ne semble jamais avoir voulu appartenir. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, le meurtre de Simone Alfieri doit consommer « cette rupture totale, définitive, avec la société des hommes, son ordre détesté »[1577]. C'est d'une certaine façon pour se retrouver qu'elle décide de tuer la vieille tante d'Olivier : le meurtre correspond à son image qu'elle s'est construite de « hors la loi ».

Dans *Léviathan* de Julien Green, l'annonce du viol d'Angèle et du meurtre du vieillard par Guéret met en émoi la population. Aussi M. Grosgeorge songe : « Dans cette vieille tête affolée par la lecture des journaux les idées n'étaient pas très nettes. Un criminel prenait l'aspect d'un malade contagieux qui doit s'interdire d'aller porter sa peste chez les autres. Si l'on a des projets d'assassinats dans le cerveau, on reste chez soi, on ne va pas rouler des yeux hagards dans le salon d'honnêtes gens »[1578]. Ses crimes l'ont coupé des autres hommes : « Son angoisse n'intéressait personne. Pendant plusieurs secondes, il fut comme terrassé par le sentiment d'une complète solitude »[1579]. Le crime arrache son auteur à l'humanité ordinaire : l'assassin – quel qu'il soit – a violé quelque chose de plus grand que la loi morale : le fondement spirituel. Le meurtre n'est pas seulement la transgression de la morale mais la négation par excellence d'autrui, et par là même de la possibilité de l'humain. C'est ce qu'explique Kalin Mikhailov au sujet de Thérèse Desqueyroux et Gabriel Gradère : « Il est évident que dans les deux cas, le crime n'apporte qu'une illusion d'affranchissement et dans

[1576] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 347.
[1577] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1021.
[1578] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 715.
[1579] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 804.

ce sens, il peut être comparée aux efforts désespérés de la fourmi de s'arracher à l'étreinte mortelle du « monstre » qui la guette du fond de sa tanière, le monstre-vie ».[1580]

Dans *Le Visionnaire* de Green, Manuel est considéré comme un jeune homme dangereux en regard de ses attitudes envers les fillettes : il a tenté d'abuser sa cousine et une de ses amies. Mme Plasse, sa tante, va donc décider de le garder sous sa protection, loin des rumeurs de la ville. C'est ce que lui fait comprendre l'homme d'affaires en visite chez Mme Plasse qui a entendu parler de Manuel par l'abbé Sanctis : « Est-il nécessaire de vous dire que vous avez ici une réputation exécrable ? Un étranger comme moi s'en aperçoit au bout d'une heure. Ce curé qui est venu rendre visite à Mme Plasse... […]. À mon avis, poursuivit-il, le mieux serait pour lui de s'éloigner un peu. Une absence de quelques mois suffirait à jeter l'oubli sur certaines choses »[1581]. De même, Jean, dans *Le Malfaiteur* de Green, vit dans l'isolement le plus total : son homosexualité l'isole du reste de la société : « avec mon père, c'était la société entière qui me reniait et je me trouvais avoir contre moi l'armée des honnêtes gens »[1582]. Il se considère d'autant plus comme un malfaiteur qu'il ne cesse de rechercher des amants et a sans arrêt la police à ses trousses.

Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, Landin a lui aussi une manie étonnante, celle de marcher dans les quartiers les plus déserts et jusque sur le port la nuit. La famille Révolou ne l'a jamais accepté : « Les sentiments des héritiers Révolou à son égard, ils les connaissait : il savait que le seuil une fois franchi, il ne le repasserait sans doute plus »[1583]. Pour Oscar Révolou, Landin est moins le séparé que le séparateur lui-même : « Ma famille ? Il m'en a séparé... Comment ? Je ne saurais l'exprimer et pourtant je l'éprouve avec force »[1584] . Il accuse d'ailleurs Landin d'être son assassin :

> Il me tuera. Sans lui, l'instinct de conservation eût déjà joué ; l'âge aurait commencé d'amortir mon désir. L'immonde a faussé en moi tous les rouages. Son dévouement entretient, nourrir ce reste de jeunesse dont on me loue. Mais moi, je me sens à bout de souffle, à bout de course, et lui il est là, toujours prêt à tout pallier, trouvant à la dernière minute la somme indispensable, faisant face sur tous les fronts. Les loisirs qu'il m'impose me tuent. [1585]

De même, Fernande dans *La Joie* de Bernanos dit à Fiodor : « Votre place, monsieur Fiodor, n'est pas dans une maison sérieuse, dans une maison d'honnêtes gens. Il y a de la bêtise ici, je

[1580] K. MIKHAILOV, *Mauriac et Bernanos : deux mondes romanesques entre la violence et l'amour,* Paris, Lettres Modernes, Minard, 2011, p. 97.
[1581] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 303.
[1582] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 312 .
[1583] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 589.
[1584] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 592.
[1585] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 592.

ne prétends pas le contraire, mais il n'y a pas de méchanceté. Vous, vous êtes méchant. Je connais Francine. Vous l'avez rendue folle exprès, par vice ; vous êtes malin comme un singe. Elle finira par se détruire, vous l'aurez assassinée… On en guillotine qui sont moins coupables que vous »[1586]. Par la suite, Fiodor deviendra effectivement un assassin en tuant Chantal. Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, la débauche de Daniel Trasis, ami de Raymond Courrèges, fait de lui « un criminel »[1587]. Les deux jeunes gens sont d'ailleurs à plusieurs reprises comparés dans le roman à des « bandits »[1588].

Certains démoniaques ne commettent aucun crime à proprement parler mais prennent simplement conscience de la possibilité en eux de ces actes. Il y a ainsi un « germe secret, une imperceptible inclination » au mal en eux comme chez Félicité Cazenave, Hervé de Blénauge ou Bob Lagave et Louis, dans *Le Nœud de vipères* de François Mauriac. Louis n'a tué personne même si sa femme l'accuse d'être responsable de la mort de leur fille, Marie :

> Je sais ce dont tu m'as accusé. Tu as osé me déclarer en face que je n'avais pas voulu de consultation. Sans aucun doute, si nous avions fait venir le professeur Arnozan, il aurait reconnu un état typhique dans cette prétendue grippe. Mais rappelle tes souvenirs. Une seule fois, tu m'as dit : « Si nous appelions Arnozian ? » Je t'ai répondu : « Le Dr Aubrou assure qu'il soigne plus de vingt cas de la même grippe dans le village » […]. C'est lui qui l'a tuée, ce n'est pas moi. [1589]

Pourtant, il ne s'agit que de simples accusations mais la suite du roman nous montre un homme peu scrupuleux, notamment dans son métier d'avocat, ce qui lui vaudra de nombreux problèmes avec ses collègues. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé de Blénauge lui non plus n'est pas directement responsable de la mort de sa femme. Pourtant, son indifférence mêlée de dégoût envers la jeune femme a joué un rôle dans sa mort qui n'est pas accidentelle. Le soir où elle s'est suicidée, le jeune homme devait en effet rester à ses côtés pour lui faire la lecture. Mais, sa femme à peine endormie, il est vite sorti de l'appartement : « [sa mère] ne savait pas qu'il avait promis à Irène de rester ce soir-là, qu'il avait trahi sa promesse, que s'il était resté… »[1590] .

On retrouve ce même sentiment chez Fabien dans *Le Mal* de Mauriac : « Il acceptait d'envisager ce qui naguère encore l'eût rempli d'horreur : si tel est son destin que Fanny se tue »[1591]. Il lui avoue ainsi plus tard que « si je ne te laisse pas tomber, c'est que j'ai charge d'âme, comprends-tu ? Sais-tu ce que veut dire : être chargée d'une âme ? Notre crime nous

---

[1586] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 622.
[1587] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, p. 504.
[1588] Ibid.
[1589] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 447.
[1590] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 363.
[1591] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 703.

lie »[1592]. De même, Félicité Cazenave, dans *Genitrix* de Mauriac, n'a pas tué Mathilde, sa belle-fille, mais elle ne l'a pas aidée non plus à se remettre de son accouchement difficile. Son fils le lui reprochera d'ailleurs fréquemment : « Tu l'as tuée. C'est toi qui l'as tuée un peu tous les jours »[1593]. Le comportement de Félicité – allié à celui de son fils – a eu probablement raison de la jeune femme : « Quand je l'ai vue arriver l'autre, ah ! la pauvre ! je savais rien quelle ne ferait pas long feu ! Il ne t'a pas fallu un an »[1594] rétorque Félicité à son fils. Même si elle arrive à sauver la face aux yeux des autres, Félicité ne parvient pas à la sauver aux yeux de ses domestiques.

Mama, dans *La Joie*, a probablement joué un rôle dans la mort de sa belle-fille qu'elle aussi, elle haïssait. Elle l'avoue à demi-mots à Chantal. Dans *L'Imposture* de Bernanos, l'abbé Cénabre ne tue véritablement personne lui non plus mais il désespère Pernichon qui finalement sera acculé au suicide par Guérou : « Il vous coûterait moins de vous tuer que d'avouer à présent que vous vous êtes affolé pour rien. Vous êtes vaniteux. Toutes les passions peuvent mettre à jour le revolver en main, mais à la fin du compte, c'est la vanité qui tue »[1595] lui dit l'écrivain. Mme Londe tue spirituellement les jeunes filles qu'elles prostituent : Angèle dans un premier temps, Fernande, ensuite. De même, la tentative de viol de Manuel envers sa cousine, dans *Le Visionnaire* de Green, est comparée à un « assassinat »[1596]. Le meurtrier ne peut plus vivre avec les autres et plusieurs issues vont alors s'offrir à lui comme nous le verrons : le suicide, la confession ou le mensonge.

D'autres démoniaques commettent des crimes encore plus diffus car il y a différents degrés d'intensité du démoniaque. Ainsi les médiocres chez Bernanos sont des démoniaques de moins grande envergure. Pour autant, leurs petites erreurs, leurs petites lâchetés ont le même pouvoir de destruction que les insectes : en apparence, il s'agit d'actes insignifiants mais ils prennent le plus souvent des proportions énormes. Les médiocres composent essentiellement le salon Guérou dans *L'Imposture* où Catini commence à perdre Pernichon, déjà malmené par Cénabre. Aussi, les médiocres ne commettent d'ailleurs pas à proprement parler le mal mais, comme l'explique Jessie Lynn Gillepsie, « « il[s] le laiss[ent] arriver ; il[s] ne l'étrei[gnent] pas, mais [font] le vide devant lui [...] ; ce sont les dociles et les irresponsables qui, s'abstenant du crime et de la cruauté, créent néanmoins une atmosphère

[1592] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.* p. 713.
[1593] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 620.
[1594] Ibid.
[1595] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 433.
[1596] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 244.

favorable à l'acceptation de la trahison, du crime et de la mort »[1597]. Ainsi le marquis de Cadignan, et plus tard le docteur Gallet, refusent de se compromettre pour aider Mouchette dans *Sous le soleil de Satan*.

C. Des êtres curieux

Dans les *Pensées*, Pascal met l'accent sur un point nodal de la curiosité lorsqu'il écrit : « Curiosité n'est que vanité. Le plus souvent, on ne veut savoir que pour en parler »[1598]. Celui qui cherche une réponse ne souhaite pas uniquement satisfaire son envie de savoir, il veut ensuite rapporter ce qu'il a découvert à un tiers. La curiosité serait donc liée à la vanité, dont l'étymologie « *vanitas* » renvoie au « vide ». Elle est ce démon de la connaissance que l'on trouve déjà dans la tragédie *Œdipe-Roi* de Sophocle. Œdipe est celui qui dispose du savoir, comme il l'a montré face au sphinx dont il a résolu l'énigme. Il est réputé pour être perspicace et éclairé et c'est donc tout naturellement que le peuple attend qu'il élucide une fois de plus un mystère. Lui même dit : « Eh bien, ce mystère, je remonterai à sa source et je l'éclaircirai »[1599]. Œdipe veut découvrir qui est le meurtrier de Laïos pour faire cesser la maladie et le chaos qui règnent à Thèbes. Il se pose un certain nombre de questions : « Par quelle purification ? De quelle espèce est la souillure [...]. De quel meurtre le dieu veut-il parler ? [...]. Mais où sont-ils ? Et où retrouver trace d'un crime ancien ? »[1600]. Œdipe se lance dans une enquête policière en cherchant des indices et des témoins tel le pâtre qui a survécu au drame, afin de mettre tout en œuvre pour trouver le coupable. Le tragique repose dans *Œdipe-Roi* sur ce désir irrépressible de savoir, ce qui rejoint la vision chrétienne de la curiosité qui est dite « homicide »[1601] comme le Père du mensonge fut « homicide dès le commencement »[1602]. Comme l'explique Willy Burkhard, la curiosité intellectuelle n'est pas différente de la ruse du diable : « elle nous rend proie de l'Esprit négateur, car elle jette dans

[1597] J.L.GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit*., pp. 138-139.
[1598] B. PASCAL, *Pensées*, 72, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1999, p. 564.
[1599] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, *Théâtre complet, op. cit.,* p. 108.
[1600] SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, *Théâtre complet, op. cit.,* p. 107.
[1601] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 689.
[1602] Jean 8 : 44.

le néant qui est « l'essence » même du mal. Si le péché originel fut un péché d'orgueil, il fut aussi un péché de curiosité »[1603].

Cette connaissance viciée se rencontre presque chez toutes les figures démoniaques. La curiosité intellectuelle ressemble ainsi étrangement à la fille de Satan, lui-même « intelligence monstrueuse » qui cherche à s'emparer de la pensée de Dieu. Cet aspect démoniaque de la curiosité se retrouve dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos chez les curieux « professionnels », à savoir les médecins. Érigé en défenseur des bonnes mœurs, le médecin chez Bernanos ordonne, prescrit et menace. Le psychiatre La Pérouse dans *La Joie* de Bernanos est défini comme un « tout-puissant forceur de secrets » qui est « transfiguré par une curiosité impitoyable, inassouvie, furieuse, ainsi que par une jeunesse éternelle »[1604]. Cette curiosité suscite une véritable ivresse qui pousse les hommes à usurper les pouvoirs du créateur : « ils inventent leur vie au jour le jour, ils la composent ainsi qu'un livre, ils voudraient nous en distribuer les rôles »[1605] Cette curiosité peut prendre, dans certains cas, des proportions très importantes. C'est déjà le cas de Mrs Elliott dans *Mont-Cinère* qui interroge sans relâche Emily afin de savoir ce que dit, fait ou pense sa fille, Mrs Fletcher : « Ne me cache rien ou ne compte pas sur moi, poursuivit Mrs Elliot. Je suis prisonnière de ma chambre, je ne vois rien par moi-même et j'ai besoin de tout savoir si tu veux que je dirige ta conduite. Elle prononça ces paroles d'une voix plus rapide et saisit la main de sa petite fille ; il y avait quelque chose d'inquiet dans son regard qui surprit Emily »[1606]. L'inquiétude de Mrs Elliot montre que, comme beaucoup de personnages démoniaques, la curiosité chez elle est bel et bien une passion : elle est un produit de la peur du vide. Le besoin de savoir l'accompagnera jusque sur son lit de mort.

La curiosité dissimule l'ardeur avec laquelle l'être cherche le bonheur, la plénitude de vie. C'est pourquoi la curiosité est un sentiment qui est mêlé d'une indifférence profonde car elle n'est que l'expression de l'égoïsme. C'est ainsi par curiosité que Steeny cède à Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos. De la même façon, la même *libido sciendi* l'attache à Jambe-de-Laine : il ressent à son encontre « une espèce de curiosité plus forte que la peur, comme la vue et à l'odeur du sang »[1607]. Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* de Green, profite de la situation de dépendance à laquelle elle a réduit Guéret pour le questionner avec avidité sur ses sentiments pour Angèle et les mobiles de son crime. La curiosité de son mari

[1603] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 97.
[1604] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 638.
[1605] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 654.
[1606] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 61.
[1607] G. BERNANOS*, Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1415.

envers le précepteur n'a pas la même origine mais ne l'empêche pas de l'interroger sur son mariage. Il est si bouleversé d'avoir arraché un aveu à Guéret en lui faisant avouer ses frustrations qu'il en perd un instant l'usage de la parole : « Un brusque mouvement d'allégresse lui fit lever les mains vers le ciel. Le plaisir d'avoir arraché un secret, un aveu, le bouleversa un instant et il ne trouva pas tout de suite les mots qu'il cherchait pour exprimer sa pensée »[1608]. Le fait d'avoir réussir à obtenir quelque chose de Guéret provoque chez cet homme une réaction démesurée. C'est le plus souvent par besoin de contrôler, de savoir, d'épier, que ces êtres se montrent si curieux.

Dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre est lui aussi dévoré par la curiosité, comme le montre sa manière d'exercer son métier, hagiographe: « Il n'approche des grandes âmes que dans un sentiment de vénération, et sa curiosité même a un tel élan qu'on la prendrait pour l'amour. Il lui est simplement donné d'imaginer un ordre spirituel découronné de la charité»[1609]. Le prêtre a beau explorer la vie des saints, il n'y rencontre « que lui, toujours lui »[1610]. Dans *La Joie* de Bernanos, l'abbé Cénabre apparaît dès lors comme une figure démoniaque avérée dont « la curiosité « n'est pas de celle que l'angoisse même pourrait rassasier, et elle survit à tout »[1611]. Mais il ne pourra sonder l'esprit sain de Mlle Chantal : « Soudain pourtant, cette curiosité fut déçue, demeura sans objet. La mince petite figure contractée de Chantal n'exprima plus qu'une résignation si humble, si mystérieuse qu'il en sentit comme une espèce de terreur »[1612]. C'est la même curiosité qui agite Fiodor dans le même roman : « C'était cette curiosité patiente, assidue, inexplicable, connue [de Chantal] seule, si adroite qu'elle n'aurait pu la dénoncer sans ridicule, et si furtive qu'elle n'en surprenait qu'à l'improviste, et par hasard, la vigilance calculée, – oui, c'était cette curiosité dont elle sentait obscurément la trahison »[1613].

Chez certains démoniaques, le besoin de savoir confine au sadisme, telle Mme Londe dans *Léviathan* de Julien Green : son désir obsédant de tout savoir sur ses clients lui permet de mieux les tyranniser. Cette femme souhaite connaître les menus événements de la vie privée de ses clients car, une fois quelle détient ces renseignements, elle peut les contrôler et les manipuler comme de véritables marionnettes. Tout cet échafaudage mis en place menace de s'écrouler avec l'arrivée de Guéret qui tombe amoureux d'Angèle, l'indicatrice de Mme Londe, et celle dont les assiduités font fuir les autres habitués. La curiosité est devenue à la

[1608] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 628.
[1609] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 329.
[1610] G. BERNANOS*, L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 469.
[1611] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 703.
[1612] Ibid.
[1613] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p 567.

fois son lot de plaisirs mais aussi de tourments : « C'est ainsi que Mme Londe étanchait sa soif de curiosité qui la dévorait sans cesse. Vivre entourée d'inconnus lui eût semblé impossible. Tout nouveau venu lui apparaissait comme un ennemi qu'il fallait investir et posséder, et elle en éprouvait une émotion à la fois pénible et délicieuse, comparable seulement à l'impatience de l'amour »[1614]. Sa curiosité maladive est une passion dévorante. Grâce à cette curiosité, elle peut asservir les autres et pour la satisfaire, elle n'hésite pas à prostituer Angèle.

> Elle en venait à croire que les gens se cachaient d'elle ; alors une haine générale de tous les hommes s'emparait de son âme, et il fallait, si elle voulait retrouver un instant de repos, qu'Angèle lui apportât la réponse aux multiples énigmes, semées sur son chemin d'un bout à l'autre de la journée. Ces réponses la décevaient toujours, sans doute parce qu'il n'existait aucune proportion entre l'ardeur avec laquelle elle avait désiré de les connaître et le plaisir qu'elles lui procuraient. N'était-ce pas cela ? pensait-elle. Et secrètement elle en voulait à Angèle de ne pas lui avoir livré le magnifique butin des secrets qu'elle espérait toujours. À cinquante ans passés et avec une longue expérience de la curiosité, elle n'avait pas encore compris que le but de sa passion n'était pas de transformer l'inconnu en connu, mais de rechercher l'inconnu pour lui-même et de vivre dans son voisinage. [1615]

Elle est décrite comme une « souveraine » sur son trône, puis comme un « tyran »[1616] jouissant de la détresse et de l'humiliation de ses sujets. Les figures démoniaques en proie à la curiosité sont donc éperdues de savoir : ils veulent connaître toutes les réponses aux multiples énigmes qu'ils flairent autour d'eux. Dans tout ce qu'ils voient, ils cherchent un moyen de remplir leur vide intérieur. Mais dès que les réponses sont connues, dès que les informations se font jour, c'est comme si, par un charme maléfique, elles déclinaient et perdaient leur intéret.

Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé de Blénauge, lui aussi, manifeste un intérêt croissant pour les secrets des autres, notamment pour tout ce qui relève de leur perversité sexuelle. Cette « curiosité morbide »[1617], tient lieu chez lui de « jouissance et nourriture »[1618] : « Hervé craignait de donner dans un piège mais cédait à son démon : impuissant à ne pas se livrer, à ne pas trahir ce goût profond de la catastrophe. Désir tapi au plus secret de son être, dissimulé jusqu'à ce qu'une circonstance, comme ce soir, soudain la décelât »[1619]. Il n'a d'autre but que de savoir ce que l'âme des autres cache de pire, de le déterrer et de le souffler – tel un démon – aux autres. Il se réjouit de percevoir le caractère incestueux de la relation entre Tota et son frère Alain et d'en faire part à son ami Marcel. Il se rapproche en cela de

[1614] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 640-641.
[1615] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 641-642.
[1616] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 600.
[1617] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 300.
[1618] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 287.
[1619] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 279.

Guérou, dans *L'Imposture* de Bernanos, qui se repaît de la confidence des souffrants, fait sa proie d'une « douleur vierge comme l'or »[1620]:

> […] [L]e moindre frémissement, les plus petites ondes de souffrance sont ainsi perçues par cette espèce de sens infaillible et son extraordinaire sensibilité les capte aussitôt, ainsi qu'un récepteur délicat. Toute volonté qui fléchit, ou que travaille une imperceptible fissure, toute âme inquiète et défaillante est immédiatement discernée, comme aperçue du haut des airs, et sa curiosité plonge dessus. Curiosité si pénétrante, si avide que le malheureux qu'elle éprouve en subit malgré lui la contagion, comme ces femmes dont la sensualité s'émeut, dès qu'elles approchent, sans le savoir, d'un désir fixe et secret. [1621]

Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, on retrouve chez Gabriel cette curiosité pour le malheur des autres. Ainsi, lorsqu'il explique à Mathilde qu'Andrès est amoureux : « Il la regarde souffrir, il cède à la curiosité que lui inspire toujours la souffrance des autres, et ce besoin de l'attiser. Il fait semblant d'être dupe […] »[1622]. De même, la vicomtesse, dans *Le Visionnaire* de Julien Green, interroge Manuel « mais chez cette femme la curiosité n'était que passagère et se mêlait à une indifférence profonde »[1623]. C'est aussi par curiosité que Thérèse Desqueyroux décide de donner une autre dose de liqueur de Fowler à Bernard, afin de savoir si c'est bien cela qui le rend malade : « il s'agissait d'un curiosité un peu dangereuse à satisfaire. Le premier jour où, avant que Bernard entrât dans la salle, je fis tomber quelques gouttes de Fowler dans son verre, je me souviens d'avoir répété : « une seule fois, pour en avoir le cœur net... je saurais si c'est cela qui l'a rendu malade. Une seule fois, et ce sera fini » [1624]. C'est cette curiosité que remarque Alain dans *Ce qui était perdu* lorsqu'il rencontre Thérèse Desqueyroux un soir : « La curiosité, chez cette femme, recouvrait tout autre sentiment. C'était elle qui l'interrogeait, mais il ne comprenait pas ses questions: peut-être avait-elle bu ? »[1625]

Pour d'autres, la curiosité est un besoin : celui de dévorer l'autre pour se remplir. C'est pourquoi certains démoniaques sont dévorés par la curiosité que Yves Richard définit comme « une entreprise visant à ne posséder (ou voir) dans l'autre que ce que l'on veut bien en recevoir »[1626]. La curiosité dénuée d'amour appartient au diable lui-même « celui dont la patience pénètre toutes choses, l'immense regard béant dont l'avidité est sans mesure »[1627]. Dans *Les Chemins de la mer*, Landin est lui aussi un curieux:

[1620] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 430.
[1621] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 391.
[1622] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 279.
[1623] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* pp. 316-317.
[1624] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p.72.
[1625] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 312.
[1626] Y. RICHARD, *L'Imaginaire et le quotidien : essai sur les romans de Bernanos*, Paris, Minard, 1978, p. 129.
[1627] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 572.

> […] [A]u vrai, il me possède. Il sait tout de moi depuis le lycée. Je me revois à douze ans. Même ce que le confesseur n'exigeait pas de connaître, l'immonde finissait par me le faire dire. Il me rendait conscient de ce que j'eusse accompli sans malice, sans remords. Ce témoin, que je haïssais déjà donnait à chacun de mes actes sa valeur précise, son poids éternel. D'ailleurs, il ne me servait à rien de le haïr : son amour submergeait ma haine, la recouvrait. Il me cernait de toutes parts. Ce cercle de feu se déplaçait en même temps que moi, s'élargissait à mesure que je devenais plus grand, plus robuste. Il se fortifiait à chaque service qu'il me rendait, de chaque confidence reçue. [1628]

Contrairement aux autres démoniaques curieux, Landin ne « cherch[e] pas d'arme »[1629] dans les secrets d'Oscar Révolou. Il cherche plutôt à se remplir, à nourrir cet appétit dévorateur qui le tenaille. Il agit avec Pierre Costadot de la même façon lorsque les deux hommes se rencontrent à Paris : « Pierrot s'aperçut que M. Landin ne l'interrogeait plus, parce que de lui-même et presque à son insu, le jeune homme s'était mis à parler. […] Et puis Landin attirait les confidences, les obligeait à se bousculer sur vos lèvres. C'était un virtuose de l'attention »[1630].

Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, passe son temps à traquer les secrets d'autrui afin de pouvoir ensuite prendre possession de leurs consciences désormais vides : « Avec quelle jubilation j'entrais dans ces modestes consciences, si peu différentes d'aspect, si communes – de petites maisons de brique sans éclat, noircies par l'habitude, les préjugés, la sottise, comme les autres par la suite des villes – ces âmes pareilles aux corons des cités minières. Je m'y installais avec dignité, je les remplissais de ma bienveillance, et de ma discrète sollicitude »[1631]. Ouine a le sentiment que seule la connaissance d'un secret pourra retarder sa mort : « Un secret », dit-il encore à Steeny, « je veux dire une chose cachée qui vaille la peine d'un aveu [...] »[1632]. Il le reconnaît lui-même face au curé : « Monsieur, j'avoue qu'au temps de ma jeunesse, cette affaire m'eût prodigieusement intéressé. Peut-être même l'excessive curiosité à laquelle j'ai trop souvent sacrifié mon repos, m'eût fait commettre quelque imprudence. Hélas! une curiosité aussi gratuite n'est sans doute que dérèglement d'esprit »[1633]. L'ancien professeur instaure avec les autres une relation viciée, puisque uniquement fondée sur cette soif de curiosité. Ouine correspond « d'une manière merveilleuse à ce qu'il connaît le moins en lui-même, une part de lui-même [...] secrète

[1628] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 592.
[1629] Ibid.
[1630] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 681.
[1631] G. BERNANOS*, Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1558.
[1632] Ibid.
[1633] G. BERNANOS*, Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1465-1466.

[...] »[1634]. De même, un lien secret semble aussi retenir Steeny dans la demeure du professeur de langues : « Il a maintenant renoncé à comprendre quelle force l'y retient, quel charme, quel dieu secret, plus secret qu'aucun de ceux qui lui parlaient jadis [...] »[1635].

Le secret maintient un lien entre les personnages qui apparaît bien vite artificiel et illusoire. Monsieur Ouine l'affirme à Steeny : « Leurs pauvres secrets traînent partout [...] ils vont et viennent comme jadis, répètent indéfiniment les mêmes fables, oublient que la cachette est vide »[1636]. Pour Steeny, Ouine n'a pas besoin de ces secrets qui ne sont qu'illusions et mensonges. L'ancien professeur de langues entame envers les autres un véritable processus de désintégration comme l'explique Steeny : « il ne dit jamais du mal de personne, et il est très bon, très indulgent. Mais on voit au fond de ses yeux je ne sais quoi qui fait comprendre le ridicule des gens. Et ce ridicule ôté, ils n'intéressent plus, ils sont vides »[1637]. Ouine s'installe chez les autres en propriétaire : ces maisons-consciences qu'il dit se contenter d'observer, il les a en réalité construites en sorte qu'il est véritablement chez lui. Steeny a bien compris sa leçon :

> La vie aussi est vide. Une grande maison vide, où chacun entre à son tour […]. Vos pas sonnent dans les couloirs, et si vous parlez, vous croyez entendre la réponse. C'est l'écho de vos paroles, rien de plus. Lorsque vous vous trouvez brusquement en face de quelqu'un, il n'y a qu'à regarder d'un peu près, vous reconnaissez votre propre image au fond d'une de ces glaces usées, verdies, sous une crasse de poussière, pareilles à celles qui sont ici. [1638]

Ainsi « [l]e secret, s'il est finalement vide, a le pouvoir de faire croire à celui qui le nourrit qu'il peut lui donner une quelconque consistance, dévoyée et égoïste puisqu'elle va obliger l'intéressé à protéger ce noyau qu'il croît être le trésor de sa personnalité […]. »[1639] explique Juan Asensio. Aussi, le personnage va se refermer sur sa propre personne, refusant de communiquer avec l'extérieur. Seul, loin des autres, il va se nourrir de ses secrets et s'assombrir. Le secret s'oppose à la transparence, à cet idéal d'une lumière reçue et offerte à son tour : « Combien les saints se font transparents ! Et moi, je suis opaque, voila le mal [...]. Il faudrait n'être que du cristal, une eau pure. Il faudrait qu'on vît Dieu à travers»[1640] affirme Chantal dans *La Joie*. La curiosité de Ouine est démoniaque car c'est une curiosité sans

[1634] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1420.
[1635] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1529.
[1636] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1364.
[1637] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1534.
[1638] Ibid.
[1639] J. ASENSIO, « Le démoniaque selon Soren Kierkegaard dans Monsieur Ouine de Georges Bernanos », *Monsieur Ouine 3 : L'écriture romanesque et l'univers du Mal*, *Études bernanosiennes,* n°23, Paris, Revue des lettres modernes, 2004, p. 159.
[1640] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 603.

amour, pernicieuse et nuisible qui dévore Ouine au point qu'il est saisi « d'un malaise indéfinissable » au simple contact d'une « réunion d'hommes »[1641].

II. Un être seul

La solitude apparaît *in fine* comme la caractéristique majeure de cette tentation du tragique qui vient nourrir les romans de Bernanos, Green et Mauriac. Ainsi « la malédiction qui pèse sur le personnage principal est bien moins celle du désir interdit que celle du silence, de l'opacité d'autrui et de la création »[1642] explique Noël Herpe. L'être tragique est soumis à des forces supérieures qui opèrent en lui, le traversent littéralement de part en part. Pour preuve de sa solitude, il porte en lui la prédisposition au malheur, à l'effroyable, par ses caractéristiques démoniaques.

A. Le manque originel

À l'origine, nombreux sont les démoniaques qui se placent sous le signe du manque, du vide qui fait écho au néant qui les caractérise. Les démoniaques souffrent tous de privation, d'une absence, d'un manque qui a laissé une trace chez eux : celle du néant. Les déchirures au sein de la famille constituent le ressort dramatique de la plupart des romans de Bernanos, Mauriac et Green. Et comme l'explique Maurice Maucuer au sujet de l'œuvre de François Mauriac :

> Déjà accablés d'une hérédité que Mauriac ne manque jamais de rappeler ou de suggérer, les personnages de ces romans payent encore les fautes de parents possessifs ou négligents. Au-delà de l'enfance et de l'adolescence, c'est dans le couple que le romancier souligne déchirures et affrontements, ou tout simplement les espaces désertiques qui peuvent séparer mari et femme. Ici encore, la famille constitue le lieu des drames et le terrirain privilégié de Mauriac. Ce qui fait la matière de ses romans, ce sont les relations entre les êtres au sein de la famille, dans le cercle étroit où se côtoient et se heurtent ceux qui devraient unir des liens d'affection et de tendresse.[1643]

Il convient ici de remonter aux origines des personnages démoniaques afin d'analyser leur manque.

[1641] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1471.
[1642] N. HERPE, « Julien Green et le théâtre », *Lectures de Julien Green,* actes des Journées Julien Green, Faculté des lettres de l'Université du Maine, 19-20 mars 1993, Pantin, Société internationale d'études greeniennes, 1994, p. 36.
[1643] M. MAUCUER, « Les mal-aimants dans l'œuvre romanesque de François Mauriac, François Mauriac », *Les Mal aimés dans l'œuvre de François Mauriac, op. cit.,*p. 74.

1. Sans racine

La plupart des démoniaques ont quitté leur lieu d'origine ou bien, tout en y demeurant, ont rompu les liens qui les y rattachaient. On peut d'ailleurs remarquer que les figures les plus démoniaques – et c'est d'autant plus vrai pour celles qui sont résolument sataniques – ont une origine obscure, voire complètement inconnue. Abaddon, dans *Varouna* de Green, et le maquignon, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, viennent de nulle part. Ainsi, si l'origine d'Abaddon demeure inconnue, tous les passagers à bord du bateau notent qu'il n'est pas d'ici :

> Vous m'appellerez le Seigneur Abaddon.
> - Seigneur Abaddon, répétèrent les passagers.
> - Ce n'est pas un nom de chez nous, murmura un des fourreurs qui venaient de Stockholm.
> - Ni de chez nous », fit un Danois.
> Les uns et les autres se demandaient ce que pouvait être ce nom et ils en arrivèrent bientôt à se disputer , car ces gens qui venaient d'un peu partout ne se comprenaient pas toujours entre eux, mais tous avaient compris le Seigneur Abaddon, et les fourreurs soutenaient que la dame aux tresses jaunes qui était du Jutland, avait reconnu dans son discours le patois de chez elle. [1644]

Abaddon se déplace à cheval, en référence aux chevaux de l'Apocalypse[1645] ravageant la terre. Il est donc un être perpétuellement sur les routes, et se rapproche en cela du maquignon de *Sous le soleil de Satan* de Bernanos qui « voyage pour le compte d'un marchand de chevaux »[1646] et, de ce fait, « n'habite nulle part »[1647]. Il est désigné d'ailleurs à plusieurs reprises par cette absence d'origines : « l'étranger »[1648]. Comme Guéret dans *Léviathan* du même auteur, nous tardons à connaître son identité : il est d'abord nommé « le cavalier »[1649] , « l'inconnu »[1650]. Comme nous l'avons déjà mentionné, on ne sait d'où vient Monsieur Ouine dans le roman de Bernanos : il arrive de nulle part et ne semble avoir aucun but précis.

Les personnages démoniaques sont des « déplacés », ailleurs dans la vie, ailleurs dans le monde, en rupture avec la société par rapport à laquelle ils se situent. Les démoniaques sont avant tout des intrus : venus d'ailleurs, ils font irruption dans des familles, des villages repliés sur eux-mêmes. Le parcours des démoniaques rappelle en cela celui de *l'homo viator* qui recherche sa voie et sa patrie définitives. Cette expérience humaine et religieuse de la route conduit l'homme sur la seule voie qui compte, celle de la recherche de Dieu. Encore faut-il

---

[1644] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*, pp. 657-658.
[1645] Apocalypse 6 : 1-8
[1646] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 169.
[1647] Ibid.
[1648] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 170-171.
[1649] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*, p. 651.
[1650] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*, p. 652.

traverser sans encombre les différents périls que l'on rencontre sur ce chemin. Sans doute, cela explique pourquoi de nombreux personnages sont étrangers telle Fanny Barrett dans *Le Mal* de Mauriac, qui est une « petit fille orpheline [qui] avait quitté Dublin, sa ville natale, pour ce port du Sud-Ouest de la France »[1651]. Les références à son origine étrangère sont d'ailleurs nombreuses dans le roman : « l'Irlandaise »[1652], « la voyageuse »[1653]. Quant à son mari, l'inquiétant Donald Larsen, ses origines sont obscures : « le jeune landais éprouvait à son égard la méfiance haineuse du paysan pour l'homme d'origine inconnue, pour le nomade, pour le baladin. « Danois mâtiné de Juif allemand, ce Larsen !...On ne sait pas d'où ça sort »[1654]. Cyrus Bargues est lui nommé l' « étranger »[1655] dans le même roman.

Dans *Le Fleuve de feu*, de Mauriac, Edward Dupont Gunther est lui aussi un étranger qui cherchera longtemps sa place, en province et à Paris, sans la trouver. D'ailleurs, Edward et sa famille sont doublement étrangers : par leur origine et par le fait qu'ils viennent de s'installer dans la région. Le portrait que fait d'eux le père de Claude est révélateur : « Claude […] s'éveille pour écouter Fourtille parler des nouveaux maîtres. M. Dupont-Gunther lui apparaît tel qu'un monstre ; il fait mourir sa femme de chagrin... Sa fille, Mlle May, est « fiérrote », quant à son fils Edward, on ne l'a pas encore aperçu... »[1656]. Ils sont aussi étrangers de par leur religion : « Claude se rappelle que ce sont des protestants : il les imagine obligés par le libre examen à recréer sans cesse pour eux-mêmes la vérité, à chercher indéfiniment, à travers les livres, une règle de conduite »[1657]. Fiodor, dans *La Joie* de Bernanos, est lui aussi un étranger, venu de Russie. Dans la maison Clergerie, il peine à trouver sa place, ce que lui-même va expliquer : « Quelle idée a eu ce vieux respectable monsieur d'introduire dans sa maison un serviteur comme moi ? Je vous demande : suis-je ici à ma place ? »[1658]. Sa présence chez les Clergerie va être à l'origine de nombreux drames que Chantal pressent : « En ce silencieux personnage Mlle Chantal avait senti, dès le premier jour, un ennemi, un homme à craindre, moins dangereux pour elle que pour ces naïfs qu'il avait apprivoisés aussitôt par une douceur inaltérable, une complaisance infinie »[1659]. La Perouse lui confirmera que « [sa] place n'est pas ici »[1660]. Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* de Green,

---

[1651] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 650.
[1652] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 651, 652, 661.
[1653] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 662.
[1654] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 697.
[1655] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 672.
[1656] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 202.
[1657] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 205.
[1658] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 543.
[1659] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 566.
[1660] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 654.

a « un peu de sang étranger » qui « coulait dans ses veines ; il avait fallu pour créer une femme aussi secrète et aussi violente autre chose que l'insouciance, autre chose que la mesure et la raison française »[1661]. Green établit ici une relation directe entre la violence du personnage et son origine étrangère.

D'autres démoniaques, sans pour autant être étrangers, ont quitté leur ville natale. Ils évoluent ainsi dans un univers qui n'est pas le leur. Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, vient d'une ville non loin d'ici mais ne pourra pour autant jamais s'intégrer : « aujourd'hui, étrangère à ce pays, rien ne l'y accueillerait que le sable où elle s'était couchée à plat ventre...[1662] ». L'exclusion imprègne profondément les romans de Green, Mauriac et Bernanos, les personnages subissant l'hostilité des autres. Ce manque d'hospitalité les confine à l'étroit dans leur univers, c'est-à-dire dans un monde parallèle. Bien que résidant non loin, au château, Ginette de Neréis, est nommée à plusieurs reprises « l'étrangère »[1663] dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. Dans tout le roman, elle reste la cible qui concentre toutes les convergences malveillantes, jusqu'à son lynchage final par tous les membres de la communauté de Fenouille. Dans *Léviathan,* Guéret vient lui aussi de s'installer dans la région depuis peu : « On voit bien que Monsieur n'est pas dans la région depuis longtemps »[1664]. Parce qu'il est étranger, il est responsable de tous les maux. Après l'agression dont Angèle a été victime, Mme Londe ne cesse d'accuser cet homme qui a défiguré sa protégée : « cette accumulation de maux dont un seul suffisait à l'accabler, à qui donc en était la faute sinon au monstre qu'elle avait encouragé à venir chez elle ? »[1665]. Pierre-Yves Bourdil commente : « sitôt qu'un inconnu arrive, on se renseigne. Il faut sortir de l'anonymat : l'arrivant bienveillant tisse les filets de la reconnaissance. Tout se passe comme si les regards appréhendaient avec une horreur panique quelque nouveauté que ce soit »[1666].

La rumeur souvent nourrit l'imagination et forge des idées fausses dans les esprits. Les différents romans de Bernanos, Mauriac et Green rapportent des situations dans lesquelles les opinions sur les personnages se radicalisent. Les avis tranchés de la société ou de la communauté contre les personnages compliquent leur sort. L'aspect et le nom, en premier lieu, sont des indicateurs essentiels dans les déterminations du personnage étranger. On retrouve cela chez Jean Azévedo dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac qui, comme Guéret, est celui qui vient troubler la quiétude de Thérèse et sa famille. Tout d'abord, il entretient une

[1661] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 709.
[1662] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 826.
[1663] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1360.
[1664] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 584.
[1665] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 732.
[1666] P-Y. BOURDIL, « Le thème de l'Autre dans *Léviathan* », *Lectures de Julien Green*, *op. cit.*, p. 125.

liaison avec Anne que la famille n'approuve pas en raison de sa religion. Mais surtout, il vient troubler Thérèse qui, à partir du moment où elle le rencontre, va changer ou, tout au moins, se révéler : « Mais Bernard avait, en outre, de l'instruction ; on disait de lui qu'il était sorti de son trou ; Thérèse elle-même se félicitait de ce qu'il était un homme avec lequel on peut causer : — « En somme, très supérieur à son milieu... » Ainsi le jugea-t-elle jusqu'au jour de sa rencontre avec Jean Azévédo »[1667]. Ce dernier incarne l'étranger car, bien qu'originaire de la région, il n'y habite pas, et surtout n'appartient pas à la même confession religieuse que les Desqueyroux :

> La jeune femme lui demanda pourquoi ses parents étaient hostiles à ce mariage. Il crut qu'elle se moquait de lui, la supplia de ne pas commencer à soutenir des paradoxes.
> - « D'abord, tu sais bien qu'ils sont juifs : maman a connu le grand-père Azévédo, celui qui avait refusé le baptême. »
> Mais Thérèse prétendait qu'il n'y avait rien de plus ancien à Bordeaux que ces noms d'Israélites portugais :
> « Les Azévédo tenaient déjà le haut du pavé lorsque nos ancêtres, bergers misérables, grelottaient de fièvre au bord de leurs marécages.
> - Voyons, Thérèse, ne discute pas pour le plaisir de discuter ; tous les juifs se valent... […] [1668]

Considéré comme un étranger par les Desqueyroux, et donc comme une menace, Jean va être contraint de quitter la région : sa relation avec Anne est en effet inacceptable pour la famille et ne peut donner lieu en aucun cas à un mariage.

Mauriac analyse la parole haineuse sur autrui comme un anathème qui détruit inévitablement. Raymond Courrèges, dans *Le Désert de l'amour*, finit, lui, par s'installer à Bordeaux. Il a rompu avec ses parents à cause d'une histoire d'argent :

> Depuis trois ans, ils ne s'étaient pas revus : depuis la mort du grand-père Courrèges. À cette époque Raymond se trouvait dans de grands embarras d'argent : peut-être avaient-ils réclamé sa dot avec des paroles trop brutales ; mais cela surtout avait piqué à vif le jeune homme et précipité la rupture : les remontrances de son père touchant des moyens d'existence qui faisait horreur à cet homme timoré […]. Il sera là dans quelques instants ; faudra-t-il l'embrasser, ou seulement lui tendre la main ?[1669]

Bob Lagave, dans *Destins,* est lui aussi contraint de quitter Paris sur ordre paternel afin d'aller se soigner chez Élisabeth Gornac. Dans *Minuit* de Green, Serge a été recueilli par M. Bernard : « le pauvre enfant a eu les plus grandes peines à s'accoutumer au train de vie de Fontfroide. Car on aura beau dire, faire de la nuit le jour, c'est monstrueux, n'est-ce

[1667] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.*, p. 55.
[1668] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 43-44.
[1669] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 852.

pas ? »[1670] Dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre est en rupture avec la campagne où il a grandi : « Chacun de ses pas en avant avait été une rupture avec le passé, la famille [...] la province, qu'il n'avait jamais traversée, même en chemin de fer, ans une douloureuse crispation de cœur »[1671]. C'est aussi là que finira par résider Landin dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac : il a trouvé à Paris un endroit où – fait significatif – il a fondé un foyer d'accueil pour les jeunes étrangers : « personne ne sait comme M. Landin aime le peuple… »[1672]. Thérèse Desqueyroux, elle aussi, dans le roman éponyme de Mauriac, finit par quitter sa province natale pour Paris où elle a toujours rêvé d'habiter. Il en est de même pour Mainville dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos : « il avait autrefois désiré Paris […]. Non pas qu'il eût jamais désiré de le conquérir comme Rastignac ou Sorel, car toutes ses vanités ensemble n'eussent pas fait une seule ambition digne de ce nom »[1673].

Ganse dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos et Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan* sont tous deux issus d'un milieu populaire et affichent un mépris manifeste envers leurs origines provinciales. Loin de chez elle, Gisèle de Plailly, dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, n'éprouve guère de nostalgie pour l'endroit d'où elle vient : « [...] elle disait que chez elle, ce n'était pas la même lumière qu'ici. Bien qu'elle habitât à trente kilomètres de Paris, on ne pouvait imaginer un pays aussi perdu : une heure de voiture jusqu'à la gare, sur des routes défoncées dès l'automne, par des charrois de betteraves »[1674]. Gradère, dans *Les Anges noirs* du même auteur, affiche un mépris pour tout ce qui ne vient pas de Paris : « Quel paysan ! songeait-il. Jamais ils n'ouvriraient leur fenêtre la nuit »[1675]. Son retour à Liogeats n'est d'ailleurs pas de bon augure, comme le suggère le texte dès le début : « Il venait pour la vente de Balizaou et de Cernès. Mais ce voyage, décidé malgré lui en quelques instants, devait correspondre à d'autres nécessités. Que venait-il d'accomplir d'occulte et d'irréparable dans ce coin du monde où il était né, par une nuit pareille, au fond d'une de ces pauvres alcôves, il y avait cinquante ans ? »[1676]. L'arrivée de l'étranger, fût-il un enfant du pays, n'est jamais un bon présage. On sait, dans *Léviathan* de Green, que c'est l'arrivée de Guéret qui marque le début des ennuis pour la petite ville. Il en est de même pour Manuel dans *Le Visionnaire* de Green, qui, lors de son « jeu du château », se plaît à imaginer qu'il arrive dans une nouvelle demeure où il va bouleverser la vie de ses habitants.

[1670] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*, p. 566.
[1671] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 459.
[1672] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p.651.
[1673] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 896.
[1674] F. MAURIAC, *Le Fleuve de Feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 520.
[1675] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 257.
[1676] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 248.

Enfin, certains personnages démoniaques vivent dans une maison qui n'est pas la leur, car nombre d'entre eux sont orphelins, comme nous le verrons ultérieurement. Et d'ailleurs, même lorsqu'ils vivent dans leur propre maison, ils s'y sentent étrangers. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Raymond Courrège est considéré par son propre père comme « l'étranger qu'il avait mis au monde »[1677]. La rupture des démoniaques avec leur maison s'accompagne en général d'une rupture avec leur milieu social. Ces figures démoniaques se retrouvent alors dans un monde dont elles ne maîtrisent pas les codes. Dans *Destins* de Mauriac, Bob Lagave devient beaucoup plus riche que son propre père : « Mère est au courant. Elle te dira que si je continue de vivre ici, c'est pour ne pas la quitter, et non faute de ressources. Ce mois-ci, j'ai gagné beaucoup plus que toi »[1678]. Intégré à ce monde parisien si prisé, Bob, alors qu'il est malade, redoute la visite de ses amis à son domicile car il se sent étranger à ce milieu qui n'est pas le sien :

> […] [L]e malade montrait plus de rigueur que le médecin lui-même : snobisme sans doute, crainte assez basse des moqueries dont auraient fait les frais les tentures de chocolat, les photographies agrandies, peut-être aussi ses parents. Mais surtout, ce garçon indolent redoutait les éclats d'une rencontre de son père avec tel de ses amis. Bob était sensible, comme le sont les provinciaux qui, acclimatés dans Paris, ont pris racine dans des mondes opposés, aux différences d'atmosphère entre les êtres […]. [1679]

Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* du même auteur, lui aussi est devenu beaucoup plus riche que sa famille d'origine : « Ne croyez pas que j'appartienne par ma naissance à la bourgeoisie : le mariage m'a ouvert les portes du château de Lioegats »[1680].

Il en est de même pour l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos et Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac. Ce dernier, bien que très riche, n'appartient pas au même monde que les Fondaudège : « Comment aurais-je pu imaginer que les Fondaudège voyaient en moi un parti avantageux ? »[1681]. Dès lors, Louis va s'éloigner de sa mère que sa femme ne manque pas de dénigrer sous couvert d'admiration : « Tu avais un couplet sur les vieilles familles paysannes « plus nobles que bien des nobles… »[1682]. Nombreux sont les démoniaques qui sont complètement sous le joug de l'argent : Gaston Dolange et Arlette dans *Le Malfaiteur*, Louis dans *Le Nœud de vipères,* Mme Legras dans *Adrienne Mesurat*. L'argent apparaît comme le démon tentateur, le serpent de la Bible ; en un mot, il est une manifestation

[1677] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 788.
[1678] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 119.
[1679] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., pp. 122-123.
[1680] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 217.
[1681] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,*p. 401.
[1682] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*.,p. 411.

démoniaque. Moderne Veau d'Or, il étend son empire sur les êtres qu'il capture de façon souvent définitive.

2. Sans famille

La raison fondamentale de toute situation tragique réside dans la séparation, elle se fait sous l'effet d'une contrainte plus ou moins forte voire insupportable. Selon Hölderlin, « le père a détourné des hommes son visage »[1683] et la tragédie commencerait à cet abandon vécu comme un rejet. La famille dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac est fragilisée, voire franchement disloquée. La structure familiale est marquée par l'absence et l'oppression : « Elle recèle une amputation, une absence, une oppression par le poids des vivants et par le souvenir nostalgique, grossi de fantasmes des absents »[1684] explique Myriam Kissel au sujet de l'œuvre de Green. Aussi, les auteurs du corpus nous peignent des familles frappées de destruction et les orphelins sont nombreux dans leurs œuvres. Les démoniaques sont souvent orphelins, soit de l'un des deux parents, soit même des deux. On retrouve cela de manière assez récurrente chez Julien Green : dans *Mont-Cinère*, Emily a perdu son père très jeune, dans *Adrienne Mesurat*, c'est la mère de l'héroïne qui est morte. Dans les romans de Mauriac, les démoniaques sont eux aussi fréquemment orphelins : Thérèse Desqueyroux a été élevée sans mère et « cette défaillance initiale de la figure maternelle détermine une déviation répréhensible »[1685]. Louis dans *Le Nœud de vipères* a perdu son père, Hervé de Blénauge, dans *Ce qui était perdu,* est lui aussi orphelin de père, tout comme Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* et Maria Cross dans *Le Désert de l'amour.* Gisèle de Plailly dans *Le Fleuve de feu*, et Edward Dupont-Gunther dans *La Chair et le sang* ont perdu leur mère. Enfin, dans *Les Chemins de la mer*, Landin a perdu ses parents.

Dans les romans de Bernanos, les orphelins sont aussi nombreux : dans *Monsieur Ouine*, Steeny est hanté par son père disparu pendant la guerre et dont personne ne parle. Quant à Olivier dans *Un Mauvais rêve*, il n'a plus aucune famille, hormis sa vieille tante, et lorsque Ganse veut l'envoyer dans sa famille, le jeune homme lui répond : « Dans ma famille ? Autant dire alors dans l'autre monde, monsieur. Car je n'ai plus de famille, ou si peu

[1683] F. HOLDERLIN, cité par J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op.cit,* p. 29.
[1684] M. KISSEL, « Les structures familiales dans l'œuvre romanesque de Julien Green », *Lectures de Julien Green*, *op. cit*., p. 81.
[1685] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.,* p. 59.

que je risque de ne pas la retrouver, parmi tant de gens... »[1686] . L'abbé Cénabre, dans *L'Imposture* et *La Joie* de Bernanos, est lui aussi orphelin : il vient d'une famille dégénérée (père alcoolique, grand-père mort au bagne) et il lui semble qu'il ne pourra se libérer de son milieu que par « un miracle d'intelligence et de volonté »[1687]. Le nombre considérable de personnages démoniaques orphelins peut s'expliquer dans le fait que ces enfants sont solitaires, enfermés dans le mutisme : « ces enfants et ces adolescents ont encore plus de mal que les autres à s'intégrer dans la cellule familiale et à communiquer avec les adultes, parce que, se sachant venus d'ailleurs, ils sont davantage en position de défense et de retrait »[1688] commente Michèle Raclot à ce propos.

La majorité de ces orphelins ne trouvent chez ceux qui les recueillent qu'impatience ou haine : dans *Le Visionnaire* de Green, Manuel subit les humiliations de Mme Plasse ; dans *Le Mal* de Mauriac, Fanny Barret est rejetée par Thérèse Dezaymeries qui n'approuve pas son divorce. Quant à Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, il récupère Steeny et le précipite dans le mal. L'absence d'un des deux parents crée bien souvent une relation conflictuelle avec le parent restant. Dans *Mont-Cinère* de Julien Green, la haine entre Mrs Fletcher et sa fille Emily est palpable dès l'entrée du roman et ne cesse d'augmenter tout au long du roman. Dans *Ce qui était perdu,* Hervé de Blénauge entretient une relation quelque peu conflictuelle avec sa mère. De même, Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, et Adrienne Mesurat, l'héroïne de Green, ne s'entendent guère avec leur père dont elles ne sont pas proches. Thérèse se considère ainsi comme « une abandonnée »[1689] de naissance. Adrienne Mesurat, elle, vit seule avec son père qui se comporte comme un véritable tyran à son encontre. Dans *Minuit* de Green*,* Serge a été recueilli par M. Edme à Fontfroide et n'a aucun parent connu : « C'est moi qui l'ai recueilli à la mort de son père, qui était maçon dans le pays. Mon frère a voulu s'y opposer sous prétexte qu'il n'y avait de place à Fontfroide que pour la famille. Alors j'ai pris la défense de l'orphelin de quatorze ans et je l'ai installé ici, au nom de la morale universelle »[1690]. Aussi les démoniaques ont rarement une famille heureuse à leur côté. Néanmoins, toute corrompue et anarchique qu'elle soit, la famille constitue la base et le cadre à partir desquels le démoniaque doit mener sa vie : elle lui fixe ses limites et son univers d'action. Bien que disloquée, la famille ne peut être annihilée et là réside le drame

[1686] G. BERNANOS*, Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 907.
[1687] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 458.
[1688] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome I, *op. cit*., p. 182.
[1689] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit.,* p. 91.
[1690] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 565.

des démoniaques qui doivent vivre avec leurs origines familiales, même s'ils s'en détachent géographiquement, nominativement ou socialement.

La famille ne constitue donc pas la base solide donnant l'impulsion, l'élan vital à de véritables héros, elle n'est qu'un rassemblement d'imposteurs. Ainsi, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, la châtelaine de Nereis a une origine obscure elle aussi : son patronyme – de Passamont – la rattache à la noblesse mais on la dit en même temps « fille d'un pauvre pharmacien lyonnais »[1691] qu'Anthelme a rencontré en automne dans une rue de Vittel. Aussi le « récit semble hésiter sur son identité sociale originelle »[1692]. De même, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis a selon son beau-frère, des origines obscures : « Enfin, disait-il, ce n'est pas une famille. Il parlait de moi comme si j'avais été un enfant naturel »[1693]. Somme toute, les portraits de famille que nous offrent ces auteurs sont foncièrement désolants et augurent du pire. La famille est constamment mise à mal à travers l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green, elle est source de problèmes et de doutes : elle n'est certainement pas une cellule protectrice et stimulante. Dans *Un Crime* de Bernanos, Évangéline, le « faux » curé de Mégère, a appris à l'âge de dix-sept ans qu'elle était la fille d'une religieuse défroquée. Elle a eu une « triste enfance »[1694] car elle a été déplacée de famille en famille et de ville en ville. Sa mère, après sa faute, mène en effet une vie errante comme gouvernante « poursuivie par la crainte maladive d'être reconnue et démasquée »[1695]. Elle multiplie donc les mensonges et cache sa fille « en des maisons paysannes, où [elle la visite] en grand mystère »[1696]. Miss, la gouvernante de Steeny, n'a elle non plus pas eu de famille stable ce qui l'a poussée dans la prostitution.

Ainsi, même quand ils ont une famille, les démoniaques s'en écartent toujours, d'une manière ou d'une autre. Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs*, commence sa narration en précisant ses origines par la négative : « Ne croyez pas que j'appartienne par ma naissance à la bourgeoisie »[1697]. Il commence la narration. Dans *Destins*, Bob est défini comme le grand absent de la famille : « Robert ? mais nous le voyons jamais! »[1698]. De même, Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* est considéré comme « la plaie de la famille »[1699] et est volontairement mis à l'écart par ses membres. Ce n'est donc pas un hasard si on apprend dès

[1691] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1358.
[1692] M. MILNER, « De la maison des hommes à la maison du Père », *Bernanos,* Paris, Plon, 1972, p. 162.
[1693] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit.,* p. 409.
[1694] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 868.
[1695] Ibid.
[1696] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 869.
[1697] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit.,* p. 217.
[1698] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 116.
[1699] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 744.

le début du roman que Raymond Courrèges, quelques années plus tard, a cessé de voir sa famille. Les démoniaques s'excluent souvent d'eux-mêmes du cercle familial et nombreux sont ceux qui fuient la maison familiale : chez Bernanos, ce sont Steeny dans *Monsieur Ouine* et Mouchette dans *Sous le Soleil de Satan* ; chez Green, il s'agit de Manuel dans *Le Visionnaire*, Adrienne Mesurat dans le roman éponyme et Emily Fletcher dans *Mont-Cinère* qui tentent de trouver une échappatoire ailleurs ; chez Mauriac, le jeune Bob Lagave dans *Destins* veut par tous les moyens s'éloigner de sa famille, tout comme Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* et Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs.* Ils fuient délibérément leur famille et se montrent toujours très heureux de le faire. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Maria Cross ne considère pas l'absence de famille comme un fardeau, bien au contraire : « Sans mari, sans enfants, sans amis, certes on ne pouvait être plus seule au monde ; mais qu'était cette solitude, au prix de cet autre isolement dont la plus tendre famille ne l'eût délivré »[1700]. Quant à Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme du même auteur, elle rêve d'être seule, d'être « sans famille ! Ne laisser qu'à son cœur le soin de choisir *les siens* – non selon le sang, mais selon l'esprit […]»[1701]. Ainsi les démoniaques n'ont plus les mêmes rêves et valeurs que leur famille dans laquelle ils ont du mal à trouver leur place. La famille symbolise un point d'ancrage essentiel dans la vision de Bernanos, Mauriac et Green, sa destruction dans leur oeuvre représente la métaphore d‟une société qui a renoncé à son devoir et rechigne à remplir sa mission envers l'individu.

3. Sans amour

a. Pater familias

L'œuvre de Mauriac, Bernanos et Green ne compte aucune figure idéale de père. Le père est toujours indifférent, lointain ou hostile. Les personnages paternels sont le plus souvent descendants du *pater familias* romain, autrement dit tout puissants. On retrouve de nombreuses figures de pères qui exercent leur tyrannie sur leur progéniture. Le père de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos rappelle sans cesse à sa famille

[1700] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 828.
[1701] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,* pp. 89-90.

« l'autorité du mari »[1702] pour maintenir notamment sa fille dans l'ignorance et un isolement certain. Sa tyrannie se révèle lorsqu'il découvre la grossesse de sa fille et décide d'aller rendre visite au marquis :

> […] [I]l voulait sa revanche et pensait l'obtenir aisément, par un coup de théâtre domestique, dont sa fille eût fait les frais. Pour beaucoup de niais vaniteux que la vie déçoit, la famille reste une institution nécessaire, puisqu'elle met à leur disposition, et comme à portée de la main, un petit nombre d'êtres faibles, que le plus lâche peut effrayer. Car l'impuissance aime refléter son néant dans la souffrance d'autrui. [1703]

Pour obtenir satisfaction, ce père va mentir à tout le monde, au marquis de Cadignan mais aussi à sa femme et à sa fille. Lorsque la mère meurt, on observe que le père démoniaque exerce alors un pouvoir sans partage, délirant, sur les enfants. Ainsi dans *Adrienne Mesurat*, le père d'Adrienne est un homme, qui vit de manière assez ordinaire, a horreur du changement sous quelque forme que ce soit. Il n'éprouve aucune affection particulière pour ses filles qui n'existent à ses yeux « qu'en tant qu'objets de possession : elles lui appartiennent et ne sont que des éléments de son monde d'ordre où rien ne peut être dérangé »[1704]. Elles ne doivent manifester aucun besoin propre : Adrienne ne doit pas sortir le soir mais à la place, doit se soumettre à un jeu de cartes qu'elle déteste, tandis que sa sœur n'a tout simplement pas le droit d'être malade. Les filles de Mesurat sont réifiés : il n'admet même pas que Germaine soit malade : « Il est le seul bénéficiaire de la loi, loi qui sépare l'intérieur et l'extérieur, l'enfant et les autres, loi qui barre l'avenir et rature la vie »[1705] explique Édith Perry. Le père Mesurat rappelle d'ailleurs à sa fille qu'il est maître d'elle jusqu'à sa majorité[1706]. Il va jusqu'à menacer la jeune fille de mort lorsqu'il se rend compte que Germaine est partie avec son aide.

De même, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, le père de Gabriel Gradère est un homme rustre qui n'épargne rien à ses enfants. Cet ancien métayer se montre jaloux de son fils : il déteste en lui sa « supériorité future »[1707]. Il le placera chez un forgeron à l'âge de treize ans après avoir vendu quelques années auparavant, sa sœur aînée qui a fini par mourir « phtisique, crevée de travail et de mauvais traitements : mon père l'avait placée, encore petite fille, chez

---

[1702] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 65.
[1703] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 70.
[1704] O. PIRES MARTINS, *L'Œuvre de Julien Green : une poétique du mal*, Lisboa, Ediçoes Colibrin, 2009, p. 76.
[1705] E. PERRY, « De l'inceste au parricide. La relation père fille dans deux romans de Julien Green », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père,* Paris, l'Harmattan, 2008, p. 89.
[1706] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 389.
[1707] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 219.

les métayers comme gouge : la servante de tous hommes et bêtes »[1708]. On retrouve cela chez le père d'Edward Dupont-Gunther dans *La Chair et le sang* de Mauriac qui ne cesse de rabrouer son fils qu'il considère comme « un orgueilleux, un propre à rien, un barbouilleur de toiles ! »[1709]. Bertie Dupont-Gunther n'a aucune considération pour ce fils qui lui fait honte. Quant à sa fille, il va la marier avec le fils Castagnède, afin de récupérer, par une astucieuse manœuvre, l'argent que la jeune femme a hérité de sa mère. L'appât du gain se retrouve chez le père de Gisèle de Plailly dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac : « Économiser était son idée fixe. À la campagne, séparé du monde, il n'était pas forcé de faire figure. Depuis la guerre, il avait supprimé l'aide-jardinier, binait, sarclait lui-même : « Il avait tout l'air d'un paysan maintenant »[1710]. De la même façon, dans *Destins* de Mauriac, lorsque Bob Lagave commence à gagner de l'argent, son père se fait très clair : « Si tu me portais tort pour l'avancement, je te renierais, je ne te connaîtrais plus. Ce serait trop immoral que toute une vie de labeur et d'honneur fût compromise par les agissements d'un petit misérable… »[1711]. Augustin Lagave fait passer son ambition personnelle avant sa famille.

Comme ces pères sont mauvais, ils sont bien souvent reniés en faveur de l'argent ou de la débauche. Le démoniaque se révolte fréquemment contre les excès de moralité paternelle en sombrant dans la décadence. Les trois héros de Mauriac, Edward Dupont-Gunther, Raymond Courrèges et Bob Lagave, se choisissent d'autres guides : ils renoncent à toutes leurs habitudes de rectitude et de retenue et mènent une vie de débauche. Ils renient ainsi leur origine pour une carrière plus glorieuse et plus luxueuse. Le sort des démoniaques est à imputer à leurs pères biologiques ou spirituels : ces pères ont été incapables de nourrir l'esprit de leur fils de valeurs et d'une vision dignes d'eux et adaptées à leur monde, mais, en même temps, ils se sont imposés comme pères donc comme référence. Ils constituent des cadres de référence, ils symbolisent un idéal d'ordre moral ; et c'est de cet ordre moral que les démoniaques choisissent de s'éloigner. Le père de Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, lui répète-t-il de manière significative : « Tu m'as manqué, continua-t-il sur le même ton, gravement manqué... Une fille qui faute, dans la famille, c'est comme un failli... »[1712].

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, le père de Thérèse, est heureux de ne plus porter le même nom que da fille, évitant ainsi le scandale. Il n'a jamais été un père attentionné

[1708] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 219.
[1709] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 221.
[1710] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 521.
[1711] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 119.
[1712] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 70.

et a tout fait pour se débarrasser d'elle : « M. Larroque se félicitait de ce que Argelouse, qui le débarrassait de sa fille, le rapprochait de ce Bernard Desqueyroux »[1713]. Thérèse n'a jamais été dupe vis-à-vis de son père : « Même si de loin, elle se faisait de lui une image embellie, Thérèse, dès qu'il était là, mesurait sa bassesse »[1714]. Cet homme, qui ne pense qu'à sa carrière, se montre très méprisant concernant les femmes – sa fille ne faisant pas exception selon lui. L'échec des démoniaques proviendrait de l'inadéquation des références et du cadre imposés par les pères. Le père est souvent davantage un rival qu'un modèle, comme dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac où le docteur Courrèges et son fils tombent sous le charme de la même femme, Maria Cross : « Ils ne se voyaient pas ; pourtant, chacun devinait l'hostilité de l'autre, bien qu'ils ne parlassent à mi-voix. Réunis une seconde par ce nom, Maria Cross, c'était lui qui de nouveau les séparait »[1715]. Ce père, décrit comme « faible »[1716], « intimidé »[1717] n'est jamais présent pour sa famille : il est toujours absent et lorsqu'il est là, il préfère se montrer bon camarade que père sévère.

Stephen Fletcher dans *Mont-Cinère* de Green est lui aussi un père monstrueux : il ne s'occupe pas du tout de sa fille Emily : « Sur la fin de sa vie, Stephen Fletcher faisait en sorte de ne plus jamais voir sa fille. On eut dit que pour une raison qu'il ne disait à personne, il craignait de la rencontrer »[1718]. Il intervient à peine dans l'éducation d'Emily et disparaît sans se faire remarquer. Cet homme est défini quasiment uniquement par des phrases négatives dans le roman : « Il avait été un de ces hommes tristes et réservés, dont personne n'avait rien à dire après leur mort »[1719], « Stephen Fletcher n'avait ni le goût de la conversation, ni le besoin de se confier à autrui »[1720], « Stephen Fletcher […] ne se souciait aucunement de sa fille et il était bien entendu qu'on ne lui en parlerait jamais »[1721]. Emily naît dans une atmosphère familiale placée sous le signe de l'absence : absence d'amour, mais surtout absence de ce père qu'elle ne voit jamais.

Ces pères ne sont pas capables de devenir des modèles convenables et, face à eux, les démoniaques se choisissent souvent un père spirituel de remplacement. Le père réel – absent ou nuisible – est remplacé par un père idéalisé, fantasmé : le maître. Ainsi, de nombreux

---

[1713] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., pp. 30-31.
[1714] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 55.
[1715] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 802.
[1716] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 744.
[1717] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 747.
[1718] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 86
[1719] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 77.
[1720] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 82.
[1721] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 84.

démoniaques, orphelins, iront de père en père à la recherche de celui capable de représenter un modèle à la hauteur de ses aspirations. La figure démoniaque à qui le père fait sans doute le plus défaut est Steeny dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. Michelle a fait le vide autour de son fils, en le soustrayant à l'influence masculine. Philippe ne peut trouver en lui ni un modèle ni un initiateur : on lui a dérobé la vérité de son père. Comme l'explique Monique Gosselin : « le voilà condamné à une liberté sans ancrage, à une absence de valeurs et de références que seul lègue le père, du moins dans notre culture : pas de nom en place du « nom-du-père »[1722]. D'ailleurs Michelle a voulu effacer le père comme le montre le surnom qu'elle lui donne : Steeny au lieu de Philippe, le prénom de son père : « Et sans doute elle aime passionnément son fils, mais elle éloigne le plus qu'elle peut l'heure certaine, l'heure fatale, où elle verra paraître une fois encore, une dernier fois, l'ennemi de tout repos, le tyran, un autre Philippe… Un autre Philippe ? »[1723]. Steeny porte donc le prénom du père, celui qui est mort, ou du moins, qui feint d'être mort, ce qui est pire. Quant à son nom de famille, le texte ne le mentionne jamais. Philippe, de son côté, n'aura de cesse de se chercher un père :

> Des années, ce père qu'il n'a jamais vu est resté pour lui un personnage légendaire […] – jusqu'au jour où s'étant glissé à quatre pattes au fond d'un des immenses placards du grenier que Michelle nomme, on ne sait pourquoi, le Purgatoire, et qui sert de seconde lingerie, il a soudain flairé une odeur étrange, étrangement vivante, aussitôt reconnue, – mais où ? mais quand ? – tabac, poivre, santal, le santal détesté par Michelle. Mon Dieu ! Tiré hors de sa cachette comme par une main furieuse, il s'est retrouvé assis par terre tenant serré sur sa poitrine, machinalement, un veston de velours raide et froid, qu'il a aussitôt rejeté dans les ténèbres.[1724]

Le père absent a donc un rôle fondamental à jouer : « Ce disparu est le secret d'Anthelme ; l'instrument dont se sert Miss pour effrayer Michelle et troubler Steeny ; le souvenir malheureux de Michelle qui s'éloigne d'autant plus du fils qu'elle voit renaître le père en lui ; il est une des ambiguïtés des rapports que M. Ouine a avec Steeny […]. Auprès de Guillaume comme auprès de M. Ouine Steeny poursuit la quête du père-ami, du père-maître »[1725]. Aussi Steeny cherchera un père de substitution qui sera le mauvais maître dans lequel il « a cru reconnaître le compagnon prédestiné de sa vie, l'initiateur, le héros poursuivi à travers tant de livres »[1726]. C'est un monde sans pères, un monde de soldats morts[1727] que peint Bernanos dans *Monsieur Ouine*.

[1722] M. GOSSELIN, « Histoire et fiction : *essai* d'interprétation à partir de *M. Ouine* », *Bernanos et l'interprétation*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 157.
[1723] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1355.
[1724] Ibid.
[1725] P-R. LECLERCQ, *Introduction à* Monsieur Ouine *de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, 1978, p. 130.
[1726] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1363.
[1727] Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

Les pères adoptifs sont ainsi autant – si ce n'est plus – néfastes aux figures démoniaques. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, ce sont les attitudes paternelles de deux amants de Mouchette qui ont provoqué chez elle une vive antipathie : Cadignan éprouve pour elle « une sympathie paternelle »[1728] et Gallet des « sentiments paternels »[1729]. Lorsque Cadignan refuse de s'enfuir avec elle, elle lui trouve la même petitesse d'esprit qui l'humiliait chez ses parents : « Avoir, une heure plus tôt, franchi la nuit d'un trait vers l'aventure, défié le jugement du monde entier, pour trouver au but, ô rage ! un autre rustre, un autre papa lapin ! Sa déception fut si forte, son mépris si prompt et si décisif qu'en vérité les événements qui vont suivre étaient déjà comme écrits en elle »[1730]. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse fait figure auprès de Philippe et d'Olivier de mauvais maître. Philippe lui a été confié enfant, tandis que pour Olivier : « Le hasard l'a conduit chez Ganse -une interview pour *Art et Magie*- et il y est resté parce que sa faiblesse a besoin d'un maître »[1731].

> La famille Ganse est une contre-famille. Les paternités y sont des caricatures. Olivier n'a pas connu son père. Philippe n'est ni le fils ni le neveu de Ganse. Les rapports entre les sexes sont faussés. La relation de Simone et d'Olivier est équivoque. Par ailleurs, Simone est une manière d'épouse pour Ganse, par une sorte d'union contre nature, dont le fruit est un crime.[1732]

Cette « fausse » famille est donc un univers du mensonge, un univers inversé dans le mal. Dans *L'Imposture* de Bernanos, Espellette, Catini et Guérou sont tous qualifiés de figures paternelles[1733] prêtes à assassiner leur fils adoptif : Pernichon. Guérou représente ainsi la figure du maître déchu : c'est est un ogre qui ravit et exploite des jeunes gens. Il entretient une relation suspecte avec une petite fille qui vit chez lui. Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, va tuer – moralement ou physiquement – ceux qu'il recueille au sein de sa famille. Dès le début, Ouine recueille ce jeune garçon avec qui il fait preuve de « sollicitude imbécile, paternelle »[1734]. Dans *Le Fleuve de Feu* de Mauriac, c'est Raymond Courrèges qui devient le père de substitution de Daniel Trasis, lui proférant de multiples conseils auxquels Daniel ne cesse de se référer. Chez Green, les démoniaques vont parfois jusqu'au parricide. Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune fille tue son père dans un moment d'égarement. Aussi « les liens du sang et de la filiation se dénouent et nous révèlent l'envers du décor : la famille greenienne est un nœud de vipères où chacun désire la mort de

[1728] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 84.
[1729] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 89.
[1730] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 83.
[1731] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 903.
[1732] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit.,* p. 67.
[1733] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 385, 391, 402, 410, 416, 417, 428.
[1734] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1363.

l'autre »[1735] explique Édith Perry. Le manque de père chez les personnages démoniaques symbolise en cela la génération d'après-guerre qui a manqué de père.

b. Alma mater

Le plus souvent, la disparition prématurée des pères oblige les mères à réparer ce manque et à assumer un double rôle. L'ambivalence du rôle exercé par la mère est probablement à l'origine de son image paradoxale : celui d'une mère aimante et celui d'une mère dure. L'image de la mère dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green est donc essentiellement dominatrice, qu'elle soit animée par une agressivité haineuse ou par un amour dévorant. La solitude des personnages démoniaques est encore donc plus complète avec la défection de la mère. Nombreux sont les démoniaques qui ont pour mère une femme à l'amour maternel excessif, ce qui peut être dévastateur, notamment dans l'œuvre de Mauriac et Bernanos. Ces mères tissent avec leurs enfants le seul lien tangible possible : celui du patrimoine à conserver, de la fortune à préserver et à accroître. Comme l'analyse Marie-Françoise Canérot, elles enferment leurs fils dans la « jouissance des biens partagés »[1736]. Ainsi le démoniaque « abandonné ou trop aimé est toujours un enfant mal aimé, rejeté à lui-même et par suite à sa misère »[1737].

Pour renforcer cette situation d'exclusion, Mauriac pourvoit ses personnages de dispositions physiques ou morales particulières. Il met en relief chez eux le détail le plus contraire à l'attente de son entourage : dans *Le Nœud de vipères,* l'enfance même de Louis n'est pas un souvenir heureux. Enfant gâté sans en avoir vraiment conscience, Louis se croit pauvre. En réalité, sa mère ne songe qu'à prendre soin de son fils et de ses intérêts. Dès son plus jeune âge, Louis sait qu'il est «un enfant féroce pour qui prétendait m'aimer. J'avais horreur des « sentiments »[1738]. Cette enfance inquiète contribue à faire de lui un adolescent brillant mais « morne, sans fraîcheur » :

> Je glaçais les gens par mon seul aspect. Plus j'en prenais conscience, plus je me raidissais ». Il a le sentiment d'avoir un destin solitaire et maudit. Ce coté romantique, cultivé et choisi par l'intelligence

[1735] E**.** PERRY, « De l'inceste au parricide. La relation père-fille dans deux romans de Julien Green », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père, op. cit.,* p. 87.
[1736] M. F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op. cit.,* p. 37.
[1737] M-F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : le roman dénoué, op. cit.,* p. 38.
[1738] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 393.

> après avoir été imposé par une enfance solitaire, connote la haine des autres, de la mère elle-même et, pour finir, de soi-même : Ma jeunesse n'a été qu'un long suicide. [1739]

Sa mère est perçue comme la cause principale du mal de vivre : « Je lui reprochais l'excès de son amour »[1740].

Cette femme responsable rappelle la terrible Félicité Cazenave dans *Genitrix*[1741] du même auteur. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Michelle, la mère de Steeny, a tout fait pour cacher la disparition de son mari à son fils, Steeny, le précipitant dans les bras de Ouine. Ces mères façonnent la vie de leurs enfants de cette façon pour en conserver l'image d'un être jeune et innocent. Michelle refuse ainsi de voir grandir son fils, comme le montre sa réaction lorsque Steeny refuse d'accompagner Miss lors de la promenade des chiens : « Ce « non » articulé pourtant presque à voix basse, vient de frapper l'air comme une balle. Est-ce bien ce petit garçon ?... »[1742]. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé, même à quarante ans, semble savourer l'influence qu'exerce sa mère sur lui : « son cœur se rompit et sa lourde tête d'homme retrouva sa place d'enfant ; et il cacha ses yeux entre l'épaule et le cou de sa mère. (Il renifle) comme à dix ans. Il avait encore dix ans »[1743]. Mme de Blénauge fait partie de ces mères qui ont un comportement assez dominateur vis-à-vis de leur fils. Loin de les séparer, la mort d'Irène de Blénauge servira à se rapprocher de son fils. Bien qu'elle ne soit pas décrite comme une déesse redoutable, Mme de Blénauge règne elle aussi sur son royaume : « Comme du temps où elle paraissait si grande, si majestueuse au petit Hervé »[1744].

À l'excès d'amour s'oppose l'excès de haine qui fait des mères de démoniaques des êtres sadiques et violents – et donc démoniaques eux aussi. Mme Plasse dans *Le Visionnaire* est représentative de cette sorte de femmes cruelles et autoritaires. Elle témoigne d'une rigueur morale sans défaut, ce qui lui interdit toute indulgence maternelle. Elle aime humilier les autres, et particulièrement sa fille et son neveu Manuel. Ainsi, l'un de ses procédés favoris consiste à humilier Manuel en comparant sa laideur à la prestance de son défunt père. La personnalité timide et effacée de Manuel – en apparence tout le moins – offre à cette veuve une proie de choix. De pauvre veuve, la mère devient, paradoxalement, pour sa fille et son neveu un véritable bourreau, l'incarnation du *fatum* qui s'acharne sur leur destin : « Sans doute, elle ne me choyait pas ; d'autre part, elle ne me punissait jamais sans m'expliquer

[1739] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 395.
[1740] Ibid.
[1741] sur laquelle nous ne reviendrons pas dans la mesure où elle n'est pas mère de figures démoniaques, tout comme Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Green.
[1742] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1350.
[1743] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 302.
[1744] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 363.

loyalement pourquoi elle allait m'enfermer à la cave, par exemple, ou me retirer le cadeau que je venais de recevoir, et si je ne comprenais pas, elle se mettait en peine de me montrer l'étendue de ma faute et la nécessité d'un châtiment »[1745]. L'emploi important de phrases négatives montre l'emprise terrible – véritable puissance maléfique – que la mère exerce sur sa fille. Dans l'œuvre de Green, explique Otilia Pires Marins, « chaque femme cache en elle une louve toujours prête à bondir sur sa proie […]. La maternité heureuse est absente de l'œuvre greenienne »[1746]. Aussi, la famille n'est pas le symbole de protection et de sécurité mais bien celui de la haine et de l'agressivité.

Dans *Mont-Cinère* du même auteur, l'absence de sentiments maternels et filiaux prend une dimension résolument infernale: « À Mont-Cinère, la vie était lugubre comme si la mort, non contente d'avoir frappé un de ses habitants, se fut installée dans la maison. Emily et sa mère prenaient leurs repas en silence, ne se regardaient plus, chacune à ses réflexions »[1747]. L'univers entier de la jeune Emily se définit sous le signe du manque : manque de père comme nous l'avons vu, mais aussi manque de cette mère qui n'a souhaité la naissance de sa fille « à aucun moment »[1748] . Cette femme est en effet incapable de donner quoique ce soit, elle-même étant définie par le vide. D'ailleurs, elle est, comme de nombreux personnages démoniaques, très avare et se plaît à faire le vide autour d'Emily : elle renvoie les domestiques, vend les meubles et bientôt il ne reste quasiment plus rien à Mont-Cinère :

> Mrs Fletcher avait cessé de parler et appuyait sa tête contre le dossier de son fauteuil en laissant errer son regard de droite à gauche. Elle avait étendu les jambes et croisé les pieds l'un sur l'autre dans une attitude nonchalante et parfois elle se donnait de petits coups sur les lèvres avec les doigts pour étouffer un bâillement, ou bien elle redressait la tête et aspirait comme si elle eût été sur le point de dire quelque chose, mais elle se ravisait aussitôt et reprenait sa méditation. Enfin, elle se remit à parler :
>
> « Tu lui diras qu'il faudra qu'elle parte samedi matin. Cela fera juste un mois à lui payer. Évidemment j'aurais dû songer plus tôt à me passer d'elle, mais le mal est fait. »
>
> Elle jeta un coup d'œil vers sa fille qui paraissait ne pas entendre.
>
> « Il faut réparer la brèche, continua-t-elle de sa voix douce, faire de nouvelles économies »[1749]

L'expression impersonnelle « il faudra » (répété ensuite par « il faut ») associée au futur exprime l'urgence, pour Mrs Fletchers, de se débarrasser de la servante : une tâche pénible qu'elle refuse de faire elle-même. La reprise anaphorique du pronom personnel « elle » au début du passage montre que la mère est omniprésente et qu'elle domine l'action. Cette action est toujours évoquée par le narrateur, d'une façon presque comique, pour montrer que la mère

[1745] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 210.
[1746] O. PIRES MARTINS, *L'Œuvre de Julien Green : une poétique du mal, op. cit.* p. 237.
[1747] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 223.
[1748] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 85.
[1749] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 73.

et la fille ne parviennent pas à communiquer : « pour étouffer un bâillement », « comme si elle eût été sur le point de dire quelque chose » et « Enfin, elle se remit à parler ». La « brèche » des économies que souhaite combler Mrs Flercher est un motif récurrent dans l'œuvre : c'est la brèche de la communication entre les habitants de Mont-Cinère, mais c'est aussi celle qui aspire tout le mobilier de la maison. À travers ce personnage, Green développe d'ailleurs l'isotopie de la monstruosité et de la dévoration. Si Emily n'oppose dans un premier temps aucune résistance à leur mère, elle finira par se révolter.

Outre cette image de mère étouffante ou lointaine, d'autres références maternelles se dessinent plus discrètement à travers les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Leur rôle, même s'il est plus effacé, n'en est pas pour autant moins néfaste. Dans *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos, la mère de Germaine est effacée :

> La vieille Malorthy, née laide et riche, n'avait jamais espéré pour elle-même d'autre aventure qu'un mariage convenable, qui n'est affaire que de notaire, vertueuse par état, mais elle n'en gardait pas moins le sentiment très vif de l'équilibre instable de toute vie féminine, comme d'un édifice compliqué, que le moindre déplacement peut rompre. - Papa, disait-elle au brasseur, il faut de la religion pour notre fille. [1750]

Sa vie effacée n'a été dictée que par les conventions, ce qui explique qu'elle ne comptera pas aux yeux de Mouchette si méprisante à l'égard desdites conventions. Malgré le fait qu'elle soit entourée de ses deux parents, il n'y a donc pas de tendresse dans la famille de Germaine. Mme Vasseur, dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, est elle aussi une mère discrète et plutôt effacée face à Ulrique. Cette dernière ne lui pardonne pas d'avoir épousé son père au lieu de Georges Attachère dont elle souhaiterait être la fille. Aussi, elle ne cesse d'humilier cette femme qu'elle méprise. Face à sa fille, qu'elle admire profondément, Mme Vasseur n'aura jamais le courage de réagir.

La mère adoptive n'apparaît pas véritablement en tant que personnage dans l'œuvre de Mauriac, Green et Bernanos. En revanche, les trois écrivains ont mis en scène dans leurs romans une multitude d'incarnations maternelles qui vont jouer un rôle dans l'évolution des personnages démoniaques. Ces fausses mères – figures démoniaques incontestables – sont le plus souvent des maîtresses plus âgées qui ont une position auprès de leurs jeunes amants non dénuée d'ambiguïté. Fanny Barrett, dans *Le Mal* de Mauriac, devient très tôt le double maternel de Mme Dézaymaries, la mère de Fabien : « Ainsi qu'elle se souvenait d'avoir vu faire Thérèse Dezaymeries, Fanny toucha des lèvres ce front calme et arrangea les

[1750] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 68.

couvertures »[1751]. Le baiser qu'elle lui vole après sa dispute avec Thérèse, est ressenti par Fabien comme un acte violent, voire une défloration : « ses lèvres qui avaient le goût du sang »[1752]. Peu à peu, Fanny abandonne son rôle d'amante pour ne plus être « qu'une jeune mère qui console son grand fils »[1753].

Dans *Le Désert de l'amour* du même auteur, Maria Cross incarne encore une femme plus âgée amoureuse d'un jeune homme qui pourrait être son fils. Cette femme – maîtresse entretenue d'un riche bordelais, Victor Larousselle – s'éprend de l'adolescent Raymond Courrèges. À travers *Destins*, on rencontre à nouveau chez Mauriac une mère de substitution incestueuse. Dans ce roman, Élisabeth Gornac, une femme vieillissante, s'éprend du jeune débauché Bob Lagave. Ce dernier comprend vite le désir dévorateur d'Élisabeth et, dans un moment de solitude et d'ivresse, la prend brutalement dans ses bras ; elle se dégage et fuit, poursuivie par le ricanement « sur un ton de voyou » de l'enfant débauché : « Vous auriez aussi bien fait d'en profiter... Vous le regretterez, j'en suis sûr... »[1754]. Élisabeth se rend compte de la violence de sa passion à la mort du jeune homme : « De ce bouleversement profond, surgissait à la lumière cet amour enfoui dans sa chair et qu'elle avait porté comme une femme grosse ne sait pas d'abord qu'elle porte un germe vivant dans son ventre »[1755].

Bernanos évoque lui aussi de manière manifeste les rapports incestueux que certaines mères entretiennent avec leur fils adoptif. Dans *Monsieur Ouine*, Miss, la gouvernante de Steeny, a des gestes envers le jeune garçon qui sont sans ambiguïté : « Elle l'attire en pleine lumière, brutalement, au risque d'écraser sa poitrine contre l'appui de la fenêtre. Il connaît depuis longtemps cette violence calculée, sournoise, ces caresses féroces qui le bouleversent de curiosité, de terreur, d'une sorte d'écœurement inexprimable. Non, non, que ce secret-là reste entre eux ! »[1756]. Miss apparaît ici comme le prédateur insatiable de Philippe. De la même façon, dans *Le Visionnaire* de Green, la relation entre Manuel et Mme Plasse ne fait aucun doute à la narratrice : « Ce fut à cette époque que ma mère tourna les yeux vers Manuel. Suis-je encore dupe en traçant ses mots ? Elle le guettait peut-être depuis des années»[1757]. Les mères des figures démoniaques, étouffantes, ou omniprésentes, aimantent leur enfant vers elles, les privant complètement de leur liberté et de leur volonté propre.

[1751] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 701-702.
[1752] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 663.
[1753] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 701.
[1754] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 179.
[1755] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 198.
[1756] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1350-1351.
[1757] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 215.

B. L'incommunicabilité

1. La solitude

Aristote désigne, dans sa *Poétique*, l'homme comme celui qui a le *logos* en partage, établissant par-là même l'appartenance de ce dernier à une communauté. Parler, c'est s'adresser à l'autre, nommer les choses du monde à l'entour et enfin interroger les éléments de l'univers et ceux de la vie. De ce fait, l'absence de parole indique le vide d'appartenance, le défaut de lien constitutionnel qui rattache au collectif et donne un point d'ancrage à l'existence. Dans le théâtre antique, il n'y a pas de scènes de persuasion ni d'amour. Œdipe ne s'interroge pas sur sa propre énigme : il ne comprend pas ce qui lui arrive et ne cherche pas à comprendre. Sourd, aveugle et muet, il ne peut pas sortir de lui-même. Ainsi, le démon intérieur se mue en geôlier et enferme sa victime dans sa solitude. Ce démon, que Green nomme « l'ange des solitudes », est véritablement tragique. Seul Dieu peut chasser ce puissant adversaire. L'affinité entre ces deux notions, celles de l'ennui et celle du désespoir est conçue clairement dans cette citation, comme d'ailleurs, leur différence foncière.

La figure démoniaque n'a qu'un langage qui lui corresponde parfaitement – le silence – et c'est en cela qu'elle est tragique. Comme l'explique Bernard Alazet : « Si le roman moderne vient ici se ressourcer à la tragédie classique, c'est peut-être surtout dans ce qui en elle témoigne d'une absence des mots, de leur incapacité à signifier ce qui les excède et fait d'elle ce que Barthes nomme une « tragédie de l'aphasie »[1758]. Cette citation portant sur l'œuvre de Duras est, à bien des égards, valable pour l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. En effet, en se taisant, le démoniaque rompt les ponts qui le relient à Dieu et au monde, il s'arrache à l'individualité réglée par la personnalité sociale et se hisse dans une solitude glaciale. Comme l'analyse Barthes dans *Sur Racine* : « l'émoi le plus spectaculaire, c'est-à-dire le mieux accordé à la tragédie, c'est celui qui atteint l'homme racinien dans son centre vital, dans son langage »[1759].

Kierkegaard définit le démoniaque par son hermétisme et son mutisme : « Le Démoniaque ne s'enferme point avec quelque chose mais s'enferme seul, et c'est là le profond de l'existence que la non-liberté se fasse elle-même prisonnière. La liberté est

[1758] B. ALAZET, « Aragon/Duras : une poétique de l'amour *in absentia* », *Pour un humanisme romanesque : mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi,* Paris, Sedes, 1999, p. 39.
[1759] R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, Points Essais, 2014, p. 27.

toujours communiquante […], la non-liberté devient toujours plus enfermée et s'oppose à la communication »[1760]. Il explique ultérieurement : « Le vide, l'ennui signifient à leur tour l'hermétisme. Par rapport au subit la détermination d'hermétique visait le contenu. Si maintenant j'ajoute la détermination du vide, d'ennuyeux, celle-ci vise la forme répondant au contenu. Ainsi se boucle toute cette chaîne de concepts, car la forme du vide n'est autre que l'hermétisme »[1761]. La privation de parole conduit à l'aliénation et à la non-reconnaissance. Les personnages démoniaques éprouvent de grandes difficultés dans leurs rapports avec les autres : ils ne parviennent pas à se comporter de manière adéquate avec leurs congénères. Nombreux sont ceux qui vivent dans leur famille comme si les autres membres n'existaient pas. Aussi, ils ne communiquent pas – ou difficilement – car ils éprouvent une totale impossibilité à sortir d'eux-mêmes et à aller vers les autres. Selon Jean Sémolué, « le démon intérieur intervient précisément au moment où l'être prend plaisir à la solitude de sa prison »[1762].

Adrienne Mesurat, dans le roman de Julien Green, a eu une enfance solitaire : « Sans amies, sans désir apparent de se lier avec personne, elle allait au cours Sainte-Cécile où l'envoyait sa sœur, répondait aux maîtresses qui l'interrogeaient sur ses leçons, et revenait chez elle pour se promener dans le jardin, seule, ou s'enfermer dans sa chambre »[1763]. Il en est de même pour Emily, dans *Mont-Cinère* de Green, qui, après la mort de son père, « vivait dans une solitude de plus en plus grande, personne ne s'occupant d'elle, ce qui lui était agréable »[1764]. « Emily se taisait »[1765] est la première phrase du roman. La jeune fille n'a personne à qui parler : son père est mort et elle n'aime pas sa mère. En effet, « tout marque de tendresse lui étant refusée, elle devint silencieuse et renfermée en elle-même »[1766]. N'appréciant guère sa mère, elle ne souhaitera, plus tard, jamais lui parler : elle l'éconduit continuellement de sa voix bourrue. Pourtant, la jeune fille souffre de cette absence de communication, comme le montrent les passages où elle parle seule dans sa chambre « à une personne qu'elle voulait convaincre »[1767]. Ouine, dans le roman de Bernanos, confie avoir souffert de solitude dans sa jeunesse au curé de Fenouille : « Mais la solitude me fait maintenant plus peur encore que la pitié. La solitude m'a usé bien avant que je fusse en âge

[1760] S. KIERKEGAARD, *Le Concept de l'Angoisse*, *op. cit*., p. 294.
[1761] S. KIERKEGAARD, *Le Concept de l'Angoisse*, *op. cit.,* p. 304.
[1762] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op. cit.,* p. 71.
[1763] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 298.
[1764] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 88.
[1765] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 70.
[1766] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 85.
[1767] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 153.

de la supporter. Mon père était un mineur du pays de Lens, il est mort au fond de sa mine, deux mois avant ma naissance. Ma mère ne lui a pas survécu longtemps. C'est une tante qui m'a élevé. Elle était cabaretière à Noirent-fontes. Ah! monsieur, encore aujourd'hui, le visage d'un homme ivre m'épouvante ! »[1768].

La plupart des démoniaques vivent dans un isolement total : ils sont incapables d'échapper à leur inéluctable solitude. Les relations familiales s'entendent uniquement sur le mode du conflit, comme le montrent les termes de « bataille » ou de « défaite ». Michel Raimond exprime au sujet du *Désert de l'amour* que « Mauriac avait pour premier dessein de montrer comment s'ignorent les êtres qui vivent l'un près de l'autre »[1769]. Raymond Courrèges et son père restent étrangers l'un à l'autre : « Raymond entendait cet appel et ne confondait pas son père avec les autres, mais il faisait la sourde oreille ; d'ailleurs, lui-même n'aurait su que dire à ce père intimidé, car il intimidait cet homme, et c'était cela aussi qui le rendait de glace »[1770]. Ce type de père se retrouve dans *Varouna* de Green où, enfermé dans le mutisme depuis la mort de sa femme, Bertrand Lombard ne parle quasiment jamais à sa fille. L'incommunicabilité est un des motifs essentiels du roman. Édith Perry affirme que « la cellule familiale – expression dont les connotations négatives de l'enfermement n'échappent pas – est dans les romans de Julien Green l'espace privilégié de l'oppression »[1771]. Bob Lagave, dans *Destins* de Mauriac, souffre lui aussi des silences de son père qui trahissent son mépris : « lorsqu'il négligeait de répondre à une question de Bob »[1772].

Dans *Thérèse Desqueyroux*, la jeune femme est habituée depuis maintenant de nombreuses années à ne parler que très peu : elle ne dit « aucune parole »[1773] à Anne, et plus tard, elle ne communique ni avec son mari, ni avec son père. Déjà enfant, elle souffrait d'une certaine solitude : « les métayers la saluaient de loin ; les enfants ne l'approchaient pas »[1774] qui s'intensifiera dans son union avec Bernard, révélation douloureuse de la plus intense solitude morale :

> Un grand feu brûlait et, au dessert, il n'avait qu'à tourner son fauteuil, pour tendre à la flamme ses pieds chaussés de feutres. Ses yeux se fermaient sur *La Petite Gironde*. Parfois il ronflait, mais aussi souvent je ne l'entendais même pas respirer. Les savates de Balionte traînaient encore à la cuisine ; puis elle apportait les bougeoirs. Et c'était le silence, le silence d'Argelouse ! Les gens qui ne connaissent pas cette

[1768] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1468.
[1769] M. RAIMOND*, Le Roman contemporain, le signe des temps*, vol. 1, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976, p. 166.
[1770] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 747.
[1771] E. PERRY, *Oppression et liberté dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*, Presses universitaires du septentrion, 2000, p. 176.
[1772] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 116.
[1773] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 33.
[1774] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 34.

> lande perdue ne savent pas ce qu'est le silence : il cerne la maison, comme solidifié dans cette masse épaisse de forêt où rien ne vit, hors parfois une chouette ululante […]. [1775]

Ainsi, les nombreux dialogues de ce roman sont les manifestations répétées d'une communication difficile, voire impossible. Les mots ne servent qu'à désavouer l'autre, l'anéantir. De même, dans *Mont-Cinère* de Green, Emily se trouve engagée dans une fausse communication à laquellle elle oppose un silence de plus en plus automatique : les ordres secs de sa mère, la logorrhée étourdissante de sa grand-mère, les discours moralisateurs de Miss Easting ou les silences de son mari ne débouchent finalement sur aucun vrai dialogue. Lorsqu'elle rencontre le révérend Sedgwick, elle désire se confier à lui : il représente la seule issue qui s'offre à cette jeune fille, emmurée dans sa fureur et sa solitude. Mais elle n'osera jamais se confier à lui, tout comme elle ne se confiera pas à Prudence Easting. La seule personne à qui elle avouera son malheur est Frank Stevens en qui elle a une confiance aveugle. Toutefois là encore, elle ne parvient pas à communiquer, simplement à faire un monologue. Une fois mariée au jeune homme, Emily va d'ailleurs se heurter « comme sa mère autrefois, à un silence opiniâtre »[1776]. Cet isolement « qui est une négation comme tout ce qui est infernal, en arrive à prendre un aspect positif »[1777]. Le silence de son mari et de sa fille, Emily, finit par gagner Mrs Fletcher qui a de plus de plus de mal à parler. D'abord peu audible, elle apparaît ensuite comme brouillant les phrases. Plus tard, elle ouvre la bouche pour ne plus produire aucun son et quand elle décide de parler, sa langue se lie.

Dans *Adrienne Mesurat* du même auteur, la jeune fille ne partage pas la conversation de son père et de sa sœur. Ne pouvant exprimer sereinement ses sentiments, elle vit dans la peur. Elle privilégie le silence et le secret car de toute évidence aucune communication n'est possible avec son entourage. Le langage est – comme le reste – codifié par M. Mesurat et il ne s'agit pas de faire preuve de sincérité : cela pourrait troubler la sérénité du vieil homme. Le matin qui suit la première tentative de révolte d'Adrienne, celle-ci est contrainte de capituler, comme le montre la formule habituelle par laquelle la journée doit commencer : « Quelle température aujourd'hui, papa ? »[1778]. Le sourire entendu entre son père et sa sœur montre qu'ils ont réussi à dompter la jeune fille, réduite à nouveau au silence. Le père a ainsi établi que seule l'expression stéréotypée d'une opinion conventionnelle peut trouver place dans les conversations familiales. Le sourire entendu entre son père et sa sœur montre qu'ils ont réussi à dompter la jeune fille, réduite à nouveau au silence. Aussi la jeune fille ne

[1775] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 63
[1776] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 259.
[1777] A. FONGARO, *L'Existence dans les romans de Julien Green,* Roma, A. Signorelli, 1954, p. 49.
[1778] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 325.

parvient pas à se confier à son père, ni à sa sœur. Mais Adrienne ne parvient pas non plus à discuter librement avec sa voisine Mme Legras : si elle ressent « un violent désir de se confier » à elle, il y a en même temps « quelque chose qui l'empêche de se livrer à cette femme »[1779]. Elle ne parvient pas à s'ouvrir à elle et ne peut qu'éprouver un certain dégoût à l'idée de lui révéler ses sentiments et ses angoisses.

La véritable communication n'est possible que si elle vise à transmettre un message réel. Nombreuses sont les familles où « [l]e même dialogue à chaque repas »[1780] se déroule. Dès lors, il est difficile de percevoir de quelconques affinités entre les membres d'une même famille. Il n'y a aucune complicité dans les rapports, sauf pour détruire l'autre. C'est ce qui se passe dans *Genitrix* de Mauriac où Félicité et son fils s'allient pour détruire cet autre : Mathilde. La mort soudaine de la jeune femme apporte une solution à leur problème commun. Mais alors c'est l'un envers l'autre qu'ils vont se livrer une guerre sans merci. Les êtres semblent séparés par un mur qu'ils ont eux-mêmes construit et qui devient au fil du temps de plus en plus infranchissable. De même Thérèse Desqueyroux, dans l'œuvre de Mauriac, s'est mariée, entre autres, pour chercher un refuge contre sa solitude. Depuis le soir des noces, le sentiment de solitude de la jeune femme s'est accru.

Les dialogues que Thérèse tient avec Bernard ou sa famille ne permettent pas de connaître sa solitude intérieure : c'est seulement lorsqu'elle se parle à elle-même que ce sentiment se fait jour. L'omniscience du narrateur explique qu'il soit le seul à communiquer au lecteur ce que Thérèse n'est pas capable de dire à ses proches. Cela rejoint le problème de l'indicible sur lequel nous reviendrons. L'horrible solitude du personnage provient de ce qu'il n'est pas capable de trouver d'autre interlocuteur qu'en lui-même. Et c'est ainsi qu'il devient prisonnier de lui-même, de ses propres pensées qui, ne trouvant pas d'issue, l'anéantissent irréversiblement : « Nul ne peut rien pour moi ; nul ne peut rien contre moi »[1781]. Séquestrée à Argelouse dans leur maison où elle vit seule avec les Balion, elle se plaît un moment à rêver qu'une autre existence est possible. Le réveil n'en sera pour elle que plus difficile : « Dire qu'elle a cru qu'il existait un endroit du monde où elle aurait pu s'épanouir au milieu d'êtres qui l'eussent comprise, peut-être admirée, aimée ! Mais sa solitude lui est attachée plus étroitement qu'au lépreux un ulcère: « nul ne peut rien pour moi : nul ne peut rien contre moi »[1782].

Dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Jean-Pierre Vernant démontre que le silence

[1779] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 381.
[1780] F. MAURIAC, *Genitrix*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 624.
[1781] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 75.
[1782] Ibid.

est le substitut oral de la fuite : « [...] ce que communique le message tragique, quand il est compris, c'est précisément qu'il existe dans les paroles échangées par les hommes des zones d'opacité et d'incommunicabilité »[1783]. La solitude naît aussi du manque de parole, du silence que les démoniaques gardent en eux. Il ne reste rien d'autre pour les accompagner dans leurs actes – et plus encore dans leurs pensées – qu'une irrémédiable solitude. L'enfer intérieur des personnages démoniaques vient de cette incapacité totale à s'ouvrir, à se donner aux autres. Le curé de Fenouille explique les dangers du silence à Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos :

> Oui, monsieur, l'heure vient (peut-être est-elle déjà venue ?) où le désir qu'on croit avoir muré au fond de la conscience et qui y a perdu jusqu'à son nom va faire éclater son sépulcre. Et, si toute autre issue lui est fermée, il en trouvera une dans la chair et le sang – oui, monsieur – vous le verrez paraître sous des formes inattendues et, j'ose le dire, hideuses, horribles. Il empoisonnera les intelligences, il pervertira les instincts et... qui sait ? pourquoi le corps, notre misérable corps sans défense ne paierait-il pas une fois de plus la rançon de l'â... de l'autre ? une nouvelle rançon ? [1784]

Les démoniaques sont des emmurés vivants : « la timidité, l'orgueil, l'égocentrisme, la cruauté limitent singulièrement chez eux les rapports humains authentiques »[1785] explique Michèle Raclot sur l'œuvre greenienne. Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune fille est destinée à subir une « solitude sans nom »[1786] : elle « était seule, elle ne pourrait jamais se livrer à personne. Elle fit la réflexion que si le monde se dépeuplait tout d'un coup et qu'elle demeurât la seule vivante sur terre, sa vie morale ne changeait pas »[1787]. Dès que quelqu'un qu'elle ne connaît pas s'approche d'elle ou souhaite lui parler, elle fuit comme lors de son escapade à Dreux. De même, elle affirme à Mme Legras qu'elle souhaite vivre seule et ne plus voir personne : plus la folie progresse, plus elle ressent cette solitude : « Elle éprouva brusquement un sentiment jusqu'alors inconnu ; l'indifférence de tout à l'égard de ce qui se passait en elle »[1788]. On retrouve le même drame de la solitude chez les Lombard, dans *Varouna* de Green où Bertrand Lombard « homme farouche et taciturne »[1789] ne parle guère à sa fille et à sa belle-sœur.

Les démoniaques entreprennent de nier toute communion avec les autres, et même avec eux-mêmes : « Vous irez ainsi de plus en plus secrètement séparé des autres et de vous-

[1783] J.P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* tome I, *op.cit.,*p. 36.
[1784] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1409
[1785] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome I, *op. cit.,* p. 104.
[1786] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 443.
[1787] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 384.
[1788] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 431.
[1789] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 700.

mêmes, l'âme et le corps désunis par un divorce essentiel »[1790]. Cénabre, dans *La Joie* de Bernanos, confie : « Je vis dans un silence plus favorable, plus accordé aux besoins profonds de mon être que toute espèce d'harmonie, céleste ou non »[1791]. Ainsi, « Sa solitude était telle qu'il entra là d'instinct comme on vient mourir près d'un inconnu, sur un champ de bataille désert»[1792]. L'illusion de jouissance exclut donc toute forme de communication :

> Ceux-là n'en connaissent pourtant, au terme de leurs lugubres travaux, que les précaires voluptés, la tristesse stupide, la rumination obscure et stérile. Ô chute vaine, ô cris faits pour n'être entendus d'aucun vivant, froids messagers de la nuit sans rives ! Si l'enfer ne répond rien au damné, ce n'est pas qu'il refuse de répondre, car plus stricte, hélas! est l'observance du feu impérissable : c'est qu'en vérité l'enfer n'a rien à dire et ne dira jamais rien, éternellement. [1793]

Jean-Marie Domenach affirme que la crise du langage « est l'élément le plus fréquent du tragique contemporain. [...] Dans sa quête de l'authentique, l'homme, après avoir successivement mis en cause toutes ses qualités, toutes ses capacités, se retourne vers l'instrument même de la signification. [...] le langage devient le lieu crucifiant de l'existence : preuve ultime de mon existence, il est également l'instrument de ma déchéance »[1794]. Les démoniaques incarnent cette faillite du langage : de par leur nature même, ils ne disent que peu de choses ou faussent l'échange, comme nous l'étudierons par la suite. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Raymond est incapable de communiquer avec qui que ce soit : « Il se sentait à l'aise parmi ces gens – bien loin de se douter qu'il eût suffi d'une parole pour que tout à coup surgit le désert qui sépare les classes comme il sépare les êtres ; toute la communion possible était sans doute atteinte par ce contact, par cette immersion commune dans un tramway fendant la banlieue nocturne »[1795].

2. Le silence

Symbole de la solitude, le silence envahit tout : il emprisonne les êtres dans une terrible incommunicabilité. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, lorsque Mouchette appelle Satan, le narrateur indique : « son chef d'œuvre est une paix muette, solitaire, glacée

[1790] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 329.
[1791] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 702.
[1792] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 380.
[1793] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 561.
[1794] J-M. DOMENACH, « L'écrivain contemporain et le tragique », *Raison et Tragique*, textes réunis par Jean Garnier, Éd. Centre protestant d'études, Genève, 1968, p. 19.
[1795] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 766.

comparable à la délectation du néant »[1796]. De même, le silence s'abat sur Cénabre quand sa foi s'évanouit : « Le silence éternel semblait scellé sur lui, pour toujours »[1797]. Dans *L'Imposture,* le silence occupe une grande place, comparable à celle du vide satanique dans *Monsieur Ouine*, comme l'explique J. P Santen[1798]. La chambre de Ouine se caractérise par un « merveilleux silence » [1799]. Ce silence est un poison qui tue les êtres peu à peu : « ce silence de minuit et de midi qui serre le cœur […] comme si toute chose vivante était frappée de mort »[1800] explique le narrateur dans *Adrienne Mesurat*. L'incapacité d'être sincère, d'engager un dialogue avec l'autre tient à cette ignorance, à cette passivité. D'où le silence évoqué par Thérèse Desqueyroux : « le silence que chez nous chacun garde sur sa vie intérieure »[1801] sans que personne ne sache rien.

De même Maria Cross vit de façon assez isolée dans *Le Désert de l'amour* : « […] Maria Cross étouffait de silence – d'un silence qui ne lui était pas extérieur, qui montait du plus profond de son être, s'accumulait dans la pièce déserte, envahissait la maison, le jardin, la ville, le monde. Et au centre de ce silence étouffant, elle vivait, regardant en elle cette flamme à qui tout aliment soudain faisait défaut mais tout de même inextinguible. De quoi se nourrissait ce feu ? »[1802].Ces êtres solitaires ont donc une grande peur d'être seuls et cherchent désespérément la compagnie des autres. Rejeté par son père, abandonné par sa maîtresse, Edward Dupont-Gunther vit lui aussi dans grande « solitude »[1803] dans *La Chair et le sang* de Mauriac : « je m'ennuie, je suis seul, et pour tout vous dire, j'ai peur d'être seul »[1804]. Le jeune homme est ainsi « comme un condamné à travers une grille [qui] v[oit] les autres hommes, de sa table de restaurant [et] regard[e] les gens qui déjeun[ent] ensemble, caus[ent], ri[ent] »[1805].

Dans *Adrienne Mesurat* de Green, la jeune fille sait que son isolement est irrémédiable mais elle a besoin de sentir qu'elle n'est pas seule : « Il lui plaisait de se sentir coudoyée par ces gens qu'elle n'avait jamais vus et qui la forçaient à les suivre, à piétiner avec eux le sol détrempé, comme si tout d'un coup elle faisait partie d'une procession, qu'elle

---

[1796] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 213.
[1797] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 335.
[1798] J. P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,* p. 98.
[1799] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1365.
[1800] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 481.
[1801] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 59.
[1802] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 825-826.
[1803] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 273.
[1804] F. MAURIAC, *La Chair et le sang*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 275.
[1805] F. MAURIAC, *La Chair et le sang*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 296.

s'y perdait, qu'elle oubliait tous ses soucis et tout ce qui la distinguait des autres, pour devenir comme ces hommes et ces femmes aux visages fermés »[1806] .

De nombreuses figures démoniaques souffrent du silence dans lequel elles s'enfoncent et éprouvent le besoin de le rompre. Ils tentent de communiquer mais se heurtent le plus souvent à un mur d'incompréhension. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, l'héroïne est enfermée dans son histoire au point de ne considérer jamais qu'elle-même. Cette solitude de Thérèse auprès de Bernard exprime l'impossibilité de communiquer. Thérèse l'explique ainsi : « Ils donnaient aux mots un sens différent »[1807]. La rencontre avec Jean a lieu dans une palombière abandonnée. Le cadre végétal apparaît chez Mauriac comme le lieu symbolique où s'accomplit « la faute ». Thérèse croit alors pouvoir établir un échange avec quelqu'un avant de comprendre qu'elle subit un autre type d'aliénation. Elle est éblouie par le phrasé de Jean mais aucun dialogue réel ne se noue entre eux : face à lui, elle demeure « muette »[1808]. Elle comprend rapidement que la rhétorique de Jean n'échappe pas aux stéréotypes et qu'elle figure l'inverse du discours familial sans pour autant traduire une recherche personnelle. Dès lors, les paroles de Jean n'auront aucun effet sur Thérèse : la parole est creuse et dévaluée. L'absence de communication entre les personnages est manifeste : la confession tourne à vide et le récit tout entier se renferme sur lui-même. Comme l'explique Véronique Anglard : « Il faut faire taire Thérèse : le silence la repousse dans son néant parce qu'elle n'aurait pu exister que si elle avait été comprise au-delà de la parole »[1809]. De la même façon, la confession que Thérèse dans le train ne s'ouvre sur aucun avenir. Lorsqu'elle parle enfin, la réponse de Bernard est sans appel : « Au son de cette voix, Bernard s'est retourné. Du fond de la pièce, il se précipite, les veines de la face gonflées ; balbutie : « Quoi ? Vous osez avoir un avis ? émettre un voeu ? Assez. Pas un mot de plus »[1810].

Les êtres démoniaques choisissent le silence, s'y enfoncent et finissent prisonniers d'eux-mêmes. Voilà la conclusion à laquelle parvient Thérèse qui n'arrête pas de se débattre contre ses pensées : malgré son profond désir de parler, elle ne sait par où commencer et finit donc par se taire définitivement. Se taire ne signifie pas pour Thérèse mourir : elle va vivre mais comme un « cadavre »[1811]. La délivrance n'est possible que lorsqu'elle commence à parler. Thérèse se rappelle bien ce que son amie, Anne, lui répétait enfant : « Tu ne peux pas imaginer cette délivrance après l'aveu, après le pardon, – lorsque la place nette, on peut

[1806] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 434-435.
[1807] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p 68
[1808] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 59.
[1809] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 77.
[1810] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 77.
[1811] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 85.

recommencer la vie sur de nouveaux frais »[1812]. Pour qu'elle puisse recommencer sa vie, sortir de ce tunnel, il lui faudrait ne pas tenir compte des souvenirs qui l'écrasent. Thérèse se penche sans cesse sur son passé, et, remplie d'elle-même, s'efforce de se retrouver, de se rejoindre. Tout en gardant son secret, elle ne le comprend pas elle-même : de là vient cette profonde solitude : « Et rien ne peut arriver de pire que cette indifférence, que ce détachement total qui la sépare du monde et de son être même »[1813]. À force d'envisager le pourquoi et le comment de son acte, elle devient étrangère à elle-même. Ce ne sont plus les autres qui provoquent sa solitude, c'est elle-même qui la fait naître. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Simone Alfieri confie à Ganse : « Solitude et silence, silence et solitude, je ne serai jamais sortie de ce cercle enchanté… Pourtant »[1814].

On retrouve la même idée chez Louis dans *Le Nœud de vipères* de François Mauriac qui explique : « Le silence est une facilité à laquelle je succombe toujours »[1815]. Le roman s'ouvre sur une lettre très oralisée dans laquelle Louis s'adresse directement à sa femme qu'il imagine en train de découvrir les titres après sa mort. Le texte est une tentative pour le narrateur de rétablir la communication avec les siens, depuis longtemps interrompue. Dès la fin de la lune de miel, le silence entre Louis et sa femme s'installe. Or, ironie du sort, c'est parce qu'Isa a trop parlé que le silence s'installe dans le couple : « Ce qui dormait sous les eaux endormies, ce principe de corruption, ce secret putride, je ne fis rien pour l'arracher à la vase. Mais toi, misérable, tu avais besoin de libérer par des paroles cette passion déçue et qui était restée sur sa faim »[1816]. Dès lors, Louis se sert de la parole devient pour le couple une arme de combat : « À mon approche, comme il arrive encore aujourd'hui, les discussions s'arrêtaient net ; mais quelquefois vous ne saviez pas que je me cachais derrière un massif d'arbustes, et tout à coup j'intervenais avant que vous ayez pu battre en retraite et vous obligeais à accepter le combat »[1817].

Louis devient l'espion qui surprend le dialogue d'autrui et l'oblige ensuite à répondre, à réagir. Pourtant, il souffre de ne pas avoir pu dialoguer avec sa famille : « Eh bien ! oui, je parle seul parce que je suis toujours seul. Le dialogue est nécessaire à l'être humain »[1818]. Seule la parole apparaît comme une délivrance possible. Mais lorsque le dialogue s'installe enfin, il est souvent trop tard. De même, Jean, dans *Le Malfaiteur* de Green, écrit une

[1812] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 26.
[1813] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 75.
[1814] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 919.
[1815] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 416.
[1816] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 411.
[1817] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 436.
[1818] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 495.

confession destinée à Hedwige, seule personne dont il estime pouvoir être compris. Il livre à la jeune fille un écrit relatant sa vie entière et dans lequel il livre son secret : son homosexualité. Mais la confession de Jean manque son but, puisque le hasard la fait tomber entre les mains de Mme Pauque qui, après l'avoir lue, va l'ensevelir à jamais.

Tous ces personnages ne veulent pas se rapprocher des autres mais s'en écarter. Le démoniaque est condamné à retrouver le vide : l'autre, une fois atteint, s'amenuise et se décompose. Ainsi ces créatures auxquelles tout manque ne pourront jamais en s'unissant, être le Tout, et un être solitaire, si loin qu'il s'étende, demeurera solitaire.

C. L'absence de Dieu

Les démoniaques sont des êtres indifférents ou hostiles à la religion. Aussi, les romans de Mauriac, Green et Bernanos ne sont pas coupés de Dieu mais ce dernier n'y est qu'une tragique absence. La solitude réellement tragique du démoniaque, c'est sa solitude vis-à-vis de Dieu. Comme l'explique Michèle Raclot au sujet de l'œuvre de Green : « il est vrai que chez les plus aveugles et les plus instinctifs des personnages de Green, l'angoisse existentielle dessine en creux la place vide du Dieu qu'ils méconnaissent, et c'est cette faille qui les ouvre si peu que ce soit à un univers spirituel qui leur est par ailleurs si étranger »[1819]. Cet univers spirituel étranger est celui du démoniaque : il y est seul. Il faut distinguer ici les démoniaques qui se détournent de Dieu, qui ne le cherchent pas ou qui vivent dans un monde sans Dieu et ceux qui se disent croyants mais ne le sont pas vraiment, tels des pharisiens.

1. Le manque de foi

La majorité des démoniaques ont exclu Dieu de leur vie et ne ressentent à aucun moment le besoin de Son existence pour s'y réfugier. Le démoniaque est ainsi celui qui connaît Dieu et qui pourtant n'en veut rien connaître. C'est précisément cette distance et ce silence de Dieu qui rend possible l'interrogation tragique. Comme l'analyse Jean Duvignaud, le tragique moderne « commence quand le ciel se vide »[1820]. C'est pourquoi, d'une façon symbolique, le ciel dans les romans de Bernanos et Mauriac est soit vide, soit brouillé. Dans

[1819] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II*, op. cit.,*p. 791.
[1820] J. DUVIGNAUD, « La tragédie commence quand le ciel se vide », *Eschyle et l'Orestie*, *Cahiers Renaud-Barrault*, mai 1955-janvier 1962, n° 11bis, pp. 34-35.

Sous le soleil de Satan de Bernanos, le ciel est souvent troublé et qualifé de « livide » ou « pâle ». Or, si Donissan observe si souvent avec angoisse ce ciel, c'est qu'il y cherche désespérément un signe de la présence de Dieu : « Aux lumières de la gare, rouges et vertes, répond la vague lueur dans le ciel du four de Josué Thirion, le boulanger. La pâle lumière du jour traîne encore dans les fonds, insaisissable »[1821]. Mais le ciel n'envoie jamais le signe attendu, assombrissant seulement de nuages une lumière par trop éclatante. Dans *Le Visionnaire* de Green, on trouve aussi : « Dans le ciel livide, les têtes des grands arbres s'inclinaient avec lenteur sous le vent et j'entendais à travers l'épaisseur des murailles le cri d'épouvante et de colère que la tempête jetait sur nous »[1822]. La mention du ciel « livide » et la personnification de la nature renvoient à ce ciel vide, à cette absence de foi angoissante que connaît le personnage principal du roman.

Dans *Un Crime* de Bernanos, on retrouve « Le ciel [qui] pâlit vers l'est » et « donne déjà l'illusion de l'aube »[1823]. Il prend même des allures infernales en étant « louche »[1824] ou en chutant : « La pluie battait aux vitres, le crépuscule tombait du ciel comme une cendre, les rares devantures s'allumaient une à une... »[1825]. Les éléments semblent lutter dans l'air comme les saints avec les démoniaques sur Terre : « Parfois la brise fraîchit et le cirque solitaire crache vers le ciel un nuage épais de feuilles mortes qui montent d'abord comme aspirées par le soleil pâle, puis s'éparpillent en un clin d'œil, happées par la gueule géante et glacée du fleuve tandis que tournoie lentement au-dessus du gouffre une plume de palombe »[1826]. Dieu reste indifférent à la souffrance des démoniaques qui ne peuvent le supporter.

Nombreux sont les textes où Bernanos, Mauriac ou Green soulignent son indifférence et son silence. En cela, ils se rapprochent de Racine et de la tragédie dans le sens où l'événement tragique suscite un mouvement s'adressant à une divinité « qui au lieu d'être providentielle manifeste sa malignité ou son absence »[1827] comme l'explique Jean-Marie Domenach. Dans *La Joie* de Bernanos, le ciel est « blanc »[1828]. Il subsiste souvent un obstacle dans le ciel : la brume, présente en toutes saisons, dans tous les épisodes dans *Sous le soleil de Satan*: « À ses pieds une tache brune et rousse s'élargissait sans qu'il l'aperçût. Une brume rose était entre

[1821] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 191.
[1822] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 373.
[1823] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 745.
[1824] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 811.
[1825] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 796.
[1826] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 859.
[1827] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique*, *op. cit*., p. 23.
[1828] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 619.

son regard et le ciel livide, qu'il contemplait d'un œil ébloui. Puis cette brume disparut tout à coup, et avec elle le paysage de neige et de boue, et la clarté même du jour »[1829].

Si le ciel renvoie le plus souvent une lumière trouble, qu'on ne peut clairement interpréter, qui ne peut servir de guide fiable que le chemin du salut, sa vue est souvent obstruée par la brume, le brouillard qui entourent la plus grande partie du roman. Cet élément révèle l'invisible qui entoure les hommes, mais surtout qui les maintient dans une incompréhension fondamentale. Le brouillard perturbe aussi le ciel dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos où l'on retrouve l'adjectif « livide » mais aussi la brume : « L'image de gros nuages livides roulant dans le ciel, et la plainte de plus en plus aiguë du vent continuaient d'accompagner son rêve »[1830]. Dans *Monsieur Ouine*, on retrouve le ciel parsemé de brume : « Guillaume voyait fuir la ligne immense des collines sur un ciel brouillé, couleur de saumure »[1831]. La couleur du ciel est souvent d'une teinte écœurante comme dans *Un Mauvais rêve* : « Sortant de sa cachette, elle vit le ciel pâle vers l'orient, tandis que vers l'occident les nuages gris, chassés par le vent, se teintaient de cette couleur violâtre indéfinissable, écœurante, évoquant à la pensée on ne sait quelle inavouable nostalgie » ; « il commença de distinguer le ciel au-dessus de lui – un ciel bas, d'une couleur jaunâtre, écœurante. »[1832].

Cette absence dans le ciel est le signe visible que de nombreux démoniaques n'ont pas reçu d'éducation religieuse. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette n'a pas été élevée dans la foi, bien que sa mère ait souhaité « de la religion pour sa fille »[1833]. En effet, M. Malhorty, lui, refuse catégoriquement car pour lui, « les prêtres faussent la conscience des enfants, c'est connu »[1834]. Aussi :

> Pour cette raison, il avait défendu qu'elle suivît le cours du catéchisme, et même qu'elle fréquentât l'un quelconque de ces bondieusards qui mettent dans les meilleurs ménages, disait-il, la zizanie ». Il parlait aussi, en termes sibyllins, des vices secrets qui ruinent la santé des demoiselles, et dont elles apprennent au couvent la pratique et la théorie. « Les nonnes travaillent les filles en faveur du prêtre » était une de ses maximes.[1835]

On retrouve la même opinion exprimée par la tante de Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac. Dans *Le Malfaiteur* de Green, la famille Vasseur est incroyante et passe « devant les églises comme on passe devant un palais de justice ou tout autre monument

[1829] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 149.
[1830] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1004.
[1831] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1389.
[1832] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1001.
[1833] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 68.
[1834] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 69.
[1835] Ibid.

où l'on est à peu près certain de ne jamais mettre les pieds »[1836]. Gisèle de Plailly, dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, a elle aussi été élevée dans une famille qui ne pratique pas : « C'est un village sans curé et le dimanche, les femmes ne s'y habillent pas, faute de grand-messe »[1837] Fanny Barrett, dans *Le Mal* de Mauriac, a « peu de goût » pour « tout ce qui touche à la religion »[1838]. Pour Thérèse Dézaymeries, il n'est pas possible de continuer à fréquenter cette femme qui mène une vie légère, s'adonne occasionnellement à la débauche et a divorcé. Chassée de la maison de Thérèse, Fanny a cette dernière provocation: « Je la hais, votre religion qui nous sépare !... S'Il existait, je haïrais Celui qui nous sépare »[1839].

Cette haine est assez comparable à celle que ressent Fiodor dans *La Joie* de Bernanos : le chauffeur ne croit « nullement en Dieu »[1840]; pire il pense avoir perdu son âme. Ainsi il explique à Chantal : « S'il me reste une chance de retrouver jamais mon âme, cette chance est ici »[1841]. Antoine Mesurat, dans *Adrienne Mesurat* de Green, est athée lui aussi : il n'offre ainsi aucune éducation religieuse à ses filles. Le vieil homme n'est d'ailleurs pas enterré à l'église. Très tôt, Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, a été baptisé par sa mère qui n'est pas foncièrement pratiquante. Aussi, il explique : « mon ignorance était profonde en ces matières. Les prêtres, dans la rue, quand j'étais enfant, m'apparaissaient comme des personnages déguisés, des espèces de masques. Je ne pensais jamais à ces sortes de problèmes […] »[1842]. Arrivé à l'université, il a alors commencé à développer une véritable « haine de la religion »[1843]. De même, les psychiatres bernanosiens – La Pérouse et Lippote – sont tous les deux des hommes qui ne croient pas en Dieu.

D'autres figures démoniaques refusent de croire en Dieu malgré leur éducation religieuse. On retrouve cela dans chez Fabien, dans *Le Mal* de Mauriac, qui finit par être lassé de « [c]e réseau d'habitudes pieuses [qui l'] enserrait »[1844]. Dans *Léviathan,* Mme Grosgeorge refuse de croire car aucune religion n'est capable de lui dire « pourquoi cette vie lui étant donnée, le jour [doit] venir où elle en ser[a] privée »[1845]. C'est un sentiment de révolte contre la religion qu'expriment ces personnages démoniaques. Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green a, lui, été élevé dans la foi mais s'est détaché d'elle. Il mentionne à plusieurs reprises

[1836] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 492.
[1837] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 520.
[1838] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 651.
[1839] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 663.
[1840] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 547.
[1841] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 546.
[1842] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 397.
[1843] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 396.
[1844] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 649.
[1845] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 483.

dans son journal son absence de foi : « du plus profond de mon cœur, j'abjurais le dieu des faibles, le sauveur qui sauvait l'esclave et se tenait à l'écart des puissants ; ce Christ humble et glorieux dont la croix resplendissait dans les fêtes, je n'avais rien à lui dire »[1846].

Félicité Cazenave, dans *Genitrix* de Mauriac, est soi-disant croyante mais n'attache en réalité aucune importance à la religion et la pieuse agonie de son mari l'a laissée indifférente : « Mais elle ne se souvenait pas de ce qu'on lui avait rapporté sur cette agonie parmi les étrangers, ni que la veille il avait fait la tournée de ce qui lui était le plus cher au monde : l'hospice qu'il administrait, ce domaine chéri dont il avait voulu qu'un peu de terre grasse recouvrît sa tombe, – ni que sa dernière parole avait été : « la foi nous sauve »[1847]. Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac est décrit comme ayant perdu la foi :

> « Il avait perdu la foi… » Cette parole terrifiait le collège comme si, dans un asile de fous,le bruit eût couru que le plus furieux, ayant rompu sa camisole, errait tout nu à travers les jardins. On savait que les rares dimanches où il échappait à la retenue, Raymond Courrèges jetait aux orties l'uniforme et la casquette qu'ornait le monogramme de la Vierge, qu'il revêtait un pardessus acheté tout fait chez Thierry et Sigrand, se coiffait d'un melon ridicule de policier en civil, et courait les baraques louches de la foire […].[1848]

Mais contrairement aux autres démoniaques, Raymond ne se rend pas pleinement compte qu'il a perdu la foi. C'est en Italie que le jeune Fabien Dézaymeries comprend qu'il « était seul. Il reçut la révélation d'une absence infinie. […]. Dieu s'était éloigné de lui qui ne savait pas encore ce qu'est cette solitude. […]. Il regardait cet homme nouveau en lui, accessible au mal. Des tentations encore inconnues rôdaient dans les ténèbres qui, autour de sa chair, s'amassaient »[1849]. Le démoniaque est condamné à vivre sans idéal et sans Dieu et égaré dans un univers dépourvu de signification. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Mme Alfieri ne croit plus: « De ces longs entretiens interrompus par de plus longs silences, au fond de la petite sacristie, provinciale qui sent la cire, l'encens, l'eau croupie, elle avait gardé, à défaut de la foi perdue, avec une singulière expérience de cette conversation réservée, la nostalgie de la confession »[1850]. Edward Dupont-Gunther lui non plus ne croit pas en Dieu[1851].

Enfin, certaines figures démoniaques utilisent la religion à des fins uniquement utilitaires et personnelles. On retrouve cela chez Emily dans *Mont-Cinère* où ce n'est pas la religion qui l'amène à l'église mais son intérêt pour le pasteur. Contrairement à sa mère, Mrs

[1846] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II*, op. cit*., p. 306.
[1847] F. MAURIAC, *Genitrix*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 626.
[1848] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 753-754.
[1849] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 669.
[1850] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1010.
[1851] F. MAURIAC*, La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 292.

Fletcher, Emily sait qu'elle manque de dévotion religieuse : « 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 des dévotions »[1852]. Eustache Croche, dans *Varouna* de Green, utilise la religion à des fins individuelles : par peur de se faire dénoncer par Hélène pour lui avoir parlé de sorcellerie, il lui donne « une image où se voyait une sainte en manteau bleu qui joignait les mains devant une croix portée par des anges […] »[1853]. Quant à Guérou, il incarne « la vacuité fondamentale d'une vie fermée à Dieu »[1854] : bien que personne « ne se vant[ât] jamais de connaître le fond d'un tel homme. On lui donnait des vices sans pouvoir le convaincre d'aucun »[1855]. D'ailleurs, il n'hésite pas à inciter Pernichon au suicide.

L'abbé Cénabre, lui, joue la comédie de Dieu dans *L'Imposture* de Bernanos : « L'origine de ce mal affreux doit être recherchée très loin, sans doute jusqu'à la première enfance, alors que le petit paysan rongé d'orgueil, jouait presque innocemment, d'instinct, au foyer familial, la lugubre comédie de la vocation »[1856]. Il manifeste depuis sa plus tendre enfance des prédispositions à ce jeu de rôle. Un de ses professeurs pense de lui «Je crois qu'il n'aime pas, disait-il. IL NE S'AIME MÊME PAS... »[1857]. Aussi « la soi-disant perte de la foi chez Cénabre […] ne semble aucunement être la porte de la croyance que Dieu – ce n'est ni l'athéisme, ni même l'agnosticisme – mais l'indifférence qui s'est muée en un renoncement volontaire, délibéré, lucide »[1858] analyse Jessie Lynne Gillepsie. Dans *Le Visionnaire* de Julien Green, Manuel ne détrompe personne sur son manque de foi. Son entourage, et particulièrement sa tante, pense qu'il va entrer au séminaire : « Je me jugeais d'autant plus hypocrite de ne pas arrêter cette femme pour la détromper. Mon excuse, s'il en fallait une, serait que mon hypocrisie n'était pas volontaire, et il me semblait que d'heure en heure, elle devenait plus difficilement évitable »[1859]. Comme l'abbé Cénabre, Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, utilise la religion pour se sortir de sa condition sociale médiocre :

> […] [J]e devins très pieux et servis la messe tous les matins. Au catéchisme, on me citait en exemple. Ce n'était point comédie pure, j'étais facilement ému par la liturgie. Ces lumières, ces chants, ces odeurs, c'était mon luxe, tout ce que je pouvais renifler de ce luxe inconnu dont à mon insu j'avais faim. Ah ! monsieur l'abbé, quand je compare l'homme que je suis devenu au garçon en apparence dévot que j'ai

[1852] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 195.
[1853] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 708.
[1854] M. MILNER, *Georges Bernanos, op. cit.,* p. 129.
[1855] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 427.
[1856] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 362.
[1857] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 363.
[1858] J. L. GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 100.
[1859] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 270.

été, il me semble qu'on est encore trop indulgent, chez vous, pour la dévotion sensible. C'est peu dire qu'elle ne prouve rien : dans certains cas, chez certains êtres, elle est le signe du pire. [1860]

Cette idée se retrouve chez Jean, le « malfaiteur » du roman éponyme de Green, qui explique que « La religion a peu d'attraits quand le ventre est vide et qu'on frissonne dans une pièce glaciale. Sous sa forme actuelle, le christianisme n'a rien à dire à ceux qui ont faim »[1861]. Pourtant, au plus profond du désespoir, Jean va se tourner vers Dieu, en vain: « J'essayais de réciter des prières, mais prier dans le vide, quoi de plus démoralisant ? Il me semblait que par un strict retour j'éprouvais tout le désespoir de M. Pâris »[1862].

L'entourage proche des démoniaques est, d'une manière générale, déchristianisé. Dans la majorité des œuvres de Mauriac, Bernanos et Green, les démoniaques sont entourés de personnes qui ne croient pas véritablement en Dieu. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, à l'église, « le caquetage des dames couvrait l'harmonium à bout de souffle »[1863] et « leurs odeurs triomphaient de l'encens » [1864]. Thérèse se souvient « du jour de la Fête-Dieu, alors qu'entre les volets mi-clos elle guettait la procession. Bernard était presque le seul homme derrière le dais. Le village, en quelques instants, était devenu désert, comme si c'eût été un lion, et non un agneau, qu'on avait lâché dans les rues ? »[1865]. Argelouse est donc, à bien des égards ce que Bernanos nomme « une paroisse morte ». La question religieuse reste ainsi la dissension majeure entre d'un côté M. Larroque, Thérèse et tante Clara et de l'autre, les La Trave :

Thérèse […] mettait son orgueil à ne pas ouvrir la bouche, sauf si l'on touchait à la question religieuse. Alors elle se précipitait au secours de M. Larroque. Chacun criait, au point que la tante Clara elle-même percevait des bribes de phrases, se jetait dans la mêlée, et avec sa voix affreuse de sourde donnait libre cours à sa passion de vieille radicale « qui sait ce qui se passe dans les couvents » ; […] Depuis le jour où Mme de la Trave avait quitté la table, on évita d'un commun accord la métaphysique. [1866]

C'est à ce manque de foi que sera imputé sa tentative d'empoisonnement : « tout de même, on aura beau dire : si elle avait cru en Dieu...la peur est le commencement de la sagesse »[1867]. Pourtant, comme l'explique Véronique Anglard : « Thérèse est une pécheresse, mais elle n'en est pas pour autant immorale : quoiqu'elle n'ait pas la foi, elle voudrait bien croire en Dieu.

[1860] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 218-219.
[1861] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 297.
[1862] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 324.
[1863] F. MAURIAC*, Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 36.
[1864] Ibid.
[1865] F. MAURIAC*, Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 70.
[1866] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 55.
[1867] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 81.

Son exigence d'absolu ne saurait se satisfaire de la religion ritualisée pratiquée par son entourage. L'image que son milieu lui donne de Dieu ne l'encourage pas à croire en Lui »[1868].

Pour autant, elle éprouve une certaine ambiguïté vis-à-vis de Dieu que l'on retrouve chez certains autres démoniaques, tels Gradère dans *Les Anges noirs* et Louis dans *Le Nœud de vipères*. En effet Thérèse rêve perpétuellement d'une « innocence retrouvée »[1869]. Il existe une part d'affrontement du divin dans laquelle « entrent un refus de l'amour chrétien, une préférence à soi accordée, certain goût du mal. Mais cet éloignement de Dieu n'est pas non plus si entier, si définitif qu'il n'admette encore une rémission »[1870]. Cette dualité se retrouve chez de nombreux démoniaques qui oscillent entre pureté et souillure. Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, est définie comme une figure double elle aussi : « Tous mes actes ont une face innocente tournée vers moi et une face abominable tournée vers le monde. Mais c'est le monde peut-être qui voit juste... »[1871]. Elle est durant tout le roman à la fois une sainte et une démoniaque, selon qui la regarde et sous quel angle. Il en est de même pour Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos qualifiée plusieurs fois de sainte par Olivier. Il subsiste en effet chez un certain nombre d'entre eux cet esprit d'enfance que l'on retrouve chez Steeny dans *Monsieur Ouine* et Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. De même Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green comporte aussi une dimension pure, ainsi que Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* de Mauriac et même Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac.

2. La mauvaise foi

Le mal peut se loger dans la religion, dont les romans de Mauriac, Bernanos et Green offrent des formes hypocrites ou perverties. Ces personnages démoniaques confondent la foi avec des pratiques superficielles et rassurantes : les pharisiens « s'ils sont donc de vrais croyants, sont des chrétiens sans Amour »[1872]. Ils ont l'ambition charitable de sauver leur prochain mais leurs intentions ne sont pas pures : leur foi est donc mensongère car elle ne repose sur aucun véritable engagement. Ainsi, « essayant de passer pour des êtres spirituels, ces personnages sont foncièrement violents et leur altruisme se confond avec un désir sadique

[1868] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit*., p. 89.
[1869] F. MAURIAC*, Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 21.
[1870] A. J. JOUBERT, *François Mauriac et Thérèse Desqueyroux,* Paris, A.G. Nizet, 1982*,* p. 140.
[1871] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 810.
[1872] M-F. CANÉROT*, Mauriac après 1930 : Le roman dénoué, op. cit.,* p.169.

de contrôler et de dominer l'existence de l'autre »[1873] commente Ghayas Hachem. Mrs Fletcher, dans *Mont-Cinère* de Green, est dupe de ses « pieuses habitudes » grâce auxquelles sont « âme éprise d'elle-même »[1874] peut « jouir de se croire bonne »[1875]. Elle est insensible au malheur des autres, et particulièrement de son voisin veuf et père d'un jeune enfant. Tout entière centrée sur sa cupidité, elle n'a qu'un seul objectif : préserver son argent. Elle se complaît, au nom de la foi, dans l'austérité et l'ascétisme, mais en réalité ce sont les soucis matériels qui la conduisent à se priver de tout le confort. Pour sa fille, tout cela n'est qu'une « comédie […] Est-ce là ce qu'elle appelle sa vie spirituelle ? Elle me déteste. »[1876] Lorsque Mrs Fletcher parle avec le pasteur, elle se rend compte de son manque de religion et est effrayée par l'image que cet homme lui renvoie d'elle-même.

Dans *Adrienne Mesurat* de Green, les proches de la jeune fille lui donnent une image déformée et inauthentique de la religion. Pour sa voisine, Mme Legras, la religion est la marque du monde bourgeois auquel elle rêve d'appartenir. Elle qui se prétend chrétienne ne fréquente Adrienne que dans le but de lui prendre son argent. Dans *Léviathan* de Green, Mme Londe n'est pas non plus véritablement croyante dans la mesure où elle ne s'intéresse à la religion que lorsqu'elle est « de bonne humeur »[1877]. Michèle Raclot montre comment ce personnage met en scène « la parodie de spiritualité que représente son absurde quête d'un faux absolu. L'anxiété de l'hôtelière semble, en effet, une sorte de dérision de l'angoisse humaine en face du destin, une caricature de l'inquiétude spirituelle »[1878]. On le voit notamment dans les nombreuses expressions détournées de leur sens religieux qui accentuent cet aspect caricatural. Mme Londe tombe « dans une méditation fervente de son malheur »[1879], elle a peur que sa pratique, qui consiste à apporter la soupe à l'avance pour faire venir ses clients, n'échoue et qu'elle « n'en perd[e] la foi »[1880] . De même, Mme Grosgeorge, dans le même roman joue « la comédie de la vertu »[1881]. Dans *La Joie*, M. de Clergerie lui aussi n'est pas un bon croyant selon Bernanos :

> Par malheur, nul homme n'a jamais cédé impunément à la tentation de tirer parti de sa propre médiocrité, nul n'établit sa vie sur la part la moins noble de son être sans courir, un jour ou l'autre, le risque d'une sorte de déclassement moral qui lui fera connaître l'angoisse de la solitude intérieure et comme l'image

[1873] G. HACHEM, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2005, p. 292.
[1874] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 101.
[1875] Ibid.
[1876] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 173.
[1877] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 484.
[1878] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit*., p. 794.
[1879] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 486.
[1880] Ibid.
[1881] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 714.

> contrefaite de cet exil spirituel où le génie trouve la rançon de la gloire. À mesure que l'auteur de l'*Histoire du Jansénisme* se rapproche du but modestement entrevu depuis l'adolescence – un fauteuil à l'Académie –, il voit se rétrécir peu à peu le cercle où il a lui-même rêvé d'enfermer son destin. [1882]

L'emploi ici du lexique de la fausseté (« contrefaite », « image »), allié à celui de la médiocrité (« médiocrité », « déclassement », « exil spirituel »), permet à Bernanos de montrer, d'une façon ironique, que Clergerie est un succédané de croyant. Dans ce passage, Dieu n'est présent qu'à travers le manque qu'il manifeste : manque de signification, de repères, d'authenticité.

Certains personnages démoniaques vont jusqu'à souhaiter le malheur d'autrui pour s'offrir l'occasion de le maîtriser et de mettre en valeur leur propre bonté. Relevant de leur propre angoisse existentielle, leur charité a un effet destructeur sur leur entourage. Ces démoniaques se croient bons chrétiens et ne voient plus leurs péchés. C'est le cas de Mme de Blénauge, dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, qui ne manifeste de l'indignation à la mort d'Irène que dans la mesure où elle est persuadée qu'elle aurait pu aider la jeune femme et acquérir ainsi son propre salut. Cette absence de Dieu chez cette femme lui est révélée par son fils lui-même :

> Vous priez, vous rabâchez vos prières et vous ignorez jusqu'à l'existence du gouffre où ceux qui vous touchent de près se sont débattus. Ce n'est pas leur faute ; ils ne le voulaient pas ; ils ont eu horreur dès qu'ils l'ont connu ; c'était décidé d'avance, avant même qu'ils fussent nés. Ils hurlaient déjà au fond de l'abîme, ils avaient déjà de la boue jusqu'à la bouche et ils ne savaient pas même encore où ils se trouvaient, ni ce qu'était cette boue… [1883]

Ici le Dieu de Mme Blénauge n'est pas synonyme d'amour et d'empathie, bien au contraire. La certitude affichée par Hervé tranche avec sa personnalité elle-même démoniaque. La raison humaine a beau chercher une justification et un sens à l'inexplicable, elle n'en trouve pas. Cette volonté de compréhension qui se heurte au néant et à l'absence de tout sens suscite la révolte et la fureur contre Dieu.

Pour certains démoniaques, « la religion ne sert pas seulement le masque de la cruauté, elle semble paradoxalement l'exciter »[1884] explique Michèle Raclot. Manuel le révèle d'ailleurs dans *Le Visionnaire* de Green : « rien n'étant plus féroce qu'une âme pieuse quand elle se mêle de rendre la justice à la place de Dieu »[1885]. On retrouve cela chez Bertrand Lombard dans *Varouna* de Green qui, lors de ses crises de piété, n'est jamais « plus

[1882] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 627.
[1883] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 363.
[1884] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op. cit.,* p. 802.
[1885] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 343.

méchant »[1886]. Mme Plasse, dans *Le Visionnaire*, est, elle aussi, en apparence, une femme respectable dont le nom est connu « des œuvres diocésaines »[1887]. Mais elle cache une « bête sauvage prise dans les rets du catholicisme »[1888]. Marie-Thérèse se demande, au sujet de sa mère, « quelles bêtes féroces nous deviendrons si un peu d'hypocrisie religieuse ne venait pas tempérer nos mauvais instincts »[1889]. La religion, permet de contenir un peu ce « poison »[1890] qui la pousse à faire du mal aux autres, à les dominer constamment. De plus, Mme Plasse confond l'amour charnel avec l'amour charitable : « Mme Plasse me parlait de mon âme, à peu près comme un homme parlerait à sa maîtresse de son visage. […]. 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 »[1891].

Ainsi, l'absence de Dieu provoque chez les créatures démoniaques tour à tour la colère, le désespoir et même la folie. L'absence de Dieu, le manque d'un idéal auquel l'homme pourrait se livrer corps et âme doivent être « remplacés tant bien que mal »[1892], comme le note Jean-Marie Domenach. Les démoniaques chez Bernanos, Mauriac et Green semblent vérifier cet avis puisqu'ils vont combler le défaut du divin : incapables d'accepter l'absence de l'absolu, de se confronter à cet abandon, ils se chercheront dans le mal.

III. Un être prisonnier

Les figures démoniaques peuvent aussi se définir comme prisonniers et ce à tous les niveaux. En effet, ils sont prisonniers de l'espace extérieur, contraints de vivre dans des lieux clos et le plus souvent reculés. Ils sont aussi prisonniers de leur espace intérieur, et se retrouvent menacés d'étouffement au sens propre comme figuré. Aussi, leur malheur provient de leur incapacité à s'adapter à la vie en tant que telle, à l'existence humaine. Comme l'explique Jean-Claude Joyce dans *Julien Green et le monde de la fatalité* : « Le tragique survient lorsqu'ils se rendent compte de l'intériorité de leur drame et de l'impossibilité d'y échapper […] »[1893]. En effet, tous vont chercher est un « ailleurs » et se rendre compte que cet ailleurs n'existe pas.

[1886] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* pp. 733-734.
[1887] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 210.
[1888] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 501.
[1889] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 213.
[1890] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 502.
[1891] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 270.
[1892] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique*, *op. cit.,* p. 276.
[1893] J-C. JOYCE, *Julien Green et le monde de la fatalité*, Berne, Arnaud Druck, 1964, p. 93.

A. Les lieux tragiques

Le démoniaque évolue dans un lieu qui est le plus fréquemment clos : il symbolise un enfermement qui possède plusieurs significations. Roland Barthes, dans *Sur Racine*, explique que le personnage tragique est enfermé. La clôture du lieu favorise la concentration de l'intrigue dans un espace délimité et renforce la puissance évocatrice des rapports du sujet au monde environnant. Comme l'écrivain Ganse l'explique dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos : « Il n'y a de vrai tragique, en somme, que le tragique intérieur, [...] le drame en vase clos »[1894]. En effet, le démoniaque vit dans « une incertitude irrémédiable : l'événement lui *manque* »[1895]. C'est pourquoi beaucoup rêvent ce qui se passe à l'extérieur, et tentent même de fuir, comme nous le verrons ultérieurement.

1. La maison

a. Un espace fermé

La majorité des romans de Bernanos, Mauriac et Green se déroulent dans l'espace confiné de villages et de maisons dont les démoniaques se trouvent prisonniers. La maison représente souvent chez ces auteurs une vie soustraite à l'aventure, implacablement condamnée à s'enliser dans l'habitude ou à s'user dans une révolte stérile. La typologie des habitations évoquées inclut de nombreuses propriétés isolées. À l'intérieur de cet espace clos, la maison définit un autre cercle dont Thérèse Desqueyroux, dans l'œuvre de Mauriac, ne parvient pas à sortir : « parfois je me demandais si j'atteindrais l'air libre avant l'asphyxie »[1896]. D'une manière générale, Argelouse est présenté comme le dernier cercle de l'enfer, une prison où, comme le note Véronique Anglard, « la vérité est bannie, une sorte de hors-lieu de la damnation »[1897] : « Pour Thérèse, elle souhaitait de rentrer à Saint-Clair comme une déportée qui s'ennuie dans un cachot provisoire est curieuse de connaître l'île où doit se consumer ce qui lui reste de vie »[1898]. Après la tentative de meurtre, elle se verra séquestrée mais parviendra à se libérer, pour mieux retrouver une autre prison dans *La Fin de la nuit* : « Thérèse tournait au tour de ce monde clos :

[1894] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 911.
[1895] R. BARTHES, *Sur Racine*, *op. cit.,* p. 19.
[1896] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 63.
[1897] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 53.
[1898] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 39.

une paysanne, une domestique qu'elle gardait, comme un morceau de pain bis dans sa prison, n'ayant pas le choix entre cette fille et une autre créature humaine »[1899].

Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette, elle aussi, a grandi cloîtrée dans un petit jardin « aux ifs taillés », « funéraire »[1900]. Elle considère « le jardin aux ifs taillé » comme le cadre d'une vie factice qu'il lui faut fuir à tout prix. Le paysage façonné, ordonné par l'homme est pour Germaine synonyme d'enfermement, il ne semble pas conçu à sa taille : « Par la fenêtre entrouverte, elle pouvait voir au bout de l'allée, entre deux hortensias, la grille de fonte peinte en blanc, qui fermait son petit univers, à la limite d'un champ de poireaux… »[1901]. La disposition des lieux nous montre qu'il s'agit là d'une prison plutôt que d'un lieu agréable. En effet, tout suggère l'enfermement : la fenêtre n'est pas ouverte mais « entrouverte », la « grille » qui « ferme », l'univers qui est « petit ». On peut aussi remarquer la connotation péjorative que prend la précision triviale du « champ de poireaux ». Elle est détenue dans ce lieu infernal et condamnée à une attente interminable : attente toujours différée d'un événement nouveau qui viendrait rompre le statisme de plus en plus implacable qui s'est abattu sur elle. La maison des parents de Mouchette apparaît d'autant plus étouffante que tout y est minuscule : c'est une « cage » avec un « jardin de poupée »[1902]. L'espace familier apparaît ici vide, prosaïque, voire hostile.

La grille fermée est aussi ce qui caractérise la villa des Charmes dans *Adrienne Mesurat* de Green. Le père Mesurat séquestre en effet l'héroïne éponyme et la maison devient dès lors prison : « Elle alla jusqu'à la grille et se tint immobile, le visage entre les barreaux »[1903]. Cette maison est pour l'héroïne éponyme la plus étouffante des prisons et elle a l'impression de « rentrer dans un bagne »[1904] lorsqu'elle y pénètre. Comme Mouchette et Adrienne, Raymond Courrèges, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, veut fuir de sa maison : « Raymond voulait fuir, mais, en même temps, se cacher, n'être pas vu […] Cette phobie rendait impossible toute évasion mais il étouffait dans cette maison »[1905]. D'ailleurs, sa mère, tout au long du roman, n'a qu'une obsession : fermer les portes pour ne pas « laisser entrer la chaleur »[1906]. Dans le même roman, et pour cette même raison, Maria Cross reste chez elle avec les « persiennes closes »[1907].

[1899] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 78.
[1900] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 69.
[1901] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 74.
[1902] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 84.
[1903] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 333.
[1904] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 364.
[1905] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 757.
[1906] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres complètes et théâtrales*, tome I, *op. cit*., p. 758.
[1907] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres complètes et théâtrales*, tome I, *op. cit*., p. 804.

Dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, la maison du personnage éponyme a des volets toujours « clos »[1908].

Dans *La Joie* de Bernanos, la maison joue elle aussi un rôle fondamental. Ainsi, pour Fiodor, elle est l'un des acteurs du drame : elle est « rongée par les insectes »[1909]. Dans ce roman, la grand-mère, une vieille femme désormais folle, n'a qu'une obsession : ses clés. Bien qu'elles n'ouvrent aucune porte, ses clés constituent son bien le plus précieux et elle refuse de s'en séparer : « Chacune d'elles est un petit démon, et chacun de ces petits démons est, à lui seul, plus lourd qu'une montagne »[1910]. La répétition du motif de la perte des clés tout au long du roman est le signe précurseur d'un dérèglement de l'ordre des choses et a valeur d'avertissement. Ces pertes incessantes entrainent immédiatement chez Chantal – seule sainte de la maison – la conscience angoissée et confuse d'un malheur à venir. Aussi la maison n'est pas un refuge, loin de là : la jeune fille comprend que sa maison n'est désormais plus un lieu de paix :

> Aujourd'hui, elle contemple avec méfiance le déroulement de la mince fumée dans l'azur, le signe imperceptible de la demeure vivante, la demeure qui lui est encore un abri, qui ne lui sera plus jamais un asile, où d'autres vont et viennent, qu'elle a cessé de comprendre, qui poursuivent entre eux leurs desseins obscurs.[1911]

Dans *Léviathan* de Green, ce sont les deux personnages démoniaques féminins – Mme Londe et Mme Grosgeorge – qui transforment leur demeure en prison. La maison de Mme Londe est impénétrable : Guéret, qui souhaite voir Angèle, ne pourra pas escalader le mur. Quant à Mme Grosgeorge, elle se sent prisonnière de sa maison : « Elle s'enfonçait toute vive dans sa tombe. C'était dans une des pièces de cette maison que la mort viendrait la trouver, la mort dont elle ne voulait pas et qui l'arracherait à une vie qu'elle n'avait point demandée »[1912]. Elle fera d'ailleurs de sa maison une geôle pour Guéret à la fin du roman : «[…] sa première idée fut de chercher comment il pourra s'évader de cette prison, car depuis un moment il était certain qu'on le trahissait […] et qu'on le trahissait »[1913].

Si les démoniaques ne vivent pas séquestrés au sens propre, ils le sont au sens figuré par l'ennui, le désœuvrement qui partout se referme sur les personnages comme une prison. Cet enfermement est le plus souvent représenté par la pluie dont les gouttes représentent les barreaux symboliques de ces espaces. La ville où se déroule *Les Anges noirs* de Mauriac,

---

[1908] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres complètes et théâtrales*, tome I, *op. cit*., p. 47.
[1909] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 543.
[1910] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 661.
[1911] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 601.
[1912] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 711.
[1913] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 803.

Liogeats, est comparée à « un cimetière de vivants »[1914]. Toute l'action se déroule à l'intérieur d'une maison de cette ville isolée du reste du monde. La demeure devient, comme l'explique John Ernest Flower, « un labyrinthe du mal, chaque pièce [est] une cellule d'intrigue malsaine »[1915]. D'ailleurs, la pluie, omniprésente dans le roman notamment après le meurtre de Gradère, enferme un peu plus la maison : « Pendant des semaines, peut-être, cette pluie enserrerait la maison, le parc, les séparerait des autres hommes. Et ils vivraient tous dans cette arche, dans cette nef »[1916]. Ici il n y a pas de mouvement ascendant vers le Ciel possible pour les démoniaques. C'est pourquoi les motifs de la pluie mais aussi de la chute, de descente, d'enfoncement sont prédominants les concernant : « La chute de la pluie ou de la neige devient la figure de la chute éternelle dans la damnation »[1917] explique Pier Luigi Pinelli. La pluie décompose tout, et en premier lieu le personnage de Gradère dont nous n'avons plus accès à la conscience dans la dernière partie du texte : la focalisation externe domine désormais le concernant. Une image répétitive de la prison reflète la séquestration de Thérèse Desqueyroux dans la maison familiale autour de laquelle « la pluie ininterrompue multipliait ses millions de barreaux mouvants»[1918].

Ainsi, la pluie est-elle le prolongement des sentiments d'isolement et de solitude qui sont propres aux démoniaques. Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, la pluie enferme aussi les personnages : « Ce filet de pluie aux mailles innombrables rabattit dans l'hôtel Daniel et Mlle de Plailly »[1919]. Les larmes de Gisèle dans ce roman se mêlent à la pluie qui se déclenche au dessous du domaine familial. L'auteur joue d'ailleurs à plusieurs reprises sur cette ressemblance des verbes « pleuvoir » et « pleurer », et souvent les larmes ruissellent sur les joues avec autant d'intensité que les gouttes sur les vitres des fenêtres. Les gouttes de pluie traduisent les larmes exprimées, ce désespoir qui envahit et dévore peu à peu les démoniaques. On retrouve l'omniprésence de la pluie dans *Monsieur Ouine* de Bernanos où Fenouille est arrosée par des pluies froides et abondantes tout au long du roman. On ne peut s'empêcher d'y voir une allusion au Déluge de la Genèse, lorsque la Terre pécheresse est punie par la montée des flots : « La même pluie lourde, sans aucune brise, tombait d'aplomb sur le sol fumant »[1920]. La description de ce village, devenu une vaste étendue liquide, réunit

[1914] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres complètes et théâtrales*, tome III, *op. cit*., p. 249.
[1915] J. E. FLOWER, *Les Anges noirs de François Mauriac, esquisse critique*, Paris, Archives des Lettres Modernes, Minard, 1969, p. 25.
[1916] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 294.
[1917] P. L PINELLI, « La beauté du diable : Daniel Trassis et Raymond Courrèges », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°11, *op. cit.*,p. 98.
[1918] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 67.
[1919] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*, p. 516.
[1920] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1375.

terre et ciel en un même espace informe : « Il s'était mis debout, dans sa veste trempée de pluie, et juste à la hauteur de ses épaules, Guillaume voyait fuir la ligne immense des collines sur un ciel brouillé, couleur de saumure »[1921].

Dans *La Joie*, la pluie est personnifiée en une bête qui semble poursuivue de plusieurs gueules avides de dévoration : «Et c'était bien, en effet, à la morsure, à des milliards et des milliards de petites morsures assidues, à un énorme grignotement que faisait penser la pluie raide tombée d'un ciel morne, l'averse des dards chauffés à blanc, l'innombrable succion de l'astre »[1922]. Il émane du château de Ginette et de l'église une humidité glaciale et sépulcrale : « On raconte, en effet, que la maison tombe en ruines, – le toit crevé, la pluie ruisselante de marche en marche, en cascade, le vestibule croupissant, gorgé d'une eau noire que chaque pas fait jaillir du joint des dalles »[1923]. Cette humidité entretient une atmosphère putride, favorisant moisissures et salpêtre. L'élément de l'eau est associé au personnage de Landin dans les *Chemins de la mer* de Mauriac : en sa présence, le château de Léognan est submergé par une « masse liquide et dormante»[1924], ses mains sont « toujours mouillées »[1925], son œil est « un bleu trouble, noyé d'une larme éternelle»[1926]. Le pouvoir de ces eaux cachées est important : elles gâtent et détruisent les bâtiments. Dans *Mont-Cinère* de Green, « le vent soufflait avec violence ; cependant l'air était beaucoup moins froid et de grosses gouttes de pluie venaient frapper les murs de la maison »[1927].

Le mal est évoqué aussi par la boue issue de ces eaux qui se mêlent à la terre. La boue symbolise la saleté, l'impureté et l'abjection morale. Dans la *Genèse*, Dieu sépare les eaux de la terre : Il opère une œuvre de différenciation pour aboutir au chef-d'œuvre de la création, l'homme. La boue est ainsi un retour à l'avant indistinct et se fait miroir du mal qui est le chemin inverse de l'acte créateur : il est en effet inversion des valeurs, mélange, confusion. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, on perçoit le caractère inquiétant de la boue : « La pluie tombait toujours, grossissant les rigoles d'eau boueuse qui coulait autour de la pelouse. Rien n'était lugubre comme ce jardin ruisselant qui disparaissait dans l'ombre »[1928]. Les motifs de la pluie et de la boue sont omniprésents dans ce roman et, de ce fait, tout prend une « couleur

[1921] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1389.
[1922] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 649.
[1923] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1358.
[1924] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 589.
[1925] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 547.
[1926] Ibid.
[1927] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit.,* p. 233.
[1928] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit.,* p. 383.

indécise »[1929] à cause de cette eau mêlée de terre. La boue est ainsi souvent associée aux personnages démoniaques pour suggérer leur perdition, telle la vie de Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, qui tient en cette opposition « de la neige à la source du fleuve le plus sali »[1930]. La boue est donc une image de l'homme corrompu, gâté par le péché, de l'homme qui a laissé pénétrer en lui le mal.

Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le texte ne cesse d'évoquer un mouvement descendant du ciel vers la terre : « Mais, quand tombe le soir, à cette heure du crépuscule, la terre harassée dégorge une vapeur tiède et grasse, une espèce de sueur qu'il faudra toute la nuit pour dissoudre »[1931]. L'absence d'horizon et de répartition entre terre et eau ôte toute profondeur et tout relief à cette vue, qui semble réduite à néant : « Seulement, la nuit venue, la ville s'éveille, elle aspire par tous les pores l'ordure du jour qui vient de finir, elle la brasse dans ses fosses, dans ses égouts jusqu'à ce qu'elle ne soit qu'un limon qui roulera peu à peu vers la mer, dans ses immenses fleuves souterrains. »[1932]. Ciel et eau ne font plus qu'un dans un même mouvement : « L'humidité a grimpé partout le long des murs »[1933]. Cela rejoint la description du château lui-même, sorte de prison délabrée : « On raconte, en effet, que la maison tombe en ruines, — le toit crevé, la pluie ruisselante de marche en marche, en cascade, le vestibule croupissant, gorgé d'une eau noire que chaque pas fait jaillir du joint des dalle »[1934].

Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, l'abbé Donissan voit en Germaine, un être déchu qui n'est plus un être humain : « cela qui montait et clapotait doucement dans la boue »[1935]. Tant chez Bernanos que chez Mauriac, l'eau n'est fraîche et pure qu'en de rares instants privilégiés. Souillée à la terre, l'eau engloutit tout, fange visqueuse où les êtres et les choses se débattent sans espoir. À travers le personnage de Hervé de Blénauge, dans *Ce qui était perdu*, l'image de l'eau montre bien le destin chargé d'hérédité malsaine, mais en même temps, la lignée que le romancier remonte, atténue en quelque sorte la responsabilité du flambeur garonnais : « Une source avait commencé de sourdre avant sa venue dans le monde. Il n'était que le lit vivant où cette boue se frayait une route. En lui venait se jeter et se perdre l'eau corrompue de plusieurs générations »[1936]. Gabriel, dans *Les Anges noirs*, parle

[1929] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit.,* p. 427.
[1930] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p.28.
[1931] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1528.
[1932] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1487.
[1933] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1539.
[1934] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1358.
[1935] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 192.
[1936] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 301-302.

également de « la source qu'on peut empoisonner »[1937]. Dans l'œuvre de Bernanos, la terre n'est jamais vraiment ferme, mais instable, molle, comme vivante; elle semble osciller sous les pieds, frémir, enliser. En dehors de la pluie qui la pénètre, la dilue, la terre semble sécréter une espèce de sueur, conséquence de cette vie, de cette activité maléfique. Elle apparaît alors comme une couche inconsistante recouvrant un liquide prêt à tout engloutir et dans lesquels l'un des personnages de *La Joie* et Mouchette s'enfoncent sans rémission. La boue incarne l'action de Satan sur Terre : il vise à troubler le visage de Dieu, s'explique alors le rôle de la terre, de la boue qui entraîne l'homme sans repère, isolé, vers le néant souhaité par le diable.

Dans *L'Imposture*, l'âme de Cénabre est définie comme une « source perdue dans une terre aride et souillée »[1938]. De même, dans *Un Mauvais rêve*, Ganse a l'impression de regarder à travers « une grande épaisseur d'eau trouble avec des bulles de boue »[1939] et Simone Alfieri, sa secrétaire, voit dans un miroir « monter sa face livide ainsi que le fond d'une eau trouble »[1940]. Les eaux mortes et pourrissantes évoquent la mort sans Dieu, la dégradation infernale : dans *Monsieur Ouine,* Jambe-de-Laine surgit de la boue après une chute de cheval et est maudite par l'« étoile de boue »[1941] sur son corsage qui déclenche son lynchage. L'eau mélangée à de la boue semble être l'élément déterminant dans lequel baignent les paysages et les personnages dans l'oeuvre bernanosienne. Souillée par la saleté, l'eau a perdu sa pureté originelle et n'est plus source de vie, élément fertile et enrichissant. Elle est, explique Pierre Lainé, « devenue force mortelle envahissant tout, chassant l'énergie vitale, s'inscrustant dans les êtres et les choses »[1942] : « Littéralement, elle crut entendre se refermer sur elle une eau profonde, et aussitôt, en effet, son corps défaillit sous un poids immense, accru sans cesse et donc l'irrésistible poussée chassait la vie hors de ses veines »[1943] explique le narrateur au sujet de Chantal en pleine extase dans *La Joie*.

Les arbres peuvent représenter un espace clos qui renforcent celui des maisons et constituent, en quelque sorte, un double enfermement. Dans les romans de Green, Bernanos et Mauriac, on retrouve souvent des « collines qui fermaient l'horizon » ou des arbres «qui enserrent de près la maison»[1944], du « pays sans issue », du « rond de tilleuls »[1945]. La mer et

[1937] F. MAURIAC*, Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes.,* tome III, *op. cit*., p. 234.
[1938] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 352.
[1939] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p 924.
[1940] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1017
[1941] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1500.
[1942] P. LAINE, « L'eau et la boue comme préfiguration de la mort chez Bernanos et Céline », *Revue célinienne*, n° 314, Belgique, n°3-4, 1981, p. 64.
[1943] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 681.
[1944] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 298.
[1945] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., pp. 617, 631, 660.

les pins d'Argelouse entourent le domaine dans lequel est enfermée Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac. La forêt ou les arbres peuvent donc aussi former une sorte de rempart qui se referme autour du personnage : c'est un élément supplémentaire qui isole les domaines du reste du monde. Thérèse pense ainsi que les arbres vont être « les témoins de cet étouffement lent »[1946]. Le gigantisme des arbres, des espaces hauts chez Mauriac, Green et Bernanos génère des images de l'écrasement du corps. Le château de Liogeats dans *Les Anges noirs* de Mauriac est une maison elle aussi « cernée par les pins »[1947], ce qui met en relief le caractère carcéral de la vie de Gradère qui ressemble à un animal traqué. En cela, les arbres préfigurent des barreaux, ce qui montre que la nature elle-même est hostile au démoniaque. Dans *Le Mal* de Mauriac, la maison de Thérèse Dézaymeries est elle aussi définie comme un lieu étroit, clos. Véritable « cloître », elle est un espace confiné, entouré de « pins géants » qui « cernaient la maison de ténèbres »[1948] : « Aussi étroitement que par la haute foi catholique et que par sa doctrine intacte et sans fissure, les Dézaymeries étaient enserrés par l'armée indéfinie des pins qui se pressaient pendant quarante lieus jusqu'à cette suprême vague de sable où commencent les vagues écumeuses »[1949].

Mont-Cinère, dans l'œuvre éponyme de Julien Green, est une demeure entièrement fermée : au motif des arbres qui enferment, s'ajoute celui de la pluie omniprésente dans tout le roman et qui rend la terre « liquide »[1950].

> De grands rochers noirs cachent le rebord du plateau sur lequel est bâti Mont-Cinère et forment un mur naturel au fond du jardin. Tout au loin, l'horizon est borné par une ligne ininterrompue de hautes collines […]. Retournez-vous maintenant et voyez Mont-Cinère. Les chênes et les sapins le cachent à moitié, mais entre les troncs noirs vous en apercevez les parois grises et les petites fenêtres carrées : vous pensez à une prison. [1951]

La couleur noire des arbres de Mont-Cinère est aussi celle qui domine dans de nombreux romans de Mauriac. Les arbres peuvent former « un immense arc noir »[1952] ou « une masse noire »[1953] dans *Le Nœud de vipères*. Le noir peut se faire facilement remplacer par la couleur du même spectre : les pins balancent parfois « les cimes grises »[1954] ou encore les brebis ont la

[1946] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 80.
[1947] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 220.
[1948] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 654.
[1949] Ibid.
[1950] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes* tome I, *op. cit.,* p. 118.
[1951] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes* tome I, *op. cit.,* p. 78.
[1952] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 512.
[1953] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 80.
[1954] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 827.

couleur de la cendre »[1955]. Dans *Les Anges noirs*, il est question des « deux noires murailles de pins » et nous trouvons les « cordages noirs des branches » dans *Les Chemins de la mer*. Mauriac peint donc régulièrement des arbres assez sombres, aux « feuillages noirs » et aux « bras noirs ». La couleur noire est souvent attachée aux pins, à leurs cimes[1956] et à leurs troncs[1957]. Ces gardiens n'en apparaissent que plus redoutables : figures ascendantes, de la Terre vers le Ciel, ils semblent signifier aux démoniaques que toute voie divine leur est barrée.

Certes, l'espace fermé et quadrillé protège les personnages et neutralise les agressions du monde extérieur, mais il obstrue l'horizon, délimite l'action et se transforme en véritable piège pour ceux-là même qui l'ont installé. L'espace, dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green, s'organise en cercles successifs et impénétrables, ne débouchant sur aucune communication. Dans *Un Crime* de Bernanos, le presbytère du faux curé de Mégère est lui aussi clos de toutes parts :

> Pour quelques centaines de francs le conseil municipal y avait un peu plus tard ajouté un jardin, prélevé sur les médiocres pâturages qui l'enserrent. Ce minuscule terrain de quelques arpents, mi-potager, mi-parterre, avec ses deux allées en croix, bordées de buis, est clos sur un côté par une simple haie d'épines ; sur les deux autres, par une charmille assez épaisse de noisetiers. [1958]

La concentration géographique dans l'espace limité de la petite ville contribue à entretenir une dramatisation liée au suspens ménagé par l'intrigue policière. Cette tension dramatique se retrouve dans d'autres textes de Bernanos, Mauriac et Green où l'action se passe très fréquemment dans un lieu unique. Dans *Genitrix* de Mauriac, c'est le personnage démoniaque, Félicité Cazenave, qui a construit son propre lieu clos : la grille, la haie, le verrou de la grande porte, « tout ce qui fixe les limites, défend les abords, ferme l'accès au territoire »[1959] explique Maurice Maucuer. Ainsi, « rien n'est moins accessible aux regards, ni plus propice au mystère que ces domaines ceints de murs et enserrés si étroitement d'arbres, qu'il semble que les êtres qui vivent là n'aient aucune communication qu'entre eux ou avec le ciel »[1960]. Dans cet espace fermé, il faut sans cesse voir à travers et écouter derrière une

---

[1955] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 30.
[1956] « Cahoté par le vieille voiture à deux roues, la tête renversée, l'enfant voyait couler un trouble ciel d'octobre entre les noires cimes pressés...» (*Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 633).
[1957] « Et les troncs des pins sont noirs du côté de l'ouest d'où un vent amer leur jette des paquets de pluie.» (*Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 655).
[1958] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 732.
[1959] M. MAUCUER, « Un territoire féminin : le royaume de Félicité dans *Genitrix* », *Cahiers François Mauriac,* n°13, Paris, Grasset, 1986 p. 234.
[1960] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 622-623.

cloison. Mathilde est d'ailleurs relayée au bout de deux mois de mariage hors du territoire ennemi, de l'autre côté du vestibule alors que « la mère et le fils habitaient deux chambres contigues »[1961]. La maison de Ganse est une exception car elle est « ouverte à tous comme un hall de gare »[1962]. Mais comme l'explique Philippe Le Touzé, « l'auteur ne renonce pourtant pas tout à fait au symbolisme de la maison fermée puisque Mainville dit de Simone dans la phrase précédente: «[...] elle doit passer à travers le mur »[1963]. À l'enfermement des « maisonnettes de briques, à l'alignement », Germaine, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, oppose la liberté du mendiant à la maison qui tombe en ruines : « Et ce chaume croulant, au milieu des belles tuiles vernies, c'est encore un autre mendiant, un autre homme libre »[1964].

L'action se déroule le plus souvent dans un seul espace où les personnages survivent plutôt qu'ils ne vivent. Dans *Destins* de Mauriac, la maison où réside Bob Lagave est définie ainsi : « tout paraissait fermé, mort… »[1965]. Par la configuration spatiale, Mauriac, Bernanos et Green réussissent à tisser une sorte de toile d'araignée autour de leurs figures démoniaques dont les déplacements, nous y reviendrons, sont souvent cycliques. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Philippe lui aussi a une maison « cernée par les pins »[1966] et se sent pris au piège d'un espace trop étroit: « Je hais la maison; aujourd'hui ou demain, qu'importe ? »[1967]. La maison ne tarde pas à se faire « cage de brique »[1968] ou « cage dorée »[1969]. Pour Ouine, ces maisons sont « pareilles aux corons des cités minières » et c'est avec jubilation qu'il s'y installe, qu'il couvre du regard « tout ce que ces sortes de maisons offrent innocemment à l'étranger »[1970]. Pierrette Renard explique ainsi au sujet du village de Fenouille :

> [Ce] n'est qu'un puzzle en déconstruction, assemblage impossibles de mondes clos, symbolique à son tour de l'absence de tout lien entre les êtres/personnages -[…] mondes fermés sur des familles déstructurées, sans oublier l'église, humide et déserte […]. Ce village donc, décomposé, est en quelque sorte dissous dans le texte même par le regard de Ouine qui « néantise » : « ce n'est qu'un tas uniforme, une seule masse que ses yeux caressent avec dégoût. [1971]

[1961] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 583.
[1962] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 976.
[1963] P. LE TOUZÉ, *L'Univers sensible et le réel dans les romans de Bernanos*, thèse de doctorat d'Etat, soutenue à l'Université de Nancy II, 1977. Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1989. p. 36.
[1964] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 74.
[1965] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 181.
[1966] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1356.
[1967] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1365.
[1968] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1385.
[1969] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1419.
[1970] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1550.
[1971] P. RENARD, « Georges Bernanos ou l'espace-temps de la tentation et du ravissement », *Le Génie du lieu* **:** *expériences du ravissement, du transport, de la dépossession, Ars Rhetorica 12,* Lit, 2003, p. 70.

Ce qu'explique Gianfranco Robino au sujet de l'œuvre greenienne, à savoir qu'« il y a souvent correspondance entre le dehors et le dedans »[1972], peut être appliqué à Fenouille. La décomposition qui semble gagner le village fait écho à celle de l'âme de tous ses habitants.

> Il a marché longtemps encore, à grands pas lourds, avec parfois un geste gauche de son bras tendu. Comme il a froid ! Ses mains tâtent le brouillard à peine formé qui va s'épaissir jusqu'à l'aube, et chaque aspiration remplit sa poitrine d'une vapeur subtile à l'odeur de fumée. Des pentes qu'il domine, l'immense croupe de la forêt de Merlimont apparaît vaguement, d'un autre noir que celui du ciel, nuit dans la nuit. […]
>
> Il remonte lentement la pente vers la maison, attentif à ne pas faire grincer les silex de la cour sous ses souliers ferrés. Silence. L'imperceptible reflet de la mare met à la vitre une tache blême, le seau est au coin du seuil, et la vassingue que la fille passe chaque soir sur les carreaux de la salle, après souper... […]
>
> Il est allé vers l'âtre, il a piétiné la braise de ses souliers boueux, il est reparti avec sa faim et sa soif. Et dès qu'il a passé la barrière de l'enclos, sa vieillesse l'a ressaisi aussi brusquement qu'un coup de vent du nord lorsqu'il s'arrête tout suant. Derrière ses chevaux, à la crête du champ des Presles – la vieille s'est emparée de lui et il ne sait ce que c'est, pivote sur les talons, recule, fait rouler comme en face d'un adversaire les muscles de ses puissantes épaules, élève à la hauteur du front ses poings, ces mêmes poings qui ont mis à genoux tant de jeunes taureaux.[1973]

Les structures narratives s'organisent dans cet exemple autour du sème de la marche et du déplacement. Mais les verbes d'action employés : « marcher », « remonter », « aller », « passer », ne signalent aucun mouvement vers un autre espace : ils reconduisent le personnage vers son espace initial sans qu'il ne rencontre aucun habitant. Bernanos insiste sur l'enfermement des lieux aussi bien intérieurs (« enclos », « barrière ») qu'extérieurs (« le brouillard », « l'immense croupe de la forêt »).

b. Un intérieur vicié

La représentation de l'intérieur se trouve elle aussi affectée dans l'œuvre de Bernanos, Green et Mauriac d'un signe nettement négatif. En effet, l'intérieur se présente souvent de deux manières : soit il est trop vide, soit il est trop plein. C'est donc un lieu qui repose essentiellement sur une tension entre l'excès et le manque. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, la maison de Mme Legras donne « une impression de pauvreté assez déplaisante. Et puis, outre que les meubles n'étaient ni bien faits ni d'une belle matière, ils avaient servi longtemps et passé entre tant de mains qu'ils avaient fini par prendre cet air singulier, presque impersonnels, des objets de location. On n'était pas tenté de s'asseoir sur ces chaises dont la

[1972] G. RUBINO, « Le voyage dans la maison », *Julien Green, Un voyageur sur la terre*, *op. cit.,* p. 54.
[1973] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1434-1435.

profusion et la diversité paraissaient véritablement étonnantes »[1974]. Ainsi, même si la maison n'est pas close, elle reste un lieu où le démoniaque manque d'air : il y étouffe littéralement.

À Fontfroide, dans *Minuit* de Green, les habitants ne peuvent y respirer avec ce trop plein d'ameublement, d'objet et de chaleur. De même, dans *Destins* de Mauriac, les objets occupent l'espace, ils « font cercle »[1975] ou bien « forment un cercle étroit »[1976] dans la maison de Louis du *Nœud de vipères* du même auteur. Cela se retrouve dans le salon des Grosgeorge dans *Léviathan* du même auteur, lui aussi rempli d'objets : « Une personne avertie eût été d'avis, à coup sûr, que dans cet espace restreint on avait mis trop de choses ; elle eût condamné le déplorable assemblage de couleurs, ainsi que les nombreux tableaux dont les murs étaient recouverts […] »[1977]. Cette ambivalence entre le trop plein et le vide se retrouve particulièrement dans la maison de Maria Cross dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac : si son salon est « étouffé d'étoffes »[1978], le reste de la maison est composée de « pièces vides »[1979]. Fanny Barrett, dans *Le Mal*, passe, quant à elle, son temps à acheter et vendre des meubles, ce qui peut être interprété comme « le symbole même du déséquilibre, de l'inconstance »[1980] explique Isabelle Costa.

Ce vide se retrouve de manière récurrente dans la maison des démoniaques, reflétant le vide intérieur de ces personnages. Ouine, dans le roman de Bernanos, y fait le vide : « Une grande maison vide, où chacun entre à son tour »[1981]. D'ailleurs, cette maison comporte peu de meubles : seul le premier étage « donne l'idée d'une maison de chrétien » parce que Jambe de laine y a rassemblé ses derniers meubles. Dans *L'Imposture,* l'appartement de Guérou est aussi vide : tout y traduit en effet « l'installation récente et hâtive »[1982]. Il décrit par l'écrivain lui-même de manière infernale :

> […][M]a maison est un enfer. Vous verrez que je n'aurai pas la consolation de mourir à Paris : je devrais retourner à Barfleur, je m'y fais mieux obéir. Ce que vous venez de voir n'est qu'un épisode entre mille. Depuis que je suis immobilisé par cette abominable enflure, ma pauvre vie reflue à la surface ainsi qu'un égout engorgé. [1983]

Ce lieu clos, impersonnel, où les pensées meurtrières se sont comme inscrites dans l'espace,

[1974] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 376.
[1975] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 116.
[1976] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 478.
[1977] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 708.
[1978] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 805.
[1979] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 819.
[1980] I. COSTA, « Le thème de la maison dans l'œuvre romanesque de François Mauriac », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac*, n°12, *op. cit.,* p. 23.
[1981] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1534.
[1982] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 427.
[1983] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 437.

est bien celui d'une mise à mort : en un mot, il s'agit d'un tombeau.

Julien Green lui aussi met en place dans *Mont-Cinère* une maison qui se vide : par avarice, Mrs Fletcher ne cesse de vendre tout ce qu'elle contient petit à petit. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Mme de Blénauge trouve aussi que l'appartement d'Hervé et Irène est « vide »[1984]. On retrouve ce même dénuement dans la maison de Bertrand Lombard dans *Varouna* de Green : « elle est un peu nue, votre maison »[1985] fait remarquer Marguerite à sa sœur, Hélène Lombard. Plus tard, Jeanne, la romancière, rêvera de la terrible maison et en fournira la description suivante :

> […][C]ette maison est surtout présente dans les rêves que sont mes livres. Ses parois invisibles s'élèvent autour de mes personnages et leur font une espèce de geôle dont ils ne discernent pas les pierres, mais dont l'impérieuse contrainte pèse lourdement sur leurs âmes. Au fond d'eux-mêmes, une voix secrète les avertit qu'ils n'iront jamais si loin ni si vite qu'une nuit ils ne se trouvent devant une de ces portes inexorables dans un de ces grands salons vides, et ils comprennent alors qu'ils n'ont jamais réussi à quitter la Maison, et n'ont voyagé sans fin qu'à l'intérieur de ses murs. [1986]

La maison du *Malfaiteur* de Green est elle aussi vide et froide : « les Vasseur s'habituaient difficilement à leur hôtel qui les intimidait encore, après dix ans : trop hautes, les voûtes ; trop majestueux, l'escalier, les salons, trop vastes. Il ne paraissait pas possible de réchauffer ces murs, ni de ranimer ce qui voulait mourir dans cette maison aux grandes croisées méprisantes […] partout restait cet élément qui déjouait toutes les ruses des décorateurs : le vide »[1987].

Après avoir pris conscience de son manque de foi, Cénabre change ses habitudes : « De jour en jour plus solidement retranché dans sa vie laborieuse et austère, il s'était appliqué à n'inspirer aucune envie, témoignant en toute conjoncture la même prudence et le goût très sûr qu'il avait montré en s'entourant peu à peu d'un luxe presque invisible, ce mobilier rare, ces admirables pièces appréciées d'un petit nombre d'amis raffinés, peu remarquées des autres ».[1988] Déjà, au début du roman, sa bibliothèque, par son dénuement, signifiait l'ambivalence du personnage :

> C'était comme si la Pauvreté, tant haïe, eût tout à coup fait irruption, la frêle muraille éventrée, dans la célèbre bibliothèque dont le luxe sévère a pour l'amateur seulement des détails exquis. Le contraste parut précieux au génie de l'abbé Cénabre. Il meubla sommairement ce coin désolé d'une mauvaise table, de chaises à la paille dorée par l'usage, et d'une simple étagère, mais où l'homme de goût peut admirer la plus jolie collection, et la plus rare, de ces missels aux reliures naïves, reliques à travers les âges de la piété paysanne. Au mur nu pend une Croix. Et par un raffinement suprême, c'est la seule dans la maison.[1989]

[1984] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 304.
[1985] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome III*, op. cit.,* p. 692.
[1986] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome III*, op. cit.,* p. 792.
[1987] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 216.
[1988] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 459.
[1989] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 314-315.

Ces espaces, tout réduits et étanches qu'ils puissent paraître, ne sont pas à l'abri des invasions les plus redoutables : ils semblent exercer sur les démoniaques une fort influence. Ces maisons ont une atmosphère sourde, voire menaçante. Pour Philippe, la maison de Ganse est maléfique, comme il l'explique à Olivier: « L'atmosphère de la maison ne vous vaut rien, dit-il avec un rire sec. Vous êtes en train de tourner comme une sauce »[1990]. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, il s'agit clairement d'une menace démoniaque dès qu'il passe la porte du « château » de Desbats. Cela se traduit par une profonde angoisse : « Il ne pensait plus à Tota. Elle n'avait plus aucune part à l'angoisse qui lui serrait le cœur. Il répétait en lui-même : « Seigneur, ayez pitié des habitants de cette maison ! »[1991]. Alain a parfaitement ressenti la présence du démoniaque Gabriel et il redoute cette maison, autant que l'homme. Dans *Le Visionnaire* de Green, Nègreterre est elle aussi, comme de nombreuses maisons, encerclée de saules et apparaît emprisonné dans une « ceinture de métal »[1992]. Cette maison est un lieu de désolation comme le montre les troupeaux de porcs noirs qui errent dans la « plaine brune » autour de la demeure. Il règne dans cette maison une atmosphère de mort, elle est symbole de néant : « Plus tard, lorsque sorti de son rêve-délire, Manuel tentera, avec sa jeune cousine Marie Thérèse, de retrouver le château, l'œuvre prendra tout son sens : Manuel ne trouve pas Nègreterre mais la mort dont la demeure était en fait la représentation ; Nègreterre, au nom chargé de sens, est le symbole de cette *terre noire*, au pays du deuil et du non-retour »[1993] commente Otilia Pires Martins.

Cette demeure est le pendant de Fontfroide dans *Minuit* du même auteur car, elle aussi, est apparentée à la mort et au néant. La demeure est en effet bâtie sur le vide, un gouffre qui se fait menaçant dès le début du roman : construite sur « un éperon qui semblait avancer dans le vide »[1994], on eût dit que « Fontfroide […] avait glissé sur un terrain oblique pour s'arrêter à la limite extrême du versant. Ce que la jeune fille ne voyait pas, c'était un soubassement de roches couleur de sang et de rouille, socle énorme sur lequel s'appuyait la vieille demeure depuis plus de trois cents ans »[1995]. Ce dernier a tout prévu pour donner l'illusion d'une nuit permanente. Recluse, Élisabeth n'a aucune possibilité de partir même si M. Bernard lui explique que la porte s'escalade aisément, que les buissons se traversent ; en un mot que Fontfroide n'est pas une « prison »[1996]. Aussi comme l'explique Michèle Raclot, Élisabeth est

[1990] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 895.
[1991] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 305.
[1992] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit,* p. 312.
[1993] O. PIRES MARTINS, *L'Œuvre de Julien Green : une poétique du mal, op. cit.*, p. 122.
[1994] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 516
[1995] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 519.
[1996] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 540.

« hypnotisée par Fontfroide au point qu'il est devenu inutile de l'enfermer »[1997]. Cette sensation était déjà éprouvée par Emily dans *Mont-Cinère* qui souhaitait partir mais se sent tenue immobile par « une force insurmontable »[1998]. Bien que Serge l'enferme dans une des chambres, Élisabeth n'a de toute façon pas suffisamment de résistance pour s'enfuir de ce lieu véritablement démoniaque. De manière ironique, ce lieu communautaire, où la liberté est soi-disant de mise, devient donc pour ses habitants une prison. Tout y paraît hostile à Élisabeth et elle semble même ressentir une présence invisible : « On eût dit que la maison entière retenait son souffle »[1999]. Cette présence se retrouve dans *Varouna* de Green lorsque Jeanne visite l'ancienne maison de Bertrand Lombard, qui a aussi été la sienne, elle ressent une « présence »[2000].

2. La chambre

Dans leurs romans, Green, Mauriac et Bernanos s'attardent sur certains lieux plus personnalisés de la maison, telle la chambre qui est le lieu autarcique par excellence. Le malaise des démoniaques est souvent lié à leur chambre : c'est la chambre qui accable le démoniaque, que l'on fuit, c'est à la chambre que l'on revient. La chambre dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac est donc bien la chambre pascalienne : « la cellule où l'homme solitude affronte son destin »[2001]. Tragiquement la chambre du démoniaque est associée à un voyage qui ne se fera jamais. Aussi, la chambre, comme espace cloisonné, correspond à la définition que Barthes en donne : elle correspond à un « lieu invisible et redoutable »[2002] où le démoniaque se tapie. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, à Calèse, la chambre de Louis est isolée du reste de la maison. Le vieillard reste exclu, de par sa maladie, du reste de la maison et n'entend que des bribes de conversations, des éclats de rire : il ne participe pas à la vie qui se déroule à ses côtés. Cet éloignement physique fait écho à l'éloignement affectif vis-à-vis de sa famille dont Louis se targue depuis plusieurs années :

> J'ai sonné en vain ; les sonnettes ne fonctionnent jamais à la campagne. J'attends, sans impatience, dans cette chambre où j'ai dormi enfant, où sans doute je mourrai. Ce jour-là, la première pensée de notre fille Geneviève sera de la réclamer pour les enfants. J'occupe seule la chambre la plus vastes, la mieux

[1997] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome I, *op. cit*., p. 22.
[1998] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p.112.
[1999] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 499.
[2000] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 823.
[2001] P. LE TOUZÉ, *L'Univers sensible et le réel dans les romans de Bernanos, op. cit.,* p. 45.
[2002] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit*., p. 15.

> exposée. Rendez-moi cette justice que j'ai offert à Geneviève de lui céder la place, et que je l'eusse fait sans le docteur Lacaze qui redoute pour mes bronches l'atmosphère humide du rez-de-chaussée. Sans doute aurais-je consenti, mais avec une telle rancœur qu'il est heureux que j'en aie été empêché.[2003]

Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, est lui aussi contraint de garder la chambre en raison de sa maladie où il vit cloitré : « Une fois pour toutes, les volets furent tirés dans la chambre de mon cousin et le silence s'installa autour de lui »[2004]. Cette contrainte explique sans doute pourquoi dans le rêve du château, Manuel n'a pas de réelle chambre fixe : il dort d'abord dans un fauteuil[2005], puis dans un canapé[2006]. Lorsqu'on lui donne enfin une chambre, il ne l'apprécie guère : « Je dormais assez mal dans ma nouvelle chambre dont le lit à courtines et les tentures historiées m'eussent ravi en d'autres circonstances, mais pendant plus de trois heures, je pensai à cet homme qui se débattait contre la mort »[2007]. Les nuits de Manuel sont hantées par l'espace de chambre, synonyme de mort pour lui : à Négretterre, il doit faire la lecture dans sa chambre au mourant, il y tuera aussi la vicomtesse ; dans la réalité, il y agonisera. C'est pourquoi la chambre n'est pas un refuge, ce dont il rêve cependant : lorsqu'il visite le château, il découvre un réduit dans lequel il a l'idée de mettre un lit : « je ne sais pas pourquoi cette idée me vint ; elle me fit souvenir d'un rêve que je faisais parfois et dans lequel je visitait une chambre minuscule ménagée à l'intérieur d'une chambre plus grande. Quelle sécurité dans cette embrasure ! »[2008].

Ce refuge, c'est aussi ce que Gisèle de Plailly recherche dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac où elle reste cloîtrée dans sa chambre d'hôtel afin d'échapper à Daniel. De même, Landin, dans *Les Chemins de la mer*, ne se sent bien qu'une fois la porte de son bureau fermée où il passe tout son temps, au point que, selon Oscar Revolou, « l'étude Révolou, ce n'est plus moi, c'est l'immonde. »[2009]. Cette multitude de lieux fermés exprime l'emprisonnement des personnages démoniaques. L'abbé Cénabre, dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre endure sa nuit infernale dans l'espace réduit de sa cellule d'où il ne parvient pas à trouver sa respiration : « L'abbé Cénabre s'était insensiblement rapproché de la fenêtre, comme si dans cette chambre obscure, le reflet douteux de la rue à travers les vitres lui eût été un asile »[2010]. Ainsi le refuge ne tarde pas à se faire prison car tous – Louis,

---

[2003] F. MAURIAC*, Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 387.
[2004] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 250.
[2005] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 318.
[2006] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 326.
[2007] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 364.
[2008] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 326.
[2009] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 592.
[2010] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 327.

Manuel, Landin, Cénabre et Gisèle – souhaiteraient pouvoir sortir de leur chambre. Plus encore que la maison, la chambre peut se faire prison, cellule d'où le démoniaque est reclus de gré ou de force. La chambre des figures démoniaques est le lieu des échos, des tergiversations de la conscience, de sa déliquescence, le siège d'un trouble essentiel.

D'une manière générale, Julien Green mais aussi François Mauriac, dans leurs romans, multiplient les scènes de fermeture de porte de chambre. Ils insistent particulièrement sur la mention des verrous et des tours de clé. La complication des cadenas met en lumière l'impact psychologique de l'enfermement : la peur de perdre la sécurité du foyer, la peur de l'intrusion en soi, le désir de contenir la pensée et d'imposer la raison. Dans *Léviathan* de Green, les trois figures démoniaques – Mme Londe, Mme Grosgeorge, Guéret – se sentent dans leurs chambres comme dans une prison des plus angoissantes. Guéret est contraint de dormir dans une chambre « basse de plafond avec une fenêtre étroite »[2011] qui constitue une véritable « prison »[2012]. Il regarde le seuil de sa chambre avec désespoir « où il a déjà tant souffert »[2013] et où il ne voudrait plus jamais revenir. Cette prison mentale préfigure la vraie prison où Guéret redoute des « années d'étouffement »[2014]. Mme Londe, elle, s'enferme scrupuleusement « dans sa chambre »[2015], craignant pour sa vie après le viol d'Angèle. Quant à Mme Grosgeorge, elle ne cesse tourner en rond dans sa chambre[2016]. La chambre est souvent un lieu de claustration, étouffant : elle est la « cellule où le face à face avec lui-même, sans le secours de Dieu, l'être découvre en soi un enfer »[2017] note Jean-François Bourgain. *Léviathan* relate ainsi le cauchemar de la nature humaine prisonnière des plus bas instincts homicides, trouvant sa sauvegarde, non plus dans l'unité et le sens de l'action contraire, mais dans « la succession mimétique de l'horreur, de ces êtres enfermés dans leurs chambres obscures ou dans l'angoissante province qui ne sortent d'eux-mêmes que pour se faire mutuellement un mal irréfléchi qui leur nuit surtout à eux-mêmes »[2018] explique Alvaro de la Rica sur cette oeuvre.

Dans *Les Anges noirs de Mauriac*, le domicile de Gabriel Gradère à Paris, rue Émile-Zola, est un espace à l'atmosphère pesante qui étouffe littéralement son locataire. La maison

---

[2011] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 617.
[2012] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 618.
[2013] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 664.
[2014] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 803.
[2015] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 701.
[2016] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., deuxième partie, chap. X.
[2017] J-F. BOURGAIN, « Espace et drame intérieur dans *Léviathan* », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, *op. cit*. p. 188.
[2018] A. DE LA RICA, « *Léviathan*, une poétique visionnaire », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, *op. cit*. p. 181.

est dans un tel désordre qu'elle illustre l'état d'esprit de Gabriel : « le désordre régnait, non celui de la vie, mais celui de la ruine. Un plateau avec les restes d'un repas froid traînait sur le tapis. Partout des bouts de cigarette. Le ménage n'avait pas dû être fait depuis plusieurs jours[2019]. Ce lieu représente le chaos moral et spirituel dans lequel évolue le personnage et semble annoncer sa chute prochaine. D'ailleurs, il est « l'ennemi de sa vie et de toute vie »[2020]. De même, dans *Destins* de Mauriac, Bob Lagave a des difficultés à supporter « la cour intérieure sur laquelle ouvrait sa chambre, retentissante à l'aube du vacarme des poubelles »[2021]. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, la jeune fille est séquestrée dans sa chambre par sa sœur et son père. Mais déjà, avant la séquestration, la jeune fille a toujours considérée sa chambre comme un lieu funeste : « Elle haïssait sa chambre, la nuit surtout, pendant ces heures vides qui précédaient son sommeil. Ce papier peint à fleurs que son père avait choisi et dont il était si fier, cette armoire de grand magasin qu'on lui avait donnée pour ses seize ans, ce lit de métal, que de souvenirs tout cela représentait, que d'insupportables années, que de nuits inquiètes semblables à celle-ci ». [2022] Le motif des clés revient souvent dans le roman : en effet, Adrienne voudrait avoir la chambre de sa sœur Germaine afin de pouvoir mieux admirer la maison de son voisin, le docteur Maurecourt, dont elle est amoureuse. Mais son père, même une fois sa sœur partie, refuse et ferme à clé la porte de la chambre de cette dernière. La chambre d'Adrienne restera un lieu de « solitude »[2023] dont elle restera prisonnière, même après la mort de son père : « Elle se tourna vers la porte de son père et regretta de ne pas l'avoir fermée à clef. Maintenant il était trop tard. Jamais elle ne pourrait franchir l'espace qui l'en séparait »[2024]. Sa chambre devient cachot ou plutôt oubliette car plus personne ne va s'occuper d'elle, excepté pour la persécuter.

Dans les romans de Green, Mauriac et Bernanos, la chambre constitue habituellement le lieu où le démoniaque est confronté à sa solitude, au point de s'y sentir prisonnier. Comme Adrienne Mesurat, Thérèse Desqueyroux, l'héroïne mauriacienne, est recluse de force dans une chambre qui l'insupporte :

> Combien de temps devrait-elle vivre au coin de cette cheminée où le feu mourait ? Dans les angles, la moisissure détachait le papier. Aux murs, la trace demeurait encore de portraits anciens qu'avait pris Bernard pour en orner le salon de Saint-Clair- et les clous rouillés qui ne soutenaient plus rien. Sur la cheminée, dans un triple cadre de fausse écaille des photographies étaient pâles comme si les morts qu'elles représentaient y fussent morts une seconde fois : le père de Bernard, sa grand-mère, Bernard

[2019] F. MAURIAC*, Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 244.
[2020] Ibid.
[2021] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 116.
[2022] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 298.
[2023] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 329.
[2024] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 396.

> coiffé « en enfant d'Édouard ». Tout ce jour à vivre encore dans cette chambre et puis ces semaines, ces mois…[2025]

C'est dans cette même chambre que Thérèse agonisera : « La tenture des murs et les rideaux avaient été changés, les meubles recouverts d'une autre étoffe. Mais la place, obscurcie de platanes énormes, dispensait la même ombre. Aux même endroits, Thérèse retrouvait les affreux objets éternels, tous ces muets témoins de sa haine »[2026]. Dans sa chambre, Félicité Cazenave, elle, est « oppressée par le vide mortel de cette chambre derrière la cloison et où l'enfant chéri ne s'étendrait plus »[2027] explique le narrateur de *Genitrix*. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, la chambre du personnage éponyme semble conditionner et orienter « tout le paysage romanesque »[2028] explique Pierrette Renard. Tout évoque la mort dans ce lieu où, lui aussi, il finira par mourir :

> La chambre de M. Ouine est tapissée de papier rose un peu fané, mais propre, et il a lui-même blanchi le plafond à la chaux. Malheureusement la crasse séculaire reparait sous les badigeons, y dessine des caps, des golfes, des îles, toute une géographie mystérieuse. L'étroite fenêtre ne laissait passer qu'une lumière pauvre, encore assombrie par les sapins proches, trois arbres demi-morts, à la cime noire, et dont l'épaisse membrure craque sans cesse.[2029]

C'est dans cette chambre que Ouine s'offre – et offre aussi à Steeny – un voyage imaginaire, une aventure intérieure ; aussi cette chambre est-elle devenue un « navire battu par la mer »[2030]. L'ancien professeur s'octroie ici une fausse aventure : identifiée au néant de son propriétaire, elle n'est qu'une projection de ses rêves : « C'est moi qui ai voulu ce dénuement, sa pauvreté grossière s favorable à un demi-sommeil, riche en rêves »[2031]. Cette vétusté se retrouve dans de nombreuses chambres des démoniaques : comme nous l'avons vu, la chambre de Thérèse Desqueyroux est elle aussi défraîchie, celle d'Adrienne d'une simplicité monacale, celle de Gabriel Gradère et de Bob Lagave sont presque insalubres. Dans *Genitrix* de Mauriac, Le papier du salon de Félicité Cazenave a, comme la chambre de Ouine, des « cartes sans relief »[2032] et son ameublement rappelle celui des salles d'attente. Ce salon, d'aspect vieilli et impersonnel, représente symboliquement la chambre de ce couple si particulier que forment Fernand et sa mère : c'est là qu'il se retrouve de manière régulière.

[2025] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 87.
[2026] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*p. 192.
[2027] F. MAURIAC*, Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 623.
[2028] P. RENARD, « Georges Bernanos ou l'espace-temps de la tentation et du ravissement », *Le génie du lieu, Ars Rhetorica 12, op. cit.,* p. 71.
[2029] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1361-1362.
[2030] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1362.
[2031] Ibid.
[2032] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 586.

Comme la chambre des autres figures démoniaques, ce salon est le reflet de la relation pervertie qu'entretiennent ces deux personnages.

L'espace autour du démoniaque semble donc être en permanence rétréci. La claustration, imposée ou volontaire, est toujours acceptée par le personnage démoniaque qui finalement cherche maladroitement à s'en libérer, comme nous l'avons vu avec Adrienne Mesurat. La vie claustrale s'accompagne d'une perte des repères sociaux : les personnages démoniaques, emprisonnés, perdent toute notion du temps et ordonnent toute leur existence autour de besoins vitaux incontournables comme les repas. L'existence de Manuel, Adrienne, Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac, tournent uniquement autour de cela. Pour Thérèse, le passage du temps coïncide avec l'apparition des plateaux de nourriture. Contrainte de délaisser ses obligations sociales, elle finit dans le dépouillement relationnel et matériel le plus total. Le personnage démoniaque en arrive à une dégradation physique remarquable.

> Le corps ramassé, le drap tiré jusqu'aux yeux, elle demeurait immobile, ne recevant que sur ses paupières et sur son front le souffle glacé. L'immense rumeur des pins emplissait Argelouse, mais en dépit de ce bruit d'océan, c'était tout de même le silence d'Argelouse. Thérèse songeait que si elle eût aimé souffrir, elle ne se fût pas si profondément en foncée sous ses couvertures. Elle essaya de les repousser un peu, ne put demeurer que quelques secondes exposée au froid. Puis, elle y réussit plus longtemps, comme par jeu. Sans que ce fût selon une volonté délibérée, sa douleur devenait ainsi son occupation et qui sait ? sa raison d'être au monde.[2033]

Thérèse est devenue si maigre et méconnaissable que Bernard craint d'être poursuivi en justice. Ses pas dans l'escalier montre aussi qu'elle a perdu les habitudes de la marche.

> Anne (indifférente, comme détachée de ce qui peut survenir) reconnaît la première un pas familier, dit : - « Je l'entends qui descend. » Bernard, une main appuyée à son coeur, souffre d'une palpitation. C'était idiot de n'être pas arrivé la veille, il aurait réglé la scène d'avance avec Thérèse. Qu'allait-elle dire ? Elle était de force à tout compromettre, sans rien faire précisément qu'on lui pût reprocher. Comme elle descend lentement l'escalier! Ils sont tous debout, tournés vers la porte que Thérèse ouvre enfin. Bernard devait se rappeler, bien des années après, qu'à l'approche de ce corps détruit, de cette petite figure blanche et fardée, il pensa d'abord : *cour d'assises*. [2034]

La seule description physique de cette partie fonctionne paradoxalement pour évoquer l'absence d'être et la perte de soi. La déchéance de Thérèse rappelle celle de Cénabre dans *L'Imposture*. Le personnage poursuit un trajet descendant vers l'anéantissement total, la dépersonnalisation.

Ainsi, la chambre n'est pas un lieu confortable, accueillant et chaleureux pour le démoniaque : elle est même l'inverse, c'est un véritable tombeau. En effet, les figures

[2033] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 92.
[2034] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 95.

démoniaques y meurent ou y tuent : Thérèse y « soignera » son mari qu'elle empoissonne en réalité dans *Thérèse Desqueyroux*, puis elle s'y laissera mourir dans *La Fin de la nuit*, M. Ouine y séduit Steeny, puis y agonisera à la fin du roman éponyme de Bernanos, Fiodor y séduira et y droguera la servante dans *La Joie*, Germaine Malhorty s'y tuera dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Adrienne y deviendra folle dans *Adrienne Mesurat* de Green, tout comme l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos, Guéret, dans *Léviathan* de Green, y succombera à une passion destructrice. Toutefois, on peut remarquer que de nombreux romans de Green, Mauriac et Bernanos s'ouvrent et se ferment sur ce lieu clos. C'est le cas des *Anges noirs* de Mauriac : le roman s'ouvre sur la chambre de Gabriel à Paris et se ferme sur celle d'Alain à Liogeats où Gabriel agonise. Clôturer le roman de cette manière montre l'évolution du personnage démoniaque qui s'est soustrait de sa chambre parisienne, sale et mal tenue, pour découvrir, dans celle d'Alain, le sens du dénuement, de la pureté : « Il y a dans la chambre un mourant qui toujours fut fidèle à la chair, qui a obéi à toutes ses exigences, qui s'y est soumis jusqu'au crime et pourtant il s'endort entre les bras de Dieu »[2035].

On retrouve ce même parcours dans dans *L'Imposture* de Bernanos qui débute par la tentation de Cénabre dans sa chambre et se termine par l'agonie de Chevance dans sa chambre. La clôture des romans par les chambres des « saints », ces figures pendantes à celles des démoniaques, est un message d'espoir et de salut. Les chambres des démoniaques sont empruntes du mal, de même que celles des saints sont emplies du Bien. Voici comment la chambre de Cénabre est décrite :

> L'abbé Cénabre s'était insensiblement rapproché de la fenêtre, comme si dans cette chambre obscure, le reflet douteux de la rue à travers les vitres lui eût été un asile. Immobile dans la haute embrasure, les bras croisés sur la poitrine, on l'eût cru volontiers absorbé, quand toute son attention n'était tendue au contraire qu'à la rumeur triste du dehors. Sa dernière violence n'avait certes pas été un geste d'emportement : nul moins que lui n'était capable de ces distractions. La lumière l'avait offensé cruellement, tout à coup, comme le signe sensible, sur le mur et sur la croix, d'une illumination intérieure qu'il eût voulu étouffer, repousser dans la nuit, avec une énergie désespérée. L'une des marques des grandes convulsions de l'âme est de se retrouver dans les choses, de sorte que telle déception capitale, par exemple, reste inséparable du lieu et de l'heure – non pas seulement par une association matérielle, mais par une sorte de compénétration – comme si un certain accord de la vie profonde avait été faussé par le coup de bélier de la passion. D'ailleurs la brusque révolte du prêtre n'était qu'un geste de défense, tardif seulement. Et il était vrai que cette cellule, pavée de grès, ces murs, ces livres, cette croix nue étaient ennemis. Les témoins muets jusqu'alors, allaient sans doute poser la question à laquelle il ne voulait pas répondre... C'est pourquoi il les avait replongés dans l'ombre.[2036]

[2035] F. MAURIAC, *Les Anges noirs* , *Œuvres et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* pp. 365-366.
[2036] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 327.

D'ailleurs elle est souvent qualifiée de « chambre close »[2037] dans le roman. C'est dans sa chambre que Chantal a ses extases dans *La Joie* du même auteur :

> Et tel était alors le bienheureux épuisement de sa charité, sa suave détresse, qu'elle courait se réfugier dans sa chambre, refoulant ses larmes, et là, comme ivre de fatigue et de supplication, les lèvres encore occupées d'une prière qu'elle n'entendait plus, n'osant quitter des yeux son crucifix, elle croyait glisser lentement, puis tomber tout à coup dans le sommeil... Seulement elle tombait en Dieu. [2038]

La jeune fille, au cours de sa conversation avec La Pérouse compare sa vie, simple et bien ordonnée, à celle d'une chambre : « Il y a très peu de choses dans ma vie, entendez-vous ! Elle ressemble à une chambre d'étudiante, – le lit, la table, les deux chaises, – je puis la tenir propre et claire... De quel droit en ferait-on un bric-à-brac, un de ces magasins de curiosités que je déteste ? Hé bien, je fermerai ma porte, voilà tout... »[2039]. Les romans de Green, Bernanos et Mauriac sont donc des romans du dedans, un espace d'une telle séquestration que les désirs de grand large, de fuite sont exarcerbés. Mais le personnage démoniaque, incapable d'assumer l'isolement de l'extérieur, réintégre vite le refuge de la demeure, comme nous le verrons ultérieurement.

Ainsi, Bernanos, Green et Mauriac ont tiré un parti pris tragique des maisons où ils concentrent l'action de leurs romans. Les démoniaques – dans les maisons ou leur propre chambre – se trouvent exclus du monde. L'espace clos pèse sur les âmes de ces personnages qui vont tous fuir l'intimité non trouvée dans ce lieu clos.

B. L'espace intérieur : une geôle

Les figures démoniaques manquent essentiellement de *pneuma*, à savoir de souffle divin, l'Esprit-Saint dans l'âme. C'est ce souffle qui donne vie à l'homme dans la *Genèse* : « Yavhé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie, et l'homme devint un être vivant »[2040]. Ce souffle divin, explique Willy Burkhard, est « le seul à pénétrer dans le fond de l'âme et à percer l'élément essentiel de la personnalité, est

[2037] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 350 et p. 377.
[2038] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*.,p. 568.
[2039] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*.,pp. 666-667.
[2040] Gn 2 : 5

toujours attaché à l'image divine »[2041]. La plupart des Bibles traduisent l'expression « le souffle de Dieu » par « l'Esprit de Dieu », les prophètes ou héros bibliques le sont grâce à ce souffle divin. Le souffle est donc le signe, le symbole de la présence de Dieu. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, lorsqu'est abordé le motif du vent, il est question du « souffle du ciel »[2042]. Aussi, ce souffle fait cruellement défaut aux personnages démoniaques qui peuplent les œuvres de Bernanos, Mauriac et Green, ce qui explique qu'ils se sentent perpétuellement enfermés, asphyxiés. C'est ce qu'explique le narrateur dans *La Joie* au sujet de l'abbé Cénabre : « Autour de certains êtres exceptionnels, faits pour les grandes passions solitaires, l'ambition, l'avarice, les formes les plus secrètes du mensonge, l'air devient vite irrespirable, pourvu que viennent à se corrompre les puissantes réserves d'être que chacun d'eux porte en soi, et qu'ils ne peuvent épuiser que lentement, au hasard des circonstances, ou selon un plan rigoureux»[2043]. C'est aussi ce qui fait d'eux des personnages tragiques, comme l'analyse Ion Omescu : « Chaque fois qu'il est travaillé par des convoitises, quand il s'efforce de changer sa définition ou qu'il entreprend de transformer l'impossible en objet d'usage personnel, l'homme devient sa propre prison » [2044].

Les démoniaques ressentent ainsi souvent un sentiment de captivité, et d'étouffement, un besoin, commente Michèle Raclot, de « faire éclater les bornes trop étroites de leur être »[2045]. L'atmosphère autour des démoniaques est donc particulièrement irrespirable, comme l'indique Fiodor dans *La Joie* de Bernanos : « Peut-être les gens ne sont-ils pas ici pires qu'ailleurs, médiocres seulement, ridicules et bas... mais l'air qu'ils respirent suffirait à les rendre plus noirs que des démons. Moi-même, j'ai perdu mon sens, je suis pareil au mot d'une langue oubliée».[2046]. Cette sensation d'étouffement se manifeste physiquement chez un certain nombre d'entre eux. On observe cela chez Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, qui est sujette à de véritables crises où elle a l'impression d'étouffer. Au début du roman, elle assiste à un concert dont la musique, pourtant médiocrement interprétée, ce qui provoque chez elle une forte émotion: « Elle se rappela sa douleur, sa solitude et, sur la route nationale, ses éclats de rire plus tristes que des sanglots. Une sensation d'étouffement la prit. Il lui parut qu'en une minute, elle revivait tout ce qu'elle avait souffert pendant des mois »[2047].

[2041] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op.cit.,* p. 287.
[2042] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 353.
[2043] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 633.
[2044] I. OMESCU, *Hamlet sau ispita posibilului,* Buçuresti, Cartea Romaneasca, p. 140, cité par I. OMESCU, *La métamorphose de la tragédie,* Paris, PUF, 1978, p 156.
[2045] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome I, *op. cit*., p. 342.
[2046]G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 625.
[2047] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 361.

Plus loin, lors de son escapade à Dreux, elle se rend dans un hôtel minable où « trop de souvenirs lui revenaient à la mémoire, elle en était comme étouffée. Elle aurait voulu s'anéantir dans un sommeil profond, prendre conscience d'elle-même pendant des heures, peut-être des jours, pour échapper à une vision qui la poursuivait depuis le déjeuner et qu'il l'avait enfin rattrapée, conquise »[2048]. Cet étouffement se retrouve dans tout le roman, et particulièrement lorsque le docteur Maurecourt, à la fin du roman, cherche à lui faire avouer la vérité[2049] au sujet de la mort de son père. Cette impression de resserrement, caractéristique de l'angoisse, au sens étymologique du terme, traduit l'émotion des démoniaques qui est liée à leur solitude.

Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé de Blénauge est lui aussi sujet à des crises d'étouffement: « son anxiété l'étouffait: cette peur que rien ne se fût passé »[2050]. Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* de Green, éprouve « un poids terrible » qui « écras[e] sa poitrine » et elle aussi a beaucoup de mal à respirer[2051] : « Il n'était pas difficile de deviner chez Mme Grosgeorge une force de résistance qui se trahissait non seulement dans ses paroles et dans ses gestes, mais aussi dans son maintien et même dans la manière retenue qu'elle avait de respirer ; on eût dit qu'elle en voulait à ses poumons de ce qu'ils la contraignaient à faire »[2052]. Cette sensation d'asphyxie est aussi ressentie par Félicité Cazenave dans *Genitrix* de Mauriac : « À bout de souffle, elle éventait avec sn mouchoir sa face bleuie »[2053], plus loin elle est à nouveau « soufflante »[2054], puis elle étouffe complètement : « Étouffant, la mère poussa les volets », « elle perdait le souffle »[2055].

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, Thérèse, est sans cesse atteinte par l'étouffement : « dès que je l'eus quitté, je crus pénétrer dans un tunnel indéfini, m'enfoncer dans une ombre sans cesse accrue ; et parfois je me demandais si j'atteindras enfin l'air libre avant l'asphyxie »[2056] très occupée par la maladie de son mari, ne pense plus à Jean : « Elle traversait, seule, un tunnel vertigineusement ; elle en était au plus obscur ; il fallait comme une brute, sortir de ces ténèbres de fumée, atteindre l'air libre, vite, vite ! »[2057]. On retrouve ce motif de l'étouffement chez ce même personnage dans *La Fin de la nuit* : « Elle sentait autour

[2048] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 437.
[2049] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 496.
[2050] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 279.
[2051] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 786.
[2052] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 612.
[2053] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 595.
[2054] F. MAURIAC, *Genitrix*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 600.
[2055] F. MAURIAC*, Genitrix*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 609.
[2056] F. MAURIAC*, Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 63.
[2057] F. MAURIAC*, Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 73.

de son cou un nœud coulant »[2058]. Cet étouffement, les démoniaques n'en souffrent que lors de moments critiques. Dans *La Joie* de Bernanos, Mama tousse très fréquemment : «Elle toussa, comme elle toussait jadis, à l'issue d'interminables marchandages, lorsque le métayer, abruti de chiffres et de gros cidre, trempe la plume dans l'encre et l'essuie sur son coude, vaincu»[2059]. Sa petite fille, Chantal, lui dit à ce sujet : « Oh ! vous n'êtes pas si insensée que vous voulez paraître, n'est-ce pas, ni si méchante non plus. Il y a quelque chose, je ne sais quoi, qui pèse trop lourd en vous, dans votre pauvre âme, est-ce vrai ? Quelque chose qui vous étouffe, que vous ne pouvez plus garder – mais personne n'a la charité de le recevoir, personne n'a l'air de vous comprendre...»[2060].

Il existe donc un lien entre la poitrine et le mal : « L'enfer, c'est le froid. Hier encore, les nuits n'étaient pas assez longues pour épuiser votre malice et vous vous leviez chaque matin, la poitrine encore pleine de poison »[2061] explique Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos. Ainsi, nombreuses sont les figures démoniaques atteintes d'un mal qui touche les poumons. Emily, dans *Mont-Cinère* de Julien Green, n'arrête pas de tousser : « Elle toussa : les bras serrés contre son corps, elle contenait sa poitrine, comme pour arrêter cette toux qui la déchirait, puis, la crise passée, elle s'appuyait contre le mur, soufflant, exténuée, avec une petite sueur qui perlait à la racine des cheveux »[2062]. Adrienne Mesurat aussi, dans le roman éponyme de Green, ne cesse de tousser : « Elle toussa de nouveau et se vit en train de tousser dans la glace. Ce spectacle la frappa d'une terreur affreuse »[2063].

D'autres vont même jusqu'à mourir de ces maladies tel Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, qui est malade des poumons depuis sa jeunesse. Il a de terribles « suffocation[s] »[2064] tout au long du roman : « Si je m'étends sur ma couche, étoufferais-je ?»[2065] se demande-t-il. Par ailleurs, ce motif de l'asphyxie se retrouve dans la métaphore centrale du livre, celle du titre. L'expression « le nœud de vipères » apparaît deux fois dans le roman : la première fois, elle décrit le cœur de Louis où grouillent des pensées ignobles et la secoonde, elle qualifie la famille qui complote contre lui : « Dans un soir d'humilité, j'ai comparé mon cœur à un nœud de vipères. Non, non : le nœud de vipères et en dehors de moi ; elles sont sorties de moi et elles s'enroulaient, cette nuit, elles formaient ce cercle hideux au

[2058] F. MAURIAC*, La Fin de la nuit, Œuvres et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 174.
[2059] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 610.
[2060] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 612.
[2061] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1490.
[2062] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*.p. 233.
[2063] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 447.
[2064] F. MAURIAC*, Le Nœud de vipères, Œuvres et théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit*., p. 459.
[2065] F. MAURIAC*, Le Nœud de vipères, Œuvres et théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 461.

bas de perron, et la terre porte encore leurs traces »[2066]. Le cercle de famille se transforme en nœud de vipères, prêtes à étrangler celui qui ose les défier. L'angoisse de Louis s'incarne dans la peur de l'homme d'être étouffé lentement. L'étymologie du mot « angoisse » renvoie au latin « augustia », lieu resserré, comme « angine » dérive du verbe « angere », serrer à la gorge. Or Louis souffre d'angine de poitrine, ce qui lui donne ces terribles crises de suffocation que nous avons mentionnées précédemment : ainsi, l'asphyxie symbolique est devenue un véritable mal physique.

Guérou, dans *L'Imposture* de Bernanos, semble littéralement étouffer sous la graisse qui a envahi tout son corps : « L'Auvergnat n'entendit plus que la respiration de l'infirme, devenu rauque et brève »[2067]. De même, comme de nombreux démoniaques, Ouine est malade des poumons : « Il a pourtant mis à exécution son projet le plus cher, recueilli un ancien professeur de langues vivantes, un homme considérable, malheureusement dévoré de tuberculose »[2068]. Bernanos insiste d'ailleurs ultérieurement sur la maladie de l'ancien professeur de langues en évoquant ses « poumons pourris »[2069]. Manuel, dans *Le Visionnaire*, est lui atteint de tuberculose, et la douleur le gagne rapidement : il se sent oppressé et ne peut pas bien respirer. Enfin, Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac, attrape lui aussi une maladie mortelle qui atteint ses poumons. C'est après avoir passé l'après-midi sous la pluie, lorsqu'il a assassiné Aline, qu'il aurait attrapé ce mal : « Il tousse, mais il sait depuis le séminaire que l'on se rend pas malade à volonté. Il commettait alors les pires imprudences pour aller se faire gâter à l'infirmerie, et il n'attrapait jamais rien. En revanche, sa pleurésie lui est venue après une seule promenade sous la pluie… »[2070]. Dans *Le Mal* de Mauriac, Fabien est atteint d'une « pleurésie »[2071] qui le laisse longtemps affaibli. C'est aussi de cette maladie que souffre Bob Lagave dans *Destins* du même auteur.

[2066] F. MAURIAC*, Le Nœud de vipères*, *Œuvres et théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 478.
[2067] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 435.
[2068] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1359.
[2069] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1470.
[2070] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres et théâtrales et romanesques complètes*, tome III, *op. cit*., p. 353.
[2071] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres et théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 664.

Chapitre 3. Vers un mouvement tragique : les issues impossibles

Le tragique inscrit au cœur de l'œuvre de Green, Mauriac et Bernanos s'insinue de manière notable dans le cadre spatial qu'ils mettent en scène. Le lieu se dresse en tant qu'obstacle, il représente un écueil : il fait de l'être démoniaque un prisonnier au sens propre comme figuré. Les figures démoniaques entreprennent inlassablement de s'en défaire, de s'en éloigner mais c'est pour mieux y revenir, comme nous allons le voir. Prêtes à tout pour marcher vers des horizons nouveaux, quitte à repousser les limites de leur asphyxiant univers, elles vont en effet découvrir que toute issue est impossible.

I. La perception du destin et du tragique

Mauriac, Bernanos et Green font des démoniaques des êtres sur lesquels on peut s'apitoyer, de la même façon que les romantiques se sont apitoyés sur Satan lui-même. Il n'y a donc qu'un pas à les considérer comme les victimes d'un sort terrible dont ils ne seraient pas totalement responsables : ils finissent par devenir des personnages tragiques qui, peut-être pour certains d'entre eux, pourront être sauvés. Le destin des figures démoniaques est ainsi présenté comme un emmurement, une boucle qui se referme peu à peu sur elles.

A. L'hérédité

Comme l'analyse Michel Dyé, « l'aptitude du mal dont témoignent les créatures démoniaques doit être mise en parallèle avec l'ascendance »[2072].Les tragédies antiques mettent en scène des héros dont les ancêtres ont commis un crime terrible et qui, dès lors, doivent en supporter le fardeau qui leur incombe désormais. C'est ce que découvre Œdipe dans la pièce de Sophocle : « Voici que je me découvre criminel né d'un sang criminel »[2073]. En cela, le personnage démoniaque chez Bernanos, Mauriac et Green est similaire au personnage tragique : « l'héritage de la faute [...] supprime jusqu'au lien personnel qui unit le héros à son crime [...]. Dans tous les cas, la faute est soustraite à un responsabilité directe, elle

[2072] M. DYÉ, « Influences et limites de la pensée pascalienne dans *Ce qui était perdu* et dans *Les Anges noirs* », *Pascal-Mauriac, l'œuvre en dialogue*, *op. cit.,* p. 100.
[2073] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet, op. cit.,* p.140.

est accrochée à un hasard, à quelque parole équivoque ; pis encore : camouflée derrière l'innocence et surgissant de l'effort même pour l'éviter »[2074]. Dans la longue série des fautes, on finit d'ailleurs par ne plus pouvoir démêler les responsabilités, discerner les causes du mal. Il y a une résurgence du passé[2075] dans chacun des personnages démoniaques : il les constitue et fait d'eux ce qu'ils sont. Cela limite leur liberté et attenue leur culpabilité en les soumettant à des déterminismes anciens.

Pour Étienne Souriau, est tragique « toute action où l'enchaînement des situations montre une marche fatale du microcosme central vers son propre anéantissement »[2076]. Le mal apparaît donc comme une fatalité transmise de génération en génération. L'hérédité a partie liée avec le mal : ce n'est plus l'histoire d'un pécheur qui nous est racontée mais plus largement l'histoire d'un fleuve impur. Elle est « la manifestation la plus fascinante de la présence immémoriale du mal dans le monde. Comme il existe une circulation invisible de la grâce, d'âme à âme, dans un mouvement ininterrompu depuis la chute originelle, se transmet de parents à enfants, la puissance de faire le mal »[2077] explique Marie-Françoise Canérot au sujet de l'œuvre de l'œuvre mauriacienne. Souillée dès sa naissance, la créature s'oriente donc vers le mal, conséquence du péché originel, est donc responsable des misères communes qui accables l'homme : mort, maladies, infirmités physiques, dérèglement des passions. Pour autant, le péché originel n'est pas en cause dans les dégradations plus accentuées que l'on rencontre chez certains hommes, dans certaines familles, certaines classes sociales, les péchés personnels ou collectifs comme le pharisaïsme bourgeois, goût pour les biens matériels, le confort intellectuel. Comme l'explique Bernard Roussel : « À l'intérieur de ces milieux refermés sur eux-mêmes, véritables bouillons de culture, se réalisent les conditions propices aux pires confusions, au danger de voir le péché là où il n'est pas et de ne pas le voir où il est : le sens du péché risque d'y être détourné de son objet véritable »[2078].

Pour Mauriac, Green et Bernanos, l'hérédité est le signe de l'existence immémoriale du mal dans l'humanité. Ce sont les ancêtres des démoniaques qui les poussent à faire le mal et ils ne sont finalement que le maillon d'une chaîne qui porte depuis Adam les conséquences du péché originel : « Que de morts s'assouvissent en nous et par nous ! Que de pauvres ancêtres se délivrent ! Pour ce geste que nous hésitons à faire, combien sont-ils à nous pousser la main ! Mais vous me direz aussitôt : combien sont-ils à nous retenir, à nous aider dans le

[2074] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op. cit.,* p. 25.
[2075] Nous reviendrons sur l'importance du passé dans la dernière partie de cette étude.
[2076] E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 54.
[2077] M. F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : Le roman dénoué, op. cit.,* p. 138.
[2078] B. ROUSSEL, *Mauriac, Le Péché et la Grâce*, Paris, Éditions du Centurion, 1964, p. 45.

combat contre les ténèbres ? Nos expériences sur ce point ne concordent pas, voilà tout »[2079] écrit Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac. La personnalité contrainte par l'hérédité est donc une source de drame, d'épopée, de tragédie, comme l'ont compris les naturalistes groupés autour de Zola. Depuis la chute originelle, se transmet de parent à enfant la puissance de faire le mal : il pèse sur chacun des démoniaques une hérédité chargée. Les démoniaques ont le sentiment d'appartenir à une race déjà marquée par le mal. À travers la méditation de l'abbé Forcas, Mauriac réaffirme la misère de l'homme écrasée par son hérédité :

> Tout continuerait dans Andrès, dans Catherine, dans les enfants qui sortiraient d'eux- dans Mathilde aussi qui avait cette vieillesse, peut-être interminable, à épuiser (mais le désir, lui, ne s'épuiserait pas !), cette série inconnue d'années déchirantes. Non ! La mort n'interrompait rien de ce que les morts avaient commencé. Gabriel pouvait disparaître puisque c'est la loi du monde que le venin survive à la bête. Mais lui-même, le petit Gradère à l'œil bleu, de qui avait-il reçu l'affreux dépôt ? Jusqu'où raconterons-nous ? Quels roseaux faut-il écarter pour découvrir la source empoisonnée ? [2080]

Les crimes de Gabriel Gradère se perpétueront donc dans son fils et les enfants de celui-ci. Enfermés sur eux-mêmes comme dans une prison, les démoniaques obéissent à une forte détermination.

La même idée est développée chez Georges Bernanos dans *Un Crime* :

> Chaque crime crée autour de lui comme une sorte de tourbillon qui attire invinciblement vers son centre innocents ou coupables et dont personne ne saurait calculer à l'avance la force ni la durée […] avec une agitation croissante, un geste à peine moins insignifiant qu'une chiquenaude déclenche une puissance mystérieuse qui roule dans le même remous, pêle-mêle, le criminel et ses juges, aussi longtemps qu'elle n'a pas épuisé sa violence, selon les lois qui ne nous sont point connues. [2081]

Le crime d'Évangéline a en effet pris naissance dans celui de sa mère, une religieuse défroquée, ce dont elle n'a pas conscience :

> Elle n'eût jamais voulu convenir que, croyant tout devoir à son énergie et à sa ruse, elle avait réellement vécu tout éveillée un sinistre cauchemar, où de plus lucides eussent reconnu une à une les images aberrantes nées du remords maternel, cette obsession du prêtre, de ses manières, de son langage qui avait empoisonné tant d'années la conscience bourrelée de l'ancienne religieuse. [2082]

Steeny, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, est sous l'influence héréditaire de son père qui était un homme fragile : il semble qu'il ait été interné dans un asile après la guerre, puis qu'il se soit enfui. « Son of an idiot »[2083] dit d'ailleurs miss à Steeny dans un moment de colère.

[2079] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p p. 217
[2080] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 363.
[2081] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 792-793.
[2082] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 870-871.
[2083] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1450.

Lorsqu'il tente d'étrangler Miss, Steeny est dans un état second où il semble répéter quelque vie antérieure, le narrateur indique :

> Une pitié inconnue, mêlée ou comme voilée d'un peu de mépris – une sorte de satiété charnelle inexprimable, inexplicable, gonflait son cœur et il cherchait en vain les mots oubliés toujours vivants au plus profond, au plus secret de sa mémoire – laquelle ? – des mots prononcés jadis – mais où ? mais quand ? en un autre temps peut-être, un autre monde, – d'une mémoire sans date et sans nom.[2084]

Steeny incarne la triple défaillance propre à de nombreux personnages démoniaques bernanosiens : les tares héréditaires, l'absence paternelle et l'influence des mauvais maîtres.

Nombreux sont les démoniaques qui héritent de leurs aïeules des vices, tel Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac qui a eu comme héritage « le goût de la brouille »[2085]. Il tient d'ailleurs sa passion pour l'argent de sa propre mère. On retrouve cela chez Emily dans *Mont-Cinère* de Julien Green qui reçoit le goût de la propriété de sa mère :

> 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 sa grand-mère, Mme Elliot, qu'à sa mère, Mme Fletcher, la personne dont elle finit par usurper l'identité. De parent à enfant, de grand-parent à petit-enfant, le lecteur peut déceler dans 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.[2086]

De la même façon, le narrateur insiste sur l'élément héréditaire dès le début d'*Adrienne Mesurat* de Julien Green. La jeune fille semble enlisée de par son appartenance à une lignée : ce qu'elle a en elle de morose vient du côté Mesurat, et le reste du côté Lecuyer. Le « Cimetière », à savoir les nombreux portraits des ancêtres d'Adrienne, est constitué d'une foule de personnes mesurées et sûres d'elle qui parlent au-delà de la mort, dans le but de donner des instructions à la jeune fille sur la conduite qui conviendra le mieux au noble patrimoine de cette famille : « Hommes et femmes, ils plantaient devant eux le regard presque agressif des bonnes consciences. « Et vous, semblaient-ils dire, savez-vous ce que c'est qu'un cœur […] qui ne connaît ni la peur ni l'inquiétude, mais qui mesure sa joie, et reçoit sa douleur dans le calme, parce qu'il ne se reproche rien »[2087]. Ces personnages dominent tant l'opinion qu'Adrienne a d'elle-même qu'ils semblent la tenir prisonnière dans sa propre maison.

[2084] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1452.
[2085] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 386.
[2086] J-J. JURA, « Racine et Faulkner : deux héritages cultures pour l'unique Julien Green », *Julien Green au confluent de deux cultures, op.cit.,* p. 201.
[2087] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 285.

Pour Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, il en est de même : « Que de passions au plus profond de son être, devraient pénétrer cette chair informe encore ! »[2088]. Elle est ainsi à la merci de « tendances, inclinations, lois du sang, lois inéluctables »[2089]. Maurice Maucuer explique à ce propos qu'elle a été contaminé dès l'enfance et même avant la naissance : « Les données génétiques déterminent les pensées, les comportements les actes. […]. Si haut qu'elle remonte dans sa vie pour trouver le germe de son crime, l'objet de sa quête lui échappe encore »[2090]. Il lui faudrait s'enfoncer toujours plus loin dans un passé qui n'est plus le sien : « Notre destin, quand nous voulons l'isoler, ressemble à ces plantes qu'il est impossible d'arracher avec toutes leurs racines »[2091]. De même Raymond Courrèges « porte en lui une passion forcenée, héritée de père, passion toute-puissante »[2092]. On peut même remonter jusqu'à son grand-père le concernant : « Oui c'était le portrait de ce chirurgien qui, jusqu'à près de soixante-dix ans, dilapida pour les femmes la fortune que lui avait value la pratique de son art »[2093]. Le grand-père de Raymond lui a légué « un cœur capable de passion » et « le don de plaire ».

Les infidélités et la cruauté d'Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* du même auteur s'explique par le fleuve de boue qui a coulé jusqu'à lui depuis les générations passées : « Ce n'est pas leur faute ; ils ne le voulaient pas ; ils en ont eu horreur, dès qu'ils l'ont connu ; c'était décidé d'avance, avant même qu'ils fussent nés. Ils hurlaient déjà au fond de l'abîme, ils avaient déjà de la boue jusqu'à la bouche »[2094]. Le narrateur explique :

> Il rejetait le poids de ce qu'il y avait de pire en lui sur ce suicidé. Cette pensée le soulageait que le fleuve impur qui le traversait n'eût pas pris naissance dans son propre cœur. Cette source avait commencé de sourdre avant sa venue dans le monde. Il n'était que le lit vivant où cette boue se frayait une route. Du moins ne coulerait-elle plus après lui ; il n'avait pas donné la vie : en lui venait de se jeter et de perdre l'eau corrompue de plusieurs générations. [2095]

Après avoir annoncé à Marie, une jeune droguée fragile, que sa femme Irène était décédée, Hervé est dégoûté : « Qu'avait-il fait encore ? Cette force mauvaise qui émanait de lui presque à son insu, qui frappait comme la foudre, le laissait lui-même dans un état de stupeur

[2088] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I *op. cit.,* p. 505.
[2089] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II *op. cit.,* p. 84.
[2090] M. MAUCUER, « Petite cardiologie romanesque dans le cycle de *Thérèse Desqueyroux* », *François Mauriac et l'observation des passions, op. cit*., p. 116.
[2091] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II *op. cit.,* p. 28.
[2092] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I *op. cit.,* p. 861.
[2093] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I *op. cit.,* p. 789.
[2094] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 363.
[2095] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 301.

et presque d'hébétude »[2096]. Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, se sent, elle, « le proie puissante de [ses] hérédités »[2097] comme lui fait remarquer le docteur Courrèges.

« Le « mal » – dans tous les sens du terme – est transmissible comme dans *Le Visionnaire* de Green où les hommes de la famille à Négretterre sont soumis à une terrible maladie : « Un jour enfin, il expliqua à son fils la nature de son mal et fit allusion aux lois injustes de l'hérédité ; il regretta ensuite ces paroles qu'il avait dites pour assouvir une espèce de rancune, mais le mauvais grain était semé en bonne terre, et germa aussitôt »[2098]. De la même façon, Daniel Trasis garde rancune contre son père suicidé : « ayant lu dans son manuel de philosophie que souvent le suicide est un penchant héréditaire, cette idée fixe l'avait torturé au point que, même guéri, il n'avait jamais pardonné à son père »[2099]. Cela engendre chez le personnage le sentiment d'une prédestination tragique. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, on retrouve cette « transposition de l'éternel selon l'axe du temps, impliquant à la fois l'immutabilité d'un ordre transcendant et l'éternel retour de la vie et de la mort, le cycle millénaire est l'image même, en pleine existence charnelle, de l'absurde. Et la révolte n'y échappe pas : tentative désespérée de libération à l'égard de cette fatalité cyclique, elle appartient, par une dérision essentielle, à cette fatalité même »[2100] explique Pierre Gille. L'hérédité pèse donc sur Mouchette, ce dont elle prend finalement conscience : « Chacun de ces ancêtres dérisoires, d'une monotone ignominie, ayant reconnu et flairé en elle son bien, venait le prendre »[2101].

C'est cette image du cycle que l'on retrouve dans la chaîne que Hoël trouve sur la plage dans *Varouna* de Green. Dans les descriptions successives, la chaîne comporte des « anneaux si bizarrement entrelacés qu'ils semblaient vivre et remuer entre les doigts de cet homme »[2102] ou bien « sembl[e] vivante »[2103]. La chaîne apparaît tel un serpent, ce qui l'assimile à un cercle : « Or le cercle comme le serpent, images universelles et polyvalentes, symbolisent essentiellement, l'un, la totalité temporelle et le recommencement, l'autre, la transformation temporelle, la fécondité et la pérennité ancestrale »[2104] commente Annie Brudo. Comme de nombreux démoniaques, Hoël porte en lui le poids d'une terrible hérédité : ses parents assassinaient de malheureux voyageurs qu'ils faisaient échouer sur les rivages.

[2096] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 366.
[2097] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I *op. cit.,* p. 783.
[2098] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 341.
[2099] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I *op. cit.,* p. 505.
[2100] P. GILLE, *Bernanos et l'angoisse : étude de l'œuvre romanesque*, *op. cit.,*p. 34.
[2101] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*pp. 211-212.
[2102] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 738.
[2103] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 838.
[2104] A. BRUDO, *Rêve et fantastique chez Julien Green,* Paris, PUF, écrivains, 1995, p. 184.

Hoël est ainsi « prédestiné, poursuit Annie Brudo, [il] est entaché par des crimes perpétrés par ses parents. La découverte de la chaîne 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 meurtre et est condamné à la pendaison »[2105]. La part héritée permet de mettre en avant le fait que le contrôle du destin, l'apparente liberté de l'être n'est jamais absolue dans l'œuvre de Mauriac, Bernanos et Green.

B. Le destin comme force irréversible

Pris dans un mécanisme implacable, la créature démoniaque est conduite vers le mal. Avec Mauriac, Green, et Bernanos « nous sommes dans une esthétique de l'ambiguïté, et de la fragmentation ; les rares instants de grâce sont obérés, habités par la cruauté du destin »[2106] commente Dominique Millet-Gérard. Ce mot de « destin » se retrouve fréquemment dans leur œuvre. Mauriac a d'ailleurs donné pour titre à un de ces romans le mot destin[2107]. Et si aucun des démoniaques n'a vraiment la foi, nombreux sont ceux qui croient au destin. Le destin est aveugle, il ne s'occupe pas de justice et anéantit ceux qui se dressent contre lui. Ricœur explique ainsi : « Le tragique proprement dit n'apparaît que quand le thème de la prédestination au mal – pour l'appeler par son nom – vient buter contre le thème de la grandeur héroïque. Il faut que le destin éprouve d'abord la résistance de la liberté, rebondisse en quelques sorte sur la dureté du héros, et finalement l'écrase, pour que naisse l'émotion tragique par excellence, l'horreur »[2108]. Influencé par Kierkegaard, Jules Monnerot explique : « Tout se passe comme si un Démon (ou *le Démon*) avait pénétré l'intérieur du héros, et à la croisée des chemins, lui faisait chisir la route fatale au lieu de l' « autre ». Les propres actions du personnage tragique sortent de lui *pour le perdre*, lui ménager des guet-apens aux carrefours de l'avenir ».[2109]

[2105] A. BRUDO, *Rêve et fantastique chez Julien Green, op. cit.,*pp. 184-185.
[2106] D. MILLET-GÉRARD, « L'esthétique du mal chez Claudel et Mauriac *», La Culpabilité dans la littérature française, Travaux de littérature VIII*, Boulogne, ADIREL, 1995, p. 411.
[2107] dont il dira plus tard qu'il ne le satisfaisait pas car tous les romans pouvaient s'appeler ainsi.
[2108] P. RICOEUR, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité,* tome 2, *La symbolique du mal,* Paris, éditions Aubier-Montaigne, « Philosophie de l'esprit, 1968, p. 205.
[2109] J. MONNEROT, *Les Lois du tragique, op. cit*., p. 49.

Ce qui est terrible dans le mal, c'est moins la souffrance que le sentiment d'irrémédiable, d'irréparable qui l'accompagne. Olivier Abel explique: « l'irréversible n'est pas seulement subi : il peut être agi. Et c'est peut-être un des traits étranges de l'existence tragique que les humains préfèrent surenchérir à l'irréversible, en rajouter, plutôt que d'accepter l'irréversible comme une donnée brute et absurde de la temporalité. Ici se loge la méchanceté intentionnelle »[2110]. C'est cette méchanceté que l'on retrouve chez Lady Macbeth qui s'enfonce dans le crime, par une résolution si insoutenable qu'on veut croire à une « possession » : son corps tout entier devient un instrument du crime : « Venez, esprits / Qui veillez sur les pensées de mort, désexuez-moi, / Et du crâne à l'orteil, gorgez-moi/ De la cruauté la plus noire. Épaississez mon sang, / Barrez tout accès et passage à la pitié/ Afin que nul retour de la nature, nulle compassion/ N'ébranle mon farouche projet »[2111]. Comme l'écrit Antoine Fongaro sur l'œuvre de Green : « Dès qu'ils ont compris qu'il est vain de chercher à éluder leur destin, les personnages de Julien Green s'abandonnent à cette volonté supérieure qui leur a ravi leur libre arbitre et qui régit chacun de leurs actes. Ils agissent passivement ; dès lors ils sont, en quelque sorte, irresponsables de leurs actes »[2112]. C'est pourquoi la révolte des démoniaques se brise à mi-course : lorsqu'ils tentent un assaut contre les murs qui les cernent, leur tentative est vouée à l'échec. D'ailleurs, cet assaut est moins celui de la révolte que celui de la fuite. Cette fuite est « sans espoir, car on ne sort jamais du cercle infernal »[2113].

Les démoniaques voient des présages partout : ils interprètent le moindre fait comme un signe de la puissance mauvaise qui se joue d'eux. Ainsi, alors qu'elle cache Guéret dans une pièce de sa maison, Mme Grosgeorge a la soudaine révélation qu'à cette minute son destin est en train de s'accomplir. Adrienne Mesurat éprouve à plusieurs reprises cette même impression, à savoir que quelque chose de fondamental se décide pour elle à ce moment précis : « elle avait eu la certitude que cette minute était importante et qu'elle y penserait beaucoup par la suite »[2114], « Une crainte superstitieuse l'envahit »[2115]. Le sentiment du destin provient « d'une sorte de fatalité propre au caractère même de la jeune fille »[2116] comme l'explique Jean-Claude Joyce. En effet, cela lui permet de se trouver des excuses à son apathie : « Avec le superstition des âmes que la solitude a rendues farouches, elle s'imaginait

[2110] O. ABEL, « Ricoeur et la question tragique », *Études Théologiques et Religieuses, vol. 68,* n°3, 1993, p. 365-374
[2111] W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, *Tragédies,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 332-333.
[2112] A. FONGARO, *L'Existence dans les romans de Green, op. cit.,* p. 37.
[2113] J-C. JOYCE, *Julien Green et le monde de la fatalité, op. cit*., p.138.
[2114] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 301.
[2115] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 321.
[2116] J-C. JOYCE, *Julien Green et le monde de la fatalité, op. cit*., p. 140.

confusément que tous les actes de sa vie étaient prescrits d'avance par une volonté inconnue et qu'il n'y avait qu'un moment, un seul moment pour agir. Il fallait saisir ce moment au passage, car le temps l'emportait et ne le rapportait jamais »[2117]. Aussi, les démoniaques finissent par perdre leur autonomie et se demander s'ils ne sont pas le jouet de forces extérieures. Cela peut entraîner des manifestations d'une certaine aliénation chez les démoniaques qui se sentent étrangers à eux-mêmes. Les personnages se sentent séparés de la réalité, de leur histoire : « Par une sorte de dédoublement, elle se vit, à peine vêtue, appuyée contre le montant de la fenêtre, la lampe à la main. Que faisait-elle ainsi ? Qu'attendait-elle ? »[2118] exprime le narrateur au sujet d'Adrienne Mesurat.

Plus tard, la jeune fille va commencer à se parler à voix haute : « Une criminelle, moi ? «[2119] et se convainc de ne pas en être une. Sa remarque au sujet de Mme Legras : « Elle mène un jeu double »[2120] est évidemment ironique car elle-même se dédouble au moment où elle dit cette phrase. Elle nie d'ailleurs complètement le meurtre de son père : « Depuis la mort de mon père, la mort de mon père, la mort de mon père... » et c'était comme si elle eût jeté un voile qui l'empêchait d'y fixer son attention ; cette expression banale la satisfaisait par l'aspect ordinaire qu'elle donnait à la fin terrible de M. Mesurat, refoulant dans sa mémoire une réalité sinistre»[2121]. Elle finit par se parler complètement seule : « Tout m'est égal » murmura-t-elle « Je ne peux plus vivre ainsi »[2122] ; « Je ne vais pourtant pas lui dire que j'ai tué mon père »[2123]. Elle continue même la conversation avec Mme Legras alors que cette dernière est déjà partie. La perception de ce destin engendre une profonde angoisse comme chez Emily dans *Mont-Cinère* :

> Depuis quelques heures elle ne faisait que penser à son avenir et se posait sans cesse la même question : « que vais-je devenir ? » Était-ce un pressentiment ? Et elle se troublait et s'énervait à l'idée que peut-être un malheur, une grande catastrophe l'attendaient et qu'elle ne pouvait rien pour changer ni même connaître le cours de sa destinée. Mentalement elle se compara à une aveugle cheminant au milieu des gens qui lui crieraient : « Attention : vous marchez vers un précipice ». Ou : « Vous approchez du bord de la falaise », et qui néanmoins continuerait d'aller vers sa perte, faute d'y voir. Elle s'imaginait, en effet, qu'une voix intérieure l'avertissait d'un danger très proche et s'efforçait de la sauver, mais qui ne parlait-elle plus clairement. [2124]

[2117] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 422.
[2118] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 396.
[2119] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 421.
[2120] Ibid.
[2121] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 422.
[2122] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., pp. 452-453.
[2123] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 463.
[2124] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 142.

La jeune fille fait d'ailleurs des cauchemars récurrents dans lesquels elle tue ou est tuée par ses proches.

Bernanos, Green et Mauriac relient constamment le déroulement des faits à une décision relevant du surnaturel. Pour autant, le destin, chez Bernanos, se distingue de celui chez Green et Mauriac : il « est moins une fatalité à l'antique qu'un usage sauvage de la liberté – d'une liberté confiée au diable »[2125] analyse Dominique Millet-Gérard. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le destin de Mouchette se dessine dès sa visite chez Cadignan : « le regard au marquis hésita une seconde, le toisa de la tête au pieds puis tout à coup se durcit. Le bleu pale des prunelles verdit. À un moment, Germaine eût pu y lire son destin »[2126]. Ainsi, c'est comme si « les événements qui vont suivre étaient déjà écrits en elle. Hasard, dit-on. Mais le hasard nous ressemble »[2127]. Cette mention remet, d'une certaine façon, en cause le rôle du destin. Pour autant, il est bien réel comme le montre la dramatisation de l'instant où se consomme le destin de Mouchette. La jeune fille est dès lors prisonnière de ce meurtre, de ses rêves anéantis et se retrouve condamnée à la médiocrité d'une vie qu'elle rejette.

Le narrateur nous fait vivre en focalisation interne la façon dont la jeune fille bascule dans la folie : « Elle crut vraiment perdre la raison, descendre une à une les marches noires. Son destin se retraçait ligne par ligne : elle en parcourait les étapes. C'était comme une suite de tableaux fulgurants »[2128]. Son destin semble clôturé, ce que lui confirme Donissan plus tard en évoquant le poids de l'hérédité chez elle. Toutefois le mot de « destin » est absent de cette rencontre entre l'abbé et elle, signifiant par là que le destin est bien lié au diable. Il refait son apparition au moment comme Mouchette appelle Satan. C'est aussi ce que Hoël ressent en prison, dans *Varouna* de Green, au moment où il voit un oiseau au plumage bleu et rouge : « C'est présage de mort »[2129]. Pernichon éprouve la même sensation dès son arrivée chez Guérou dans *L'Imposture* de Bernanos : « Le seuil à peine franchi, il regretta d'être venu, par une sorte de pressentiment ineffable »[2130]. Olivier, dans *Un Mauvais rêve* du même auteur, perçoit dans « le cynisme de son étrange camarade, ses caprices, ses colères sans cause, son

[2125] D. MILLET-GÉRARD, « Destin et providence chez Claudel et Bernanos », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, p. 216.
[2126] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 65.
[2127] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 83.
[2128] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 211.
[2129] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 684.
[2130] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 424.

rire amer et soudain brisé, ses ruses, il croyait discerner ce que sa faible nature redoutait le plus : l'ombre et comme le pressentiment d'un malheur »[2131].

Les démoniaques n'éprouvent à aucun moment le sentiment de disposer de leur libre arbitre : ils ne paraissent libres ni de leurs actes, ni de leurs sentiments. On retrouve cela tout au long de *Destins* de Mauriac dont le titre marque la détermination tragique du personnage principal, Bob Lagave, ainsi que des autres protagonistes. Green fait de même avec *Varouna* dont l'acception est celle d'une divinité qui « attache », emprisonne et dont la fonction est celle d'un justifier, d'un juge « attentif à venger le crime de chacun et à veiller sur l'accomplissement de toutes les destinées »[2132]. Dans ce roman, Hoël revit en rêve ses vies antérieures et accomplit son destin en perpétrant le crime qui devra être expié dans les existences successives, c'est-à-dire celles de Hélène Lombard et de Jeanne. Dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac, les événements semblent se dérouler sur deux plans : le plan effectif, réel et le plan surnaturel qui révèle l'au-delà des apparences. Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, c'est Oscar Révolou qui prédit à Landin un avenir de criminel : « À ce tournant de ma vie, la terreur me vient tout à coup qu'elle se soit écoulée sous ce signe, qu'elle ait été dominée, orientée par cette créature qui m'a élu pour son dieu et dont je suis seul à savoir que la vocation ignorée de lui-même est le crime... »[2133]. Il a toujours eu l'impression qu'il y a une « chaîne indestructible qui nous lie »[2134].

Dans *Léviathan* de Julien Green, Gueret a ainsi « le pressentiment de quelque chose. Cet endroit portait malheur. Quelqu'un avait sifflé en passant devant le restaurant. Il fallait se lever, payer, partir et courir de toutes ses forces sans tourner la tête »[2135]. Ce pressentiment se retrouve chez Ganse dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos : « […] un pressentiment l'avertissait que celle-ci serait la dernière, que la solitude, cette solitude qu'il redoutait plus que la mort, commençait à ce moment même »[2136]. Pris au piège dans une « machine infernale », le personnage démoniaque paraît le plus souvent conscient de son malheur et de sa différence, il est un être unique qui se sent traqué, non plus seulement par les dieux comme autrefois chez les Grecs, mais plutôt par une force supérieure. Cette force ne se présente pas au premier abord comme mauvaise, d'où le souhait du démoniaque de se laisser guider par elle. Gabriel

[2131] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 896.
[2132] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, pp. 1484-1486.
[2133] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 590.
[2134] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 592.
[2135] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 768.
[2136] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 929.

Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac explique : « J'avais reçu une promesse intérieure : tout devait me réussir sur terre »[2137]. Il se sent protégé et son entourage, notamment Mathilde, le perçoit comme le réceptacle « d'une puissance invincible »[2138].

Cette absence de liberté intérieure semble être la contrepartie d'un consentement au mal, à Satan, et donc la distinction essentielle du démoniaque. Dans *Varouna* de Green, la condamnation des personnages à une destinée, leur soumission à la fatalité est symbolisée par la chaîne. Elle symbolise le destin : « mettre cette chaîne à son cou pour accomplir son destin »[2139]. Les destins renvoient à un tragique qui bâtit une sorte de spirale négative rapprochant d'une fin désastreuse. À travers la chaîne, symbole des fautes passées et donc incarnation de la fatalité, Green dénonce les servitudes séculaires qui brisent l'homme. De la même façon, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, le narrateur explique au sujet d'Olivier : « La main qui s'est posée sur cette précieuse proie est de celles que la mort même n'arrive pas à desserrer »[2140]. On sait dès lors que le destin d'Olivier va être tragique, tel celui de Philippe dans *Monsieur Ouine* du même auteur, qui « éprouve la certitude de jouer pour soi-même un jeu hasardeux, une partie perdue d'avance, peut être ? »[2141]. Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, songe : « Une volonté supérieure à la mienne et par conséquent étrangère à la mienne présidait à ma vie, me retenant ici, m'envoyant là »[2142]. Il se sent dépendant de « je ne sais quoi d'inconnu et de plus grand que nous »[2143].

Dès qu'ils ont compris qu'il est vain de chercher à éluder leur destin, les démoniaques s'abandonnent vite à cette volonté supérieure qui leur a ravi leur libre arbitre et qui régit chacun de leurs actes. Ils deviennent alors passifs, subissant leur sort et agissant souvent, notamment chez Green « comme dans un rêve », « comme dans un cauchemar » ou « comme un somnambule ». Ils se voient agir de l'extérieur, comme guidés par une force mystérieuse et incontrôlable, n'ayant presque jamais l'impression de responsabilité de leurs actes. Comme l'explique Marie-Françoise Canérot : alors qu'un romancier a besoin « de personnages qui pensent, parlent et agissent, les créatures de Green ne font rien de tout cela. Elles se contentent de mourir »[2144]. Les démoniaques greeniens agissent ainsi comme s'ils étaient dominés par une force : Adrienne Mesurat est dans un état second lorsqu'elle pousse son père

[2137] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 226.
[2138] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 308.
[2139] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 627.
[2140] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesque, op. cit.,* p. 897.
[2141] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesque, op. cit.,* p. 1420.
[2142] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 322.
[2143] Ibid.
[2144] M-F. CANÉROT, « Les premiers romans de Julien Green : un réalisme insolent et insolite », *Julien Green et l'insolite,* Pantin, Société internationale d'études greeniennes, 1998, p. 68.

dans les escaliers, Guéret frappe et tue en état de dédoublement, Hoël assassine Morgane sans savoir vraiment pourquoi. De la même façon, Simone Alfieri au moment de tuer la tante d'Olivier « restait debout, face à son image, aussi incapable d'avancer ou de reculer qu'une somnambule qui s'éveille au bord d'un toit »[2145] explique le narrateur d'*Un Mauvais rêve* de Bernanos. Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, elle-même confie : « Je ne sais pas ce que j'ai voulu. Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi : ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée »[2146]. Elle semble obéir, quant à elle, à des forces qui l'habitent sans qu'elle soit responsable de tous ses actes.

Le démoniaque a l'impression de porter en lui un double « qui dirige ses actes et sa pensée : il devine sa présence, il l'éprouve, et a le sentiment d'être livré à un être invisible qui prend possession de lui »[2147] explique Antoine Fongaro dans *L'existence dans les romans de Julien Green*. Le même phénomène se retrouve dans les œuvres de Bernanos et Mauriac. C'est par exemple ce qui arrive à Fabien dans *Le Mal* de Mauriac : « Il avait consenti descendre du vaisseau, il avait été débarqué sur une terre de cendre. Plus d'espoir que le vaisseau ne revienne jamais chercher cette âme naufragée. Il acceptait d'envisager ce qui naguère l'eût rempli d'horreur si tel est son destin, que Fanny se tue ; il n'a plus la force de refermer les bras sur ce corps usé »[2148]. Sa volonté est complètement annihilée par ce destin, cette force qui le contrecarre dans ses desseins. Olivier de Mainville, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, se demande, quant à lui :

> Par quelle fatalité s'est-il senti glisser peu à peu vers ces régions troubles pour lesquelles il ne se sent pas fait, où le tragique et le burlesque épanouissent côte à côte leurs fleurs monstrueuses ? Hélas ! c'est qu'il est réellement impuissant contre la grossièreté de la vie quotidienne, son énorme voracité. Nul ne se doute au prix de quel immense effort les frivoles viennent à bout de leur destinée, alors que le drame est à l'affût derrière chacun de leurs plaisirs et qu'ils doivent passer en souriant, plusieurs fois par jour, à portée de sa gueule béante, sûrs d'ailleurs d'y tomber tôt ou tard, car on compte ceux qui tiennent la gageure jusqu'au bout, échappent à la tendre majesté de l'agonie, réussissent à faire de leur propre mort une chose impure. [2149]

Le jeune homme se sent véritablement tenu par une force qui le dépasse : « par mille fissures invisibles, ainsi qu'une eau sombre et secrète, la fatalité qu'il abhorre est entrée dans son destin »[2150].

[2145] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesque, op. cit.,*p. 1017.
[2146] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 26.
[2147] A. FONGARO, *L'Existence dans les romans de Julien Green, op. cit.,*p. 40.
[2148] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 702-703.
[2149] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 903.
[2150] Ibid.

Au moment où Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, aurait l'occasion d'aller voir Maurecourt, elle est incapable d'agir. Ne pouvant se rendre à son rendez-vous imaginaire du soir, elle est envahie d'une crainte superstitieuse, et cela lui semble être un présage de malheur. Dans *Léviathan* de Green, Guéret est incapable de prendre une décision : « Il hésitait à partir, marchant dans un sens puis dans l'autre comme si sa promenade eût été circonscrite par d'invisibles murs. Une puissance secrète l'attachait à cette portion du sol où il allait la revoir ; comme lui maintenant, dans deux jours elle foulerait cette terre »[2151]. Leur crainte superstitieuse est telle que certains protagonistes se retrouvent parfois dans l'incapacité de modifier leurs habitudes. Mme Londe, dans le même roman, n'ose pas enlever de son comptoir le vase d'étain auquel elle accorde une valeur symbolique, de peur de « fausser le destin ».

Les démoniaques ont la certitude qu'ils ne peuvent rien contre cette puissance qui les domine et se rit plus ou moins consciemment de leurs efforts. C'est ce que l'on retrouve lors de la crise de Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos. Le prêtre ne parvient à lutter contre sa propre hypocrisie. Après l'échec du dialogue avec l'abbé Chevance, le destin de Cénabre semble décidé : « Au contraire, son destin était désormais fixé, et le cours de sa vie tracé jusqu'à la mort qu'il ne souhait ni redoutait, car il en portait singulièrement l'image en lui-même »[2152]. Certains personnages n'hésitent pas d'ailleurs à aller au devant de leur destin. C'est à cette fraction inconnaissable d'eux-mêmes que les personnages obéissent : il s'agit d'une certaine façon de leur part démoniaque. Dans *Léviathan* de Green, au fur et à mesure que l'action progresse, l'imminence d'une issue terrible exalte les personnages. Ainsi « de même qu'un joueur refuse à abandonner une partie commencée, et la continue, même s'il n'y trouve que de l'ennui, par souci de voir comment elle va finir »[2153], le démoniaque spécule. Dès le prologue du *Malfaiteur* du même auteur, le lecteur comprend que Jean est condamné, qu'il rôde quelque chose de sinistre autour de lui. L'homme tentera, avant de se tuer, de se confier à Hedwige qui n'y comprendra rien. Les démoniaques semblent prédestinés à faire le mal comme l'explique Lucile de Villeron au sujet de son amie Gisèle dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac : « J'aurais dû lutter, songeait Lucile, et ne pas abandonner cette âme dont j'avais la charge, dont je connaissais la mortelle prédestination »[2154].

Thérèse Desqueyroux, dans le roman de Mauriac, a conscience depuis longtemps du poids du destin qui pèse sur elle : « Tout était fini pour moi avant d'avoir commencé. Plus

[2151] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 763.
[2152] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 446.
[2153] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 650.
[2154] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 551.

rien à attendre de l'amour, aussi inconnu maintenant qu'aux jours de ma jeunesse. Je ne sais rien de lui, hors le désir que j'en ai »[2155]. Après la tentative d'empoisonnement de son mari, elle renonce finalement à changer car de toute façon, selon elle, il est « impossible de rien changer au total de ses actes ; son destin avait pris une figure éternelle. C'est cela que signifie : se survivre, – lorsqu'on a la certitude de ne pouvoir plus rien ajouter ni rien retrancher à ce qui est »[2156]. Thérèse est victime d'une aliénation originelle soulignant le caractère injuste de sa situation. Le propre du tragique se résume principalement par le fait que l'homme, involontairement, soutient, par son action, la transcendance qui l'écrase.

Dans *La Fin de la nuit*, Thérèse se révèle prisonnière de « son destin [qui] avait pris une figure éternelle »[2157]. Ce destin, c'est d'être une empoisonneuse. On retrouve cela chez Maria Cross lorsqu'elle invite le jeune Raymond Courrèges chez elle pour la première fois : elle songe qu'elle «connaît son destin inexorable : rien de trouble en elle, à la naissance de ses désirs, et pourtant tout ses actes offraient un aspect monstrueux »[2158]. Les démoniaques ont l'impression d'être les proies d'une force malveillante qu'ils désignent comme destin. Ainsi, Green, Mauriac et Bernanos, ne laissent que peu de manœuvres à leurs personnages. Pour eux, le destin n'est pas un des noms que l'homme donne au hasard mais « la forme mystérieuse qui sommeille eux, ce « reptile » évoqué souvent chez Mauriac qui s'anime : « une force mauvaise éman[e] d'[eux] presque à [leur] insu, qui frapp[e] comme la foudre »[2159] explique le narrateur dans *Ce qui était perdu*. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Olivier de Mainville s'en rend compte : « Comme d'habitude, il ne pouvait s'expliquer par quelle fatalité ridicule chaque entrevue avec Mme Alfieri prenait ce caractère de dispute âpre, s'achevait en railleries ou en injures. Car dès qu'il avait franchi le seuil de son minuscule appartement, cet édifice de contradictions tombait de lui-même, et il ne se souvenait même plus des causes toujours futiles qui avaient enflammé sa colère »[2160].

Les figures démoniaques vont finir par céder à cette force impérieuse qui annihile leur propre volonté : ils se plient au pouvoir de cette fatalité qui les assujettit. Embarqué par cette force, Olivier est curieux de connaître la fin tragique de Philippe auquel il ne sera pas vraiment utile :

[2155] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 74.
[2156] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 83.
[2157] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 82.
[2158] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 810.
[2159] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 366.
[2160] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 974.

> De cet étrange dédoublement, Mainville n'eut jusqu'au bout qu'une conscience vague, bien qu'il avouât depuis que le pressentiment ne le quitta pas d'un dénouement tragique. Mais cette attente restait curieusement dépouillée de tout sentiment d'horreur, ou même de pitié. Assuré d'un malheur désormais inévitable, il en arrivait à le souhaiter plutôt qu'à le craindre, avec une sorte d'impatience ou de curiosité cynique. « Il me semblait que je regardais tomber du haut d'une montagne un homme inconnu, pour lequel je ne pouvais absolument rien. »[2161]

Plus tard, quand il annonce le suicide de Philippe à Simone, celle-ci lui dira, stupéfaite : « Et vous n'avez rien fait ? […]. Rien tenté ? »[2162]. Sa faiblesse, explique Henri Debluë, « l'empêche de réagir, fasciné par la tragédie dont il a pourtant horreur. [Olivier] éprouve durant cette scène un sentiment d'irréalité. La situation tragique qui requiert l'intervention immédiate, revêt l'horrible frivolité d'un mauvais rêve »[2163]. Si les personnages démoniaques agissent, ils le font le plus souvent malgré eux. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, « comme dans un rêve », éprouve « l'horreur de ne pouvoir faire un mouvement, d'être retenue par une force invisible entre ce fauteuil et cette table »[2164].

> Elle ne se levait pas, elle éprouvait un sentiment agréable à s'abandonner à son sort, à ne plus lutter, à laisser les choses agir d'elles-mêmes. Il y avait si longtemps qu'elle s'efforçait d'être heureuse, maintenant elle n'essaierait plus, elle vivrait au jour le jour, courbant la tête sous les colères du vieux Mesurat. Une envie de dormir la prit. [2165]

On retrouve particulièrement cela dans *Léviathan* de Green : « Il n'y a pas de hasard, il n'y a que des méchancetés du sort et ses perfidies, préparées de longue main, n'ont cette apparence fortuite que parce que les dessous nous échappent »[2166]. Mme Grosgeorge, elle aussi, tente de sortir de son cercle infernal dans une tentative de révolte désespérée. Aussi même sa tentative de révolte manifeste d'une certaine passivité puisqu'elle débouche directement sur sa propre mort : « Tout lui permettait de croire qu'elle finirait ses jours dans cette ville. La moindre de ses promenades était prévue. Quelque chose de fatal ordonnait tous ses gestes, presque toutes ses pensées. […] Cette sensation d'être la proie d'une force capricieuse ne la quittait jamais : elle était le jouet de la volonté qui domine le monde et la liberté n'était qu'une moquerie »[2167].

Cette conception du destin est ainsi source de tragique et d'angoisse et l'on y voit une parenté avec les tragiques Grecs que l'on retrouve chez Euripide, Eschyle mais aussi chez Racine. Les démoniaques sont prédestinés : tout les pousse dans la voie unique tracée par le

[2161] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 951.
[2162] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 958.
[2163] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 57.
[2164] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.*, p. 322.
[2165] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.*, p. 373
[2166] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 758.
[2167] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 711.

destin et qui n'a qu'une issue : « le crime, c'est-à-dire le néant »[2168] explique Antoine Fongaro. C'est ce qui amène Simone Alfieri sur les chemins du crime dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos :

> Elle ne s'était jamais sentie peut-être, depuis du moins bien des jours, plus rusée, plus forte, plus capable d'aller jusqu'au bout du mensonge où elle entrait avec une crainte voluptueuse. Mais elle s'avisait tout à coup qu'elle ne sortirait plus de ce mensonge, que ce mensonge n'avait pas d'issue. Quelle que fût désormais la profondeur de ses combinaisons, ou peut-être en raison même de cette profondeur, de l'infaillible précision de ses calculs, une évidence sinistre l'assurait qu'ils seraient déjoués l'un après l'autre, non par un adversaire plus habile, mais par un ennemi stupide, le plus stupide de tous, le hasard. Le hasard s'était déclaré contre elle, tout à coup, et cette minime part de chance, indispensable appoint de toute entreprise humaine, venait de s'évanouir en fumée. S'obstinerait-elle à jouer contre le sort une partie sans doute perdue d'avance ? [2169]

Les répétitions qui structurent le passage engage Simone dans un retour du même, contredisant toute progression : le terme de « mensonge » (trois fois), celui de « hasard » et de « stupide » (deux fois). Ces répétitions lexicales sont renforcées par des répétitions sémantiques : « combinaisons »/ « calculs»,« adversaire »/ « ennemi », « hasard »/ « chance ». On ne saurait mieux nier toute progression à ce « mouvement » semblant être un éternel retour du même : « Mais elle s'avisait tout à coup qu'elle ne sortirait plus de ce mensonge, que ce mensonge n'avait pas d'issue ». Tel Sisyphe roulant son rocher, Simone est prise dans un piège infernal. Dans son cas, c'est encore le destin qui l'amène à commettre son second crime, celui du prêtre, qu'elle n'avait pas prévu : « La vérité est qu'un second hasard, plus imprévisible encore que le premier, les mettait de nouveau en présence et dans des conjonctures si rigoureusement semblables qu'elle pouvait se croire le jouet d'un rêve »[2170]. Dès lors, les démoniaques, pour se sortir de cette spirale infernale, vont devoir faire preuve de lucidité et de clairvoyance.

C. L'ironie tragique

L'ironie de situation, fondée presque toujours sur le décalage entre les escomptes et les résultats, traduit la situation tragique des démoniaques qui ne réussissent pas à surmonter leur sort, à se délivrer d'un sentiment de condamnation. Barthes explique : « *Changer toutes*

[2168] A. FONGARO, *L'Existence dans les romans de Green, op. cit.,* p. 31.
[2169] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 987.
[2170] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1026.

choses en leur contraire est à la fois la formule du pouvoir divin et la recette même de la tragédie »[2171]. Jean-Pierre Vernant montre comment le héros tragique se trouve piégé par la compréhension des situations ou les mots qui les expriment : « L'ironie tragique pourra consister à montrer comment, au cours de l'action, le héros se trouve littéralement "pris au mot", un mot qui se retourne contre lui en lui apportant l'"amère expérience du sens qu'il s'obstinait à ne pas reconnaître »[2172]. Les choix des démoniaques ne font en général que les accabler davantage. C'est le cas d'Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, qui après son voyage à Dreux songe : « Qu'avait-elle gagné à se déplacer ? N'avait-elle pas été obligée de revenir ? Si encore elle était revenue dans un état d'esprit plus calme, avec un cœur plus fort ! Mais, au contraire, elle n'avait fait que se meurtrir, que s'abîmer dans une mélancolie plus profonde »[2173]. Partie loin de la villa des Charmes, Adrienne reste une éternelle prisonnière par la quarantaine dans laquelle on la confine. Tous les gens qu'elle rencontre au cours de ce voyage l'ennuie ou l'inquiète, tel l'ouvrier qui lui parle durant son repas ou l'hôtelière qui la houspille. Par une ironie du destin, Adrienne ne peut trouver ni sollicitude ni réconfort dans son voyage comme dans sa maison.

Thérèse Desqueyroux fait un constat similiare à celui d'Adrienne Mesurat dans *La Fin de la nuit* de Mauriac : « Et maintenant tout était accompli : impossible de rien changer au total de ses actes ; son destin avait pris une figure éternelle. C'est cela que signifie : se survivre- lorsqu'on a la certitude de ne pouvoir rien ajouter ni rien retrancher à ce qui est »[2174]. Dans *Les Anges noirs* du même auteur, Gabriel choisit de quitter Paris, non sans raison : « Que venait-il accomplir d'occulte et d'irréparable dans ce coin du monde où il était né, par une nuit pareille, au fond d'une de ces pauvres alcôves, il y avait cinquante ans ? Son expérience ne le trompait pas : dans sa vie, ces voyages brusques et non prémédités avaient toujours signifié une mise en œuvre, l'accomplissement d'un dessein »[2175]. Seule la mort pourra enrayer son destin : « Et pourtant il s'éloignerait de sa vie, il sortirait de son destin, il échapperait à cette atroce logique, à cette combinaison de mobiles et d'actes qui après un demi-siècle l'avaient ramené, la nuit, avec Aline, à la Roche, dans ce sable de son enfance... »[2176]. On peut constater toute la perversité du tragique, puisque la menace se loge dans les circonstances où on ne l'attend pas. Le paradoxe des remords qui se jouent de

[2171] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit.,* p. 51.
[2172] J-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* tome I, *op. cit.*, p. 102.
[2173] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 453.
[2174] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 321.
[2175] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, pp. 248-249.
[2176] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 353.

Gradère peut renforcer cette analyse : par un revirement, le criminel, qui a tué de sang froid son encombrante complice, en vient à culpabiliser. Le calme des jours se déroulant sans encombre à Liogeats devient insupportable :

> Du fond de son crime, il voyait cette destinée, aux antipodes de la sienne, et pourtant proche : il aurait pu absoudre, éclairer, délivrer, tout en restant ce même être, Gabriel Gradère. Le seul pauvre mérite dont un homme puisse devant Dieu se prévaloir, c'est d'avoir accepté d'être choisi- du moins lorsqu'il appartient à la race de ceux aux yeux desquels rien n'est au monde qui ne soit délices. Nous n'avons qu'une vie : Gradère serait peut-être pardonné, mais il ne serait plus jamais cet enfant qui s'éveille un matin des grandes vacances, qui se déchausse pour sentir à ses pieds la brulure du sable, et dont les jambes sombres divisent le courant du Balion.[2177]

Il suffit d'un acte pour que commence l'engrenage, le plus souvent humiliant ou décevant. Le meurtre accompli, Gabriel a le sentiment que Satan se retire de lui : « Une impression de solitude l'écrasait, telle qu'il ne l'avait jamais ressentie. Seul ! Qu'est devenue cette présence brûlante en lui ? Où donc ce guide obscur, cette voix insidieuse, ce conseil toujours présent ? Jusque là il avait été comme un aveugle : il serrait fort la laisse et le chien tirait. Maintenant le chien a rompu la corde, les yeux de l'aveugle se sont ouverts et il y voit malgré tout »[2178]. On peut se demander si cette solitude est le signe du démon, qui après l'avoir conduit au crime, l'abandonne au néant ou s'il a fonction de libération. Ainsi, « les voies du salut ne sont jamais très éloignées des voies des chemins de la perdition »[2179] explique Michel Lioure au sujet de l'œuvre de Mauriac.

Après l'aveu d'Isa, Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac déclare : « j'éprouvais pourtant à cette minute, qu'une créature rompue comme je l'étais peut chercher la raison, le sens de sa défaite ; qu'il est possible que cette défaite renferme une signification, que les événements, surtout dans l'ordre du cœur, sont peut-être des messagers dont il faut interpréter le secret.... »[2180]. Ce sera le point de départ d'une vie de haine et de rancœur. Pour Raymond Courrèges, c'est le rejet de Maria Cross qui le pousse à séduire de manière invétérée les femmes pour les abandonner lâchement ensuite dans *Le Désert de l'amour*. Chez Thérèse Desqueyroux, c'est son mariage, et particulièrement la nuit de noces, qui déclenche chez elle la haine et l'envie de tuer. Pour Landin, c'est la lecture du journal d'Oscar Révolou, qui lui renvoie une image atroce de lui-même, qui sera le déclencheur de son changement. Les démoniaques semblent avoir entendu un appel et accepté d'y répondre. Un visage entrevu,

[2177] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 363.
[2178] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 321.
[2179] M.LIOURE, « Le suicide dans les romans de Mauriac », *François Mauriac : L'œuvre au noir, op. cit*., p. 243.
[2180] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.* p. 416.

une parole imprudente, une rencontre, un instant d'égarement peut donc tout faire basculer.. Ces instants sont mis en relief par différents procédés évoqués par Michèle Raclot au sujet de l'œuvre greeniennes tels que « le ralenti de l'image », « le rappel de l'image sous forme de souvenir, l'étrangeté irréelle qui constitue l'atmosphère de cet instant »[2181]. Le personnage devient le jouet du destin qui, dans un jeu de puzzle, lui offre la possibilité de décrypter, de décoder son propre sort. On retrouve cela lorsque Adrienne Mesurat voit Maurecourt pour la première fois, dans l'œuvre éponyme de Julien Green :

> La voiture passa tout près d'Adrienne. Peut-être le docteur eut-il conscience du regard aigu que lui lançait la jeune fille. En tout cas, il releva les yeux du livre qu'il était en train de lire et tourna la tête vers l'endroit où se tenait Adrienne. Il était petit, jeune encore, mais son teint était mauvais et le vieillissait. Dans ce visage un peu blafard, Adrienne remarqua les yeux sombres, qui s'arrêtèrent sur elle avec une expression de curiosité. Il eut l'air d'hésiter puis oucha son chapeau d'un geste furtif. Cela dura l'espace d'une seconde et déjà la voiture était passée. [2182]

La succession des actions (« releva, « tourna », « remarqua », « toucha ») ainsi que la pause descriptive centrale contribuent à allonger le temps de cette rencontre qui en fait n'a duré qu' « une seconde ».

Dans la majorité des autres cas, il n'y a guère d'échappatoire ni de libération possible. L'ironie de la situation des démoniaques se perçoit dans la répétition cyclique des événements qu'ils doivent affronter, les engluant dans leur souffrance. De façon ironique, la décision d'Emily d'épouser Frank Fletcher, dans *Mont-Cinère* de Green, la transporte dans une situation identique : elle passe de l'autorité d'une mère avare à celle d'un homme intéressé : « Il était étrange de voir combien peu de changements le mariage d'Emily apportait à la vie de Mont-Cinère »[2183]. Le mal est simplement déplacé mais persiste dans cette répétition cyclique. Emily est condamnée à être placée sous le joug d'un tiers qui entend la déposséder. La seule façon d'empêcher pour elle que Mont-Cinère aille à un étranger est de l'anéantir en mettant le feu à la demeure. En essayant de réparer un mal, elle produit une situation analogue à à celle qui fut à l'origine du premier mal.

Dans *Adrienne Mesurat* de Green, l'ironie du destin de la jeune fille réside dans sa condamnation à la solitude : « l'instant où Adrienne croit trouver le chemin vers les autres, s'inverse en son contraire le plus grotesque »[2184]. Libérée de la tyrannie paternelle, elle se précipite vers Mme Legras, croyant échapper à la solitude, alors que cette dernière la

---

[2181] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op.cit*., p. 549.
[2182] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 301.
[2183] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 235.
[2184] W. MATZ, *Julien Green : le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, Arcades, 1998, p. 36.

manipulera pour finalement la trahir, renforçant le sentiment d'abandon de la jeune fille. Comme l'analyse Ghayas Hachem, la jeune fille, prisonnière de son sort est « incapable de se départir d'une fatalité qui pèse sur elle » et « en arrive peu à peu à ne plus pouvoir s'affranchir de la familiarité de la prison »[2185]. Alors qu'elle reprochait à son père une certaine monotonie, elle commence à développer le même besoin vital : « ces gestes familiers qu'elle retrouvait, lui procuraient une joie animale, une joie qu'elle ne raisonnaient pas »[2186]. Son sort est similaire sur de nombreux points à celui d'une héroïne tragique racinienne : elle est en effet « ruinée par ses passions, détruite par un fatalisme écrasant et une perte de contrôle, contrainte à faire des actions extrêmes aux conséquences horribles »[2187].

De la même façon, Manuel, dans *Le Visionnaire* du même auteur, se libère du joug d'un tyran, Mme Plasse, pour se mettre sous celui d'un autre, la vicomtesse. Mais contrairement à Adrienne, c'est lui-même qui perpétue sa condamnation en choisissant de s'évader dans un univers aussi carcéral que celui de sa vie réelle. Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, c'est en voulant se défaire du joug d'Oscar Révolou – qui meurt en lui prédisant un avenir de criminel – que Landin décide de changer afin d'échapper à ce sort : « S'il me survit, s'il consent à me survivre, qu'adviendra-t-il de cette puissance lâchée parmi les hommes ? […] Quel cadavre y a-t-il entre nous ? »[2188] a écrit Oscar au sujet de Landin dans son journal. En voulant échapper à cela, Landin se précipite dans la débauche pour finir, ironie du sort, non pas l'assassin mais l'assassiné : « On ne connaît pas le pouvoir des morts qu'il me dit. Quand les morts veulent vous avertir de certaines choses, ils ont plus d'un tour dans leur sac »[2189] explique-t-il à sa sœur au moment de son départ pour Paris. On peut constater toute la perversité du tragique, puisque la menace se situe précisément là où on ne l'attend pas. Mme Londe, patronne autoritaire du restaurant dans *Léviathan* de Green, est en réalité en proie à une violente angoisse : si elle essaie d'avoir de l'ascendant sur les autres, c'est pour échapper à sa solitude. En perdant Angèle et donc son pouvoir sur ses clients, elle s'avère tragiquement victime de sa destinée, impuissante à surmonter son désarroi. Ici l'ironie se situe dans le décalage entre son masque de puissance et sa fragilité intérieure : « Cette ironie débouche sur le tragique quand justement le masque de puissance tombe au moment où

[2185] G. HACHEM*, Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green: de Mont-Cinère au Mauvais lieu, op. cit.,* p. 360.
[2186] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 393.
[2187] J-J. JURA, « Racine et Faulkner : deux héritages culturels pour l'unique Julien Green », *Julien Green au confluent de deux cultures, op.cit.,* pp. 198-199.
[2188] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*.p. 592.
[2189] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*.p. 597.

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 »[2190] commente Ghayas Hachem.

Dans le même roman, on retrouve l'ironie tragique avec le destin de Gueret qui n'arrive pas à avoir le moindre pouvoir sur son propre sort et qui enchaîne les actes qui causent sa perdition. Et pourtant, alors même qu'il pourrait avoir du pouvoir sur la destinée de Mme Londe et sur Mme Grosgeorge, il ne parvient pas à saisir sa chance. Michèle Raclot explique qu'« [i]l leur arrive même de jouer avec cette puissance inexorable qui va les broyer »[2191]. Mme Grosgeorge joue le sort de Guéret à pile ou face. De même, Fanny dans *Le Mal* de Mauriac explique à Fabien que si elle garde son révolver dans son sac, c'est parce que « rien ne l'excitait, [...] comme cette sensation de jouer, à chaque instant, son destin »[2192]. Dans *Varouna* de Julien Green, c'est ironiquement en jetant la chaîne à la mer pour épargner à Hoël une vie trop mondaine, que Marcion conduit directement le jeune garçon à tuer Morgane afin de récupérer cette même chaîne. Marcion voulait le sauver du mal mais le mal semble faire partie de la destinée du personnage : « Autre chose t'a poussé à commettre cette mauvaise action »[2193] lui dit le moine à la fin de son histoire. Thérèse Desqueyroux, elle, perd la raison après avoir commis un crime qui n'en est pas un : désespérer Georges, le fiancé de sa fille, qui l'aime. Sa crise cesse, de façon ironique, lorsqu'elle revient à Argelouse, qu'elle a fui des années auparavant, pour s'installer chez son mari et y mourir. L'ironie tragique atteint son niveau paroxystique quand, Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, tue Aline, sa complice de débauche qui le fait chanter. L'homme a toujours voulu se débarrasser d'Aline, ne sachant comment s'y prendre. Une occasion purement fortuite va lui être donnée, mais c'est une fois le crime accompli qu'il meurt.

L'ironie persiste dans l'échafaudage tragique de Bernanos, Mauriac et Green qui font usage de la dialectique du salut et de la perte. Pour les démoniaques, les actions entreprises en vue de se sortir d'une situation périlleuse s'avèrent un piège dressé sur leur chemin. Ces contrariétés peuvent aller jusqu'à atteindre les personnages dans leur expression verbale qui se fait mensongère.

[2190] G. HATCHEM, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, op. cit*, p. 361.
[2191] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op.cit*., p. 556.
[2192] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 681.
[2193] J. GREEN, *Varouna, Œuvres romanesques et théâtrales*, tome II, *op. cit*., p. 682.

II. Une fausse issue : le mensonge

Ces êtres, impuissants, cherchent une issue et essaient tous, à un moment ou à un autre, de fuir, de faire éclater leurs chaînes et leurs limites. Ils vont tout tenter pour sortir de cet enfer de silence et de solitude dans lequel ils se meuvent : l'appel de la chair, la fuite, le rêve, la folie, le suicide ou le crime sont alors autant d'issues – fausses et illusoires. En effet, les figures démoniaques, une fois engagées dans le mal, bien qu'elle puissent éprouver un sentiment de libération dans un premier temps, tombent dans une trappe : elles se sont engagées dans une voie sans issue.

A. La fuite dans le mensonge

Les personnages démoniaques sont porteurs d'une identité mouvante, incertaine, qui est à la recherche perpétuelle d'elle-même : ils peuvent être qualifiés d'êtres insaisissables tant ils échappent à toute qualification. Ils s'adonnent au mauvais rêve qui est le mensonge tel que le définit Bernanos. Henri Debluë explique que « le mauvais rêve […] nous investit, nous perturbe, nous aliène à nous-mêmes et à l'être. [Il] devient ainsi l'expression psychologique du mal, et même temps que son image ontologique. […]. Le mauvais rêve, qui est l'analogue du mal, se dissout, à son terme, dans le néant, le noir sans rêve »[2194]. Leurs propos se révèlent par ailleurs opaques, faisant d'eux des experts dans l'art du discours déguisé. C'est ce que Ion Omescu nomme le tragique de l'aveuglement : « selon lequel le personnage s'ignore soi-même et méconnait les autres, confonfant la situation apparente avec la situation réelle »[2195]. Chez les anciens, Tirésias, l'aveugle, est le seul qui voit clair à Thèbes comme nous l'avons vu dans *Œdipe-Roi* de Sophocle. Pour y arriver, Œdipe doit vider ses orbite : c'est là que commence l'aveuglement du démoniaque qui ne voit pas ses fautes, à force de duper les autres et surtout lui-même.

1. Le jeu de rôles des démoniaques

On retrouve chez les démoniaques ce que Domenach évoque à propos des héros tragiques :

[2194] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 16.
[2195] I.OMESCU, *La Métamorphose de la tragédie*, *op. cit.,* p. 71.

> Sous le moi passionné surgit alors un être plus profond, une lucidité [...] cette phosphorescence [...] place la parole tragique dans une équivoque [...] : la honteuse sollicitation de par le mot vague et chicoté ; avec cette objectivation fugitive, ce commencement de dialogue intérieur, c'est le mystère même de la personne qui apparaît, masque pour elle-même, et théâtre en elle-même. Et à ce niveau seulement, il est possible d'apercevoir l'imposture, la plus énigmatique de toutes les figures du destin, car elle combine l'extrême du mensonge avec l'extrême de la sincérité ; elle altère entièrement une personnalité qui garde pourtant jusque dans ce naufrage la pleine conscience et la jouissance de soi ; elle est le suicide de ce qui ne peut pas être tué [...] Le tragique est lié à un équilibre d'ombre et de lumière, de conscience et de perte de soi. [2196]

L'être tragique est donc par essence divisé, comme l'explique Barthes au sujet des héros raciniens : « Son mal, c'est d'être infidèle à lui-même et trop fidèle à l'autre. On pourrait dire qu'il fixe sur lui-même la scission qu'il n'a pas le courage d'imposer à son partenaire : soudée à son bourreau, la victime se détache en partie d'elle-même»[2197]. Là où le démoniaque se distingue c'est qu'il est à la fois son bourreau et sa victime. Tous les démoniaques se sont réfugiés à l'intérieur d'un « moi imaginaire », qu'ils se sont créés de toutes pièces, en oubliant plus ou moins volontairement leurs racines. Le mensonge est omniprésent chez les démoniaques :

> [Il est] une part du néant, un germe de mort, qui introduit dans le vivant, le gangrène, le ronge peu à peu comme le ferait un cancer. C'est par lui que le mal-ou le Malin- peut faire germer la corruption au sein même du bien, du juste, du vrai ; c'est par lui que se faussent, que portent à faux, même les instincts justes de l'homme, même les 'bonnes intentions'-nses aspirations à la justice, à l'ordre, au bonheur- et tout ce qui en lui est utilisable pour le bien : sa souffrance, sa patience, son espérance. Le mensonge peut les pervertir au point d'en faire des forces de destruction qui se retournent contre l'homme lui-même. [2198]

Aussi le mal est moins une révolte qu'une fuite, une manière de s'éloigner de la réalité. Le démoniaque joue un rôle d'acteur, mais aussi de metteur en scène en exerçant un continuel contrôle sur lui-même et sur les autres.

Le mot « masque » vient de *maschera*, vocable italien d'origine assez obscure signifiant « faux visage ». Le masque virtuel, qui n'a aucune présence matérielle, dans le même temps qu'il dissimule, se dissimule lui-même. Aussi, comme l'explique Catherine Backes, « le masque est très évidemment diabolique, puisqu'il est à la fois ce qui montre et ce qui cache, tout comme le miroir, qui renvoie bien un vrai reflet, mais une fausse image »[2199]. Nombreux sont les personnages démoniaques qui portent des masques au sens figuré. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Irène peut deviner le rôle que va jouer son mari le soir à son costume, son attitude et à sa voix : « Irène connaissait cet accent particulier, ce ton

[2196] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique*, *op. cit.,,* p. 37.
[2197] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit*., p. 48.
[2198] J. L GILLESPIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, *op. cit*., p. 79.
[2199] C. BACKÈS, « La séduction du diable », *Entretiens sur l'homme et le diable, op.cit.,* p. 159.

de fausse indifférence qui trahissait Hervé »[2200]. Il est dès lors difficile de savoir quand il ment ou non : « Même quand il ne mentait pas, il avait l'air de mentir »[2201]. En revanche, quand il pénètre la chambre de sa mère, Hervé devient semblable à un comédien en déroute : « il changeait de regard et de voix, il changeait d'âme »[2202]. Il s'agit de maintenir les apparences aux yeux de la société et de sa famille : le masque permet à Hervé de dissimuler ses sorties, ses rencontres, mais aussi probablement sa sexualité. L'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos se comporte ainsi comme un véritable « acteur » qui « entre assez dans son jeu pour mener un temps une existence bizarrement calquée sur celle de son personnage imaginaire, poussant ce scrupule de la ressemblance jusque dans la vie quotidienne»[2203]. Le motif du masque est d'ailleurs omniprésent dans sa description : « Un parti s'est emparé de lui, comme il s'embarrasse de tout élément douteux, moins encore par goût du scandale, que par un besoin furieux de se masquer, de prendre un masque, de masquer son indigence »[2204].

Ce masque fait du démoniaque un héros, au sens originel de celui qui porte le signe distinctif, le masque qui le met en marge de la commune destinée. Pour Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme, jouer semble être une seconde nature : l'utilisation constante d'artifices théâtraux est le moyen de dissimuler la vérité. Dans *La Fin de la nuit,* Marie observe sa mère sans se douter « que ce masque cruel et rusé, cette bouche serrée, ces yeux froids, [que] tout cela constituait pour la plupart de ceux qui l'avaient connue, la véritable Thérèse »[2205]. Ce masque est celui que la jeune femme tente de dissimuler à sa famille et, pour ce faire, elle dispose de multiples visages : « sa mère qui, debout devant la glace de la cheminée, nouait une voilette courte. Elle avait à peine rougi ses lèvres et ses joues ; mais c'était une autre femme, tout à coup, – comme si cette démarche qu'elle allait tenter lui eût restitué l'instinct social. Elle retrouvait un rôle, et tous les gestes oubliés lui revenaient en mémoire, que fait une femme qui va rentrer en scène »[2206].

Le « travestissement » s'opère pour diverses raisons, c'est ainsi que, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, Gabriel Gradère, pour faire bonne figure et préserver son image d'innocent aux yeux de la société, manœuvre pour que tous le croient bienveillant ; seule son acolyte Aline connaît certains de ses vrais desseins. Il semble multiplier son existence par l'hypocrisie

[2200] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 299.
[2201] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 291.
[2202] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 302.
[2203] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*, p. 364.
[2204] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*, p. 325.
[2205] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 91.
[2206] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 115.

et le double discours qui l'accompagne dans toute entreprise. Dans tout le roman, le lexique du « masque » lui est attaché comme le montrent ses propres paroles : « Ce qui m'a été donné dès ma venue au monde, ce n'est pas l'innocence comme aux autres hommes mais le masque de l'innocence »[2207]. Il est doué d'une véritable capacité d'adaptation et de transformation comme le montrent son aptitude à prendre des voix différentes : « ne se souvenait-il pas de ce qu'un jour Andrès avait dit de son père qu'il les imitait tous à la perfection, que c'était « marrant ? »[2208]. Le roman foisonne du lexique théâtral : en acteur hors pair, Gabriel débusque de suite la médiocre comédie que joue Catherine en faisant croire qu'elle refuse d' épouser Andrès [2209] ; il encourage son fils à épouser Mathilde mais le jeune homme refuse cette « comédie »[2210] ; Gabriel se moque de Mathilde qui pense qu'il est venu faire peur à son mari et l'accuse de jouer la comédie[2211]. Dans *Varouna* de Green, Hoël lui aussi joue à faire « l'innocent »[2212] afin d'obtenir ce qu'il souhaite : argent, nourriture ou abri.

Les personnages, qui apparaissent plus « naïfs », quant à eux ne dérogent pas à la règle : même s'ils sont plus sincères que les vrais manipulateurs, ils n'hésitent cependant pas, de temps à autre à dissimuler. Adrienne Mesurat cache ce qu'elle est à son père : une jeune fille inquiète, angoissée et seule. Pour elle, il est essentiel que son père ne connaisse jamais son terrible secret :

> […] [S]ous les dehors d'une existence uniforme, Adrienne cachait une inquiétude dont on l'eût difficilement soupçonnée : on l'avait rendue sournoise, en effet, et elle présentait aux regards de son père et de sa sœur un visage où ils eussent été incapables de lire la moindre émotion, en admettant qu'ils s'en fussent donné la peine.[2213]

Puis, la jeune fille va ensuite se masquer par nécessité, elle cache à son père ses sorties, et leur but secret : apercevoir le docteur Maurecourt. Elle tait les raisons de sa langueur, ce qui va déclencher le drame lorsque son père, décontenancé de voir sa fille malheureuse, – ce qui perturbe ses habitudes – devine ce qui se trame et souhaite aller voir le docteur Maurecourt. La vie semble n'être qu'une comédie où tous les démoniaques sont contraints de feindre afin de cacher leur véritable personnalité.

Le masque est ainsi monnaie courante chez les figures démoniaques : il fait partie de ces règles qu'il convient d'appliquer dans une société conventionnelle et bourgeoise où les

---

[2207] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 228.
[2208] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 332.
[2209] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 275.
[2210] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 290.
[2211] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 341.
[2212] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 645.
[2213] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 300.

apparences semblent plus compter que les conduites et les principes. Servant toujours à mener à bien un dessein, qu'il soit de l'ordre de la vengeance ou de l'ordre de la séduction, le masque permet toujours de mettre une gaze sur les vraies intentions. Plus que pour un jeu social, le masque peut être convoqué pour des rôles ponctuels aux enjeux des plus importants. Dans *Un Crime* de Bernanos, Évangéline avoue elle aussi porter des masques : « Les masques que j'ai portés, je les ai toujours choisis à ma fantaisie et fût-ce pour sauver ma tête, je ne les eusse pas gardés une minute de trop. Il a fallu bien des circonstances extraordinaires pour que je rencontrasse ce petit compagnon et plus extraordinaires encore pour que j'éprouvasse tout à coup le besoin obscur de lui laisser, avant de disparaître, quelque chose de moi, de me survivre en lui. »[2214]. Le roman entier est placé sous le signe du jeu puisqu'elle s'est glissée dans les habits sacerdotaux du curé de Mégère. Elle imite d'ailleurs le comportement sacerdotal à la perfection. Tout y est: langage, manies et gestes. Seul un aspect mystérieux, pour ne pas dire suspect, suscite certaines interrogations.

Le masque fait référence aussi bien au jeu, à la mascarade, au déguisement que, par métaphore, à l'aspect trompeur des personnages. Ce qui frappe dans *Le Mal* de Mauriac, c'est la circularité dans l'emploi du motif du masque ; en effet, les amants concrétisent leur relation après une soirée passée à l'opéra, endroit de la simulation par excellence et du masque qui est non seulement présent sur scène à travers le jeu des comédiens mais également au sein des spectateurs par le jeu social. D'un jeu à l'autre, le motif s'intériorise, Fabien n'est plus dans la représentation sociale à l'opéra ou aux dîners sous les yeux de tous, il se retrouve en tête-à-tête avec la maîtresse femme qui va le guider quant au rôle à tenir. Mais rapidement, Fabien joue la comédie de l'amour à Fanny Barrett lorsqu'il se rend compte qu'il est amoureux de sa belle-fille : « Que sa voix sonnait faux quand il osa dire « qu'il avait la nostalgie du quai Debilly » ! […]. Pourquoi voulait-il revenir quai Debilly ? [Fanny] ne pensait pas encore à Colombe »[2215]. Fabien « n'en pouvait plus de singer la tendresse et faisait bassement grief à la pauvre femme de ce rôle qu'il avait dû tenir »[2216]. Le jeune homme ne parviendra pas à démasquer Fanny et sans doute, l'inintelligibilité de l'aventure va-t-elle de pair avec un certain tact et l'envie de faire triompher une femme qui l'a initié et qu'il a probablement, à son tour, contre toute attente « initiée ».

Le masque est souvent un objet de dégoût et de répugnance, les personnages en sont parés afin de ne pas dévoiler leurs véritables intentions. Aussi ils masquent leurs émotions et

[2214] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*. p. 866.
[2215] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 710.
[2216] Ibid.

sentiments si bien que le lecteur peine à comprendre leurs véritables motivations. Arlette, dans *Le Malfaiteur* de Green, a une boutique qui ressemble à « un décor »[2217]. Rien n'est sincère chez cette femme démoniaque qui joue toutes les émotions : son rire « rire sonn[e] faux »[2218] ; elle a une « jovialité de théâtre »[2219], et fait « une grimace de tendresse [qui] rassembla toutes les rides creusées par l'astuce, et les yeux chavirés »[2220]. Les paroles qu'elle adresse à Hedwige ressemblent d'ailleurs à un texte répété : « Pendant quelques minutes, elle poursuivit ce discours qu'elle coupa d'exclamations vigoureuses, et plus ses paroles étaient vagues, plus elle mettait d'énergie dans son articulation »[2221]. Les manières d'Eustache Croche, dans *Varouna* de Julien Green, sont elles aussi exagérées et paraissent à ce titre hypocrites : « Il montrait un visage sévère, parlait haut comme un homme accoutumé à se faire obéir (car j'ai oublié de dire qu'il avait été maître d'école), et ne témoignait de vrai respect qu'aux religieux et à Bertrand Lombard devant qui il s'inclinait si bas qu'on eût cru un courtisan au passage d'un roi »[2222]. Son goût de la mise en scène se retrouve lorsqu'il fait venir Bertrand Lombard dans une maison pour le convaincre d'épouser Hélène, sa propre fille. Il se cache dans une cloison de la maison qui s'apparente davantage à un décor créé de toutes pièces pour la supercherie :

> Lui-même l'avait étudié de ses mains, s'entourant pour cela de toutes les précautions inimaginables et ne travaillant que de nuit. Les planches peintes en gris et en blanc, avec des taches de moisissure un peu partout, imitaient à ravir la muraille d'un logis abandonné ; de petits trous permettaient de diriger la vue dans la pièce et, par des ouvertures habituellement ménagés il était facile d'allumer des bougies comme de faire tomber où l'on voulait autant de papiers cabalistiques qu'on le jugeait nécessaire. Tout cela demandait un peu d'adresse d'une part et de crédulité de l'autre.[2223]

Chez ce personnage très négatif, il apparaît que le masque social est plus qu'un simple instinct de survie, c'est une deuxième nature. Saint-Marin, lui, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, se fabrique une conversion agréable dans une campagne reculée : « En argot de coulisses, cela s'appelle entrer dans une rôle, pour se prendre soi-même à son jeu. C'est ainsi qu'au terme d'une consciencieuse étude tel comédien, gras à souhait, rouge de plaisir, avale son bock, referme son livre, et s'écrie : « Je tiens mon Polyeucte !... »[2224].

[2217] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes*, tome III*, op. cit.,* p. 346.
[2218] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit.,* p. 349.
[2219] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit.,* p. 380.
[2220] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit.,* p. 349.
[2221] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit.,* p. 350.
[2222] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit,* p. 704.
[2223] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* pp. 751-752.
[2224] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 304.

Beaucoup de figures démoniaques s'inscrivent dans un registre défini : le registre tragique ou comique. Fanny Barrett, dans *Le Mal* de Mauriac, est souvent comparée à une actrice notamment lorsque, devant la glace d'un magasin, elle « se poudr[e], rougit ses lèvres - actrice qui, à la dernière seconde, se ravise et accepte de rentrer en scène »[2225]. La scène évoque ici une forte théâtralité : Fanny est une actrice qui joue, ne cessant de faire du chantage au suicide. Après avoir tenté de s'empoisonner, elle se dit d'ailleurs guérie de son amour pour Fabien, mais ce dernier se demande : « Fanny était-elle guérie de lui, vraiment ? Ne voyait-elle plus en lui que le petit garçon d'autrefois, ou jouait-elle une comédie ? »[2226]. Edward Dupont-Gunther dans *La Chair et le sang* de Mauriac, lui, « était devenu impossible. Il ne donnait plus d'agrément. Il n'amusait plus. Il n'avait même plus la force d'offrir à goûter. Sa présence enténébrait les plus joyeux repas. Il ne savait plus laisser au vestiaire son masque fatal »[2227]. Mme Londe dans *Léviathan* de Green, a elle aussi une dimension théâtrale comme le montre l'emploi, dès le début, de comparaisons et de métaphores théâtrales :

> Un peu courbée en avant, les mains mollement posées sur les cuisses, elle se tenait dans l'attitude de quelqu'un qui observe un spectacle. Son regard tendu allait du front étroit qu'encadraient des boucles brunes à la bouche impérieuse dont les coins tombaient (un sourire soigneusement étudié corrigeait ce défaut en public). Puis le tour du visage étant achevé, les yeux se fixaient sur les yeux ; on eut dit qu'ils voulaient transpercer ces prunelles noires où la lumière jetait deux points jaunes, tant ils mettaient d'insistance, presque de méchanceté dans leur examen.[2228]

Son arrivée dans la salle du restaurant après s'être maquillée et habillée constitue une véritable entrée en scène : avant d'entrer en scène à proprement parler, elle regarde la salle par le trou qui s'est formé dans le paravent « tout de même que le régisseur d'un théâtre étudie, par le trou du rideau, la composition d'un parterre »[2229]. Son restaurant ressemble par ailleurs à une salle de spectacle avec une estrade où elle prend place et domine « deux rangées de six petites tables poussées contre les murs »[2230]. Lorsque les clients se font attendre, elle se dit « Pourquoi ne viennent-ils pas avec la voix lasse du spectateur qui gémit : « Pourquoi ne commencent-ils pas ? » devant un rideau baissé »[2231]. Son attitude est très théâtrale : « Elle eut envie de se lever […], d'agiter les bras, avec les grands gestes d'un acteur de tragédie, et de pousser un cri comme à la fin d'un drame »[2232]. Il ne s'agit pas ici de tragédie à proprement

[2225] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 677.
[2226] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 721.
[2227] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 296.
[2228] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 590.
[2229] Ibid.
[2230] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 591.
[2231] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 592.
[2232] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 740.

parler mais d'une mise en scène du personnage en tant que personnage tragique. Auprès de ses clients, elle peut jouer le rôle de femme autoritaire : « Le pouvoir apparaît par la médiation de l'image théâtrale comme une mise en scène de lui-même, mais la seconde partie du roman nous apprendra que cette comédie est le masque du désir sexuel puisque la restauratrice substitue à la *libido sentiendi,* la *libido dominandi* et que ses clients ne se soumettent à son autorité que pour sortir avec Angèle »[2233] commente Édith Perry.

On retrouve la même dimension tragique chez Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, que tout le monde prend une femme de mauvaise vie. Seul le docteur Courrèges la voit comme une sainte. Comme dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, le texte ne nous donne aucune réponse sur la véritable personnalité de la jeune femme qui n'offre jamais le même visage. Elle a d'ailleurs face au docteur « un geste aussi faux que l'était cette phrase, elle saisit la main du docteur, l'approcha de ses lèvres »[2234]. Lorsqu'elle sort au théâtre, c'est d'ailleurs elle le centre des attentions et vers qui tous les yeux se tournent. Le vocabulaire du théâtre et de la mise en scène est particulièrement développé à propos de Maria : même son jardin ressemble à un « jardin de théâtre sous la lune... C'est bête comme un décor de Werther »[2235]. Dans tout le roman, Maria apparaît comme une femme théâtrale dont les gestes semblent calculés. Même le docteur finit par avoir des doutes:

> « Du chiqué ? » C'est l'expression chez elle qui est toujours trop littéraire… mais au chevet de son petit François mourant, était-ce aussi du chiqué ? Cette douleur si humble, ce consentement à souffrir, comme si à travers les préceptes kantiens rabâchés par sa mère, tout le vieil héritage mystique lui était parvenu intact ?... Devant ce petit lit jonché de lis [….] elle s'accusait, se frappait la poitrine, gémissait que tout était bien ainsi, se félicitait d ce que l'enfant n'avait pas eu le temps d'avoir honte d'elle…Ici l'homme de science intervenait : « le vrai est qu'elle était sincère, mais que tout de même il se mêlait à tant de grandeur une satisfaction oui, elle satisfait son gout de l'attitude ». Maria Cross avait toujours recherché des situations romanesques [….]. [2236]

Face à Raymond, elle ne cesse de parler de son fils décédé, comme pour se convaincre que ses intentions envers le jeune homme sont pures. Mais Raymond s'interroge: « il doutait de cette douleur, et plus tard, sur la route devait se répéter : « Elle se rend elle-même à son jeu...ce qu'elle joue bien du cadavre....Pourtant ses larmes ? »[2237]. Comédienne tragique, il lui arrive de feindre la jovialité : elle le « contemplait avec une face étrange, à la fois intelligente et animale, ou, la face d'une bête merveilleuse, impassible, qui ne connait pas le rire. Il ignorait

[2233] E. PERRY, « *Léviathan* et le grand théâtre du monde *», Julien Green, Un voyageur sur la terre, op. cit*., p. 154.
[2234] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 786.
[2235]F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 836.
[2236] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 806-807.
[2237] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 817.

que son père souvent plaisantait Maria Cross sur cette façon d'accrocher à sa figure le rire comme un masque, qui tombait d'un coup sans que le regard eut rien perdu de son imperturbable tristesse »[2238].

Louis, dans *Le Nœud de vipères* du même auteur joue la comédie de la douleur face à ses enfants lorsqu'il apprend la mort de sa femme. Mais ici, la frontière entre mensonge et vérité se brouille peu à peu. Louis se révèle mauvais acteur car ses mots sont le reflet d'une certaine vérité : « Je répétais comme un acteur qui cherche le ton juste : « Puisque je n'ai pas pu lui dire adieu… » et ces mots banals, qui ne tendaient qu'à sauver les apparences, et qui m'étaient venus parce qu'ils faisaient partie de mon rôle de la Pompe funèbre, éveillèrent en moi, avec une brusque puissance, le sentiment dont ils étaient l'expression »[2239]. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Jambe-de-laine, elle, « remplit – d'ailleurs en pure perte – la fonction cathartique du masque dans le théâtre grec : les gens ne supportent pas ce masque, tragique et comique à la fois »[2240] : elle arbore tantôt un « sourire de cadavre »[2241] qui dévoile leur mort, tantôt un « rire énorme »[2242] le jour de l'enterrement du petit vacher. On voit que tout dans ce roman semble excessif, dissonant, dangereux et destructeur afin de montrer que l'on est passé de l'esprit aux pulsions, de Dieu à Satan. Sujet de moquerie de la part des habitants de Fenouille, sa bouche maquillée de rouge revient incessamment, comme la marque sauvage d'une séduction perverse : « La bouche peinte lugubrement » ; « Sa bouche esquisse une grimace douloureuse et le rouge des lèvres a coulé jusqu'au menton » ; « toute peinte, avec son sourire de cadavre » ; « barbouillé de rouge comme celui d'un clown ». Elle est à la fois sanguinolente et grotesque. De la même façon, Ouine est défini par son chapeau melon : « Posée de biais sur le drap, la cloche de feutre laissait voir sa coiffe, jadis grenat, un mince croissant rose, pareil à une gueule délicate... [...] Le ridicule globe noir rebondit au creux de l'oreiller, hésite, disparaît, flotte enfin dans la ruelle, roulant bord sur bord, ainsi qu'une bouée de liège balancée par la houle. « Laissez-moi ! Laissez-moi !... »[2243].

Le mensonge chez certains démoniaques est avant tout un mensonge social : par souci de respectabilité, des convenances, ils feignent d'avoir une vie, des sentiments, des pensées que rien ne vient entacher. Leur jeu trahit le conformisme d'une société qui frappe d'ostracisme tout ce qui s'avère différent. Le personnage démoniaque est contraint de s'habiller de différents costumes d'emprunts : il revêt un habit et joue un rôle. Le costume,

[2238] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 771.
[2239] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 497.
[2240] P. LE TOUZÉ, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos.Le style d'une vision, op.cit*., p. 214.
[2241] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1412.
[2242] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1500.
[2243] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.

chez Green, Mauriac et Bernanos, est un élément trompeur puisqu'il ne fonctionne que sur l'apparence. C'est pourquoi dans *Ce qui était perdu*, Mauriac compare métaphoriquement les mensonges d'Hervé à un costume : « Le mensonge le recouvrait des pieds à la tête, et sa mère soudain se souvenait que cette vie futile avait d'étranges et d'impérieuses exigences. Quel bureau, quelles affaires, quelle œuvre à construire avaient jamais accaparé un homme autant que l'était Hervé, ce sans-travail par elle ne savait quoi ? »[2244]. D'ailleurs ses costumes, comme ceux de Bob Lagave dans *Destins* et de Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs*, soulignent l'artificialité des personnages : « C'est peu de dire que sur Maria Lagave son charme n'opère pas, tout en lui exaspère la vieille femme : cravates, chemises en soie, pantalons de flanelle blanche »[2245]. Ces personnages accordent une place importante à l'habit, reflet de la classe sociale. La société offre aux démoniaques la tentation d'adopter un personnage social.

Même Manuel accorde une certaine importance à sa toilette dans *Le Visionnaire* de Julien Green : « Son vieux costume, son linge, et jusqu'à ses chaussures, tout ce qu'il portait témoignait d'une propreté exquise »[2246]. Adrienne Mesurat et Mme Londe, dans *Léviathan* du même auteur, accordent elles aussi beaucoup d'importance à leur mise. Adrienne passe en revue plusieurs fois sa garde-robe avant d'aller prendre le goûter chez Mme Legras. Quant à Mme Londe, elle se prépare chaque soir devant sa coiffeuse. Son fard et ses vêtements dissimulent au monde le travail du temps et permet de feindre une « éternelle jeunesse ». Le fard figure chez la femme un masque naturel, instrument de la perte. Les mauvais prêtres eux aussi revêtent l'habit sacerdotal tel un costume : l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* et Évangéline dans *Un Crime* portent ainsi le costume ecclésiastique sans croire en Dieu.

Dans *L'Imposture* de Bernanos, le théâtre n'est pas qu'une stratégie ironique habile pour le narrateur qui peut critiquer la scène sans être présent, en respectant une apparente neutralité. Le roman n'imite pas seulement le théâtre, il finit par se présenter lui-même comme un texte de comédie, en s'imposant des contraintes qui lui sont d'ordinaire étrangères. La deuxième partie se situe avec les membres du salon Guérou, lieu unique typique du théâtre bourgeois, à ce point lié aux personnages que la pièce deviendra métonymie de ses habitants. L'espace clos de la scène ainsi créé, les personnages deviennent des acteurs sans plus de difficulté ; et le texte narratif ne donne plus que des indications sur l'apparence des personnages. Cette deuxième partie se structure comme une suite de scènes indépendantes,

[2244] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 302.
[2245] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 129.
[2246] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 211.

séparées par les différents blancs typographiques marqués par des points. Nombreuses sont les phrases qui s'apparentent à des didascalies indiquant les mimiques et les gestes :

> Un long moment, il mâchonna d'autres paroles indistinctes. La sueur coulait régulièrement de son front, et il l'épongeait parfois d'un geste nerveux, fatigant à regarder.
>
> Il passa doucement les doigts sur ses favoris au poil rare et triste, parut savourer en connaisseur le silence qui suivit. Tous les regards se tournèrent vers M. Pernichon.[2247]
>
> Il haussa les épaules avec dépit.[2248]
>
> M. Jérome, furieux d'avoir été interrompu, fit un geste vague et courtois. [2249]

L'extrait ne décrit les personnages que dans la mesure où leurs pensées ont un effet sur leur physionomie, comme des didascalies. L'espace scénique est clairement divisé : le salon et ses habitués sont sur la scène, qu'entourent des portes à rôle dramatique avec des personnages qui la traversent de long en large. Le texte, quant à lui, se manifeste par un recours au discours direct, les personnages s'interrompant sans cesse. Les « répliques » comme les « didascalies » qui les entrecoupent se concentrent plus sur les sons que sur les apparences ainsi que le montrent les nombreuses appositions au dialogue, l'importante isotopie sonore (« sa voix frêle se força si drôlement sur la dernière syllabe »[2250], « un discret murmure »[2251], « une voix dont il s'efforçait de en vain de dissimuler le chevrotement anxieux »[2252], « une espèce d'agitation silencieuse »[2253]), et un recours récurrent aux exclamations.

La structure du passage se compose elle aussi selon des modalités théâtrales : tout dans cette scène semble annoncer la parodie de tragédie. La suite de l'épisode illustre plus encore cette idée, en incluant à la pièce la ficelle bien connue du théâtre dans le théâtre. Les intellectuels du salon deviennent le public (nommé « auditoire »[2254]) d'une tirade ridicule où Pernichon se transforme en homme éploré :

> - Monseigneur ! supplia-t-il, ne me condamnez pas ! Comprenez-moi ! Veuillez me comprendre ! Je n'ai aucune haine contre M. Catani, pas l'ombre ! Je m'en veux de l'offenser ! Mais enfin ! Mais enfin, voyons ! Je défends ma situation, mes moyens d'existence, ma vie! Mes moyens d'existence ! L'attaque n'est pas venue de moi, rendez-vous compte ! Non ! L'attaque n'est pas venue de moi! Je ne demandais rien à personne, j'avais une modeste ambition, je faisais honnêtement mon métier. Pourquoi celui-ci m'a-t-il perdu ? Car il m'a perdu... Il a montré pour me perdre une adresse, une perfidie ! J'en donnerai des

[2247] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 390.
[2248] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 393.
[2249] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 395.
[2250] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 383.
[2251] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 384.
[2252] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 390.
[2253] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 391.
[2254] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 385.

preuves ! Oui, je le prouverai ! Je... Je... Je le prou... [2255]

Les revirements de Pernichon, essayant tantôt de se défendre, tantôt d'accabler Catini, sont soulignés par l'ironie narrative qui s'accentue en renforçant de manière hyperbolique le caractère artificiel de cette réunion « Il serait absurde de croire que ces paroles insensées furent écoutées en silence »[2256]. À la suite de cela, « M. Guérou lui-même fit le geste d'un spectateur rebuté par un toréador maladroit »[2257]. Le comportement des adversaires de Pernichon, et particulièrement celui de Catini, manifeste l'excès du mauvais acteur qui surjoue et laisse ainsi voir toutes les « ficelles » de son art, dont l'illusion ne peut plus tromper personne : « Il montra le creux de sa poitrine de sa misérable main maigre, luisante de sueur, et fit comprendre qu'il souffrait. »[2258]. De même, il « murmur[e] dans un souffle »[2259] et « bagay[e] péniblement »[2260] » tandis que, face à lui, dans un excès de violence qui contraste avec celui de son adversaire, Pernichon « cri[e] », « a des « larmes de colère impuissante »[2261] et « suppli[e] »[2262]. D'ailleurs, après le dernier coup porté par Pernichon, dans un accent de désespoir, Catini « parut rassembler ses forces, vaguement conscient d'avoir trompé l'attente de tous, honteux comme un acteur qui vient de saboter son rôle […] »[2263].

L'excès de cette comédie place le lecteur dans une mise en abyme infinie de l'artificialité, que l'utilisation permanente du vocabulaire spécifique de la représentation théâtrale et de la duplicité se charge encore de souligner auprès de lui, pour évacuer toute éventuelle empathie avec ce moment d'émotion factice : « Laissez-moi, fit tout à coup M. Catini, avec une plainte lamentable... Je... je ne suis pas en état de vous répondre »[2264]. Les personnages du salon Guérou ne sont que des caricatures de théâtre, des comédiens. Leur manque de conviction n'est que la mise en abyme de leur vie, puisque Bernanos ne fait que mettre en scène des gens qui jouent déjà la comédie dans la vie. Le « coup de théâtre », orchestré par Catini et véritablement porté – au sens propre comme au sens figuré – contre Pernichon, n'est pas le seul redoublement de la modalité théâtrale dans l'épisode : il ne fait

[2255] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 404.
[2256] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 405.
[2257] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 403.
[2258] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 404.
[2259] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 402.
[2260] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 407.
[2261] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 403.
[2262] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 404.
[2263] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 407.
[2264] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 408.

qu'accentuer le caractère de l'ensemble du salon où ces intellectuels catholiques sont les acteurs d'un jeu, celui de la comédie sociale. Cette réunion à la fois politique et religieuse se trouve donc disqualifiée, comme non sincère, *a posteriori*, comme tous les actes et toutes les répliques du salon. Le traitement théâtral du salon Guérou illustre l'hypocrisie des personnages : il n'y a que caricature et jeux de miroirs. Le mauvais théâtre met en abyme des vies qui se résument à la superficialité et la matérialité du vaudeville, mais il manifeste aussi leur totale cécité, de leur incapacité à s'émouvoir d'autre chose que leur sort matériel. Il y aurait péché de vraisemblance à placer dans leurs yeux des descriptions puisque ceux-ci semblent inaptes à voir – ou du moins, à voir le monde.

On retrouve cette comédie dans *Léviathan* de Julien Green chez Mme Grosgeorge mais cette fois, c'est une comédie que le personnage se joue à lui-même. Lorsque celle-ci apprend l'annonce du crime de Guéret, elle se livre à un monologue dans lequel on perçoit les conflits qui tiraillent cette femme :

> « Ah non par exemple ! » s'écria-t-elle en se levant tout à coup. Et elle jeta le journal à ses pieds. On la mettait en présence d'un fait réel et brutal. Tout ce qu'il y avait en elle d'honnête et de conventionnel protestait contre cette idée d'une complicité possible avec l'assassin. Et pendant quelques minutes, elle se donna à elle-même la comédie de la vertu. Quel bonheur de se sentir innocente devant un crime d'une telle férocité. Puis elle se calma ; elle se connaissait depuis trop d'années pour jouir longtemps de cette joie factice. Ce crime ne lui faisait pas horreur. Il l'étonnait, il l'intéressait. »[2265]

Le traitement théâtral donné à la scène la fait ressembler à une mauvaise comédie de boulevard, jusque dans l'exclamation qui paraît feinte : « Ah non par exemple ! ». Cette théâtralisation convoque à elle seule une suspicion vis-à-vis de la sincérité de la parole du personnage qui est confirmée par un geste peu naturel : « elle jeté le journal à ses pieds ». Le traitement théâtral participe donc de l'hyperbole généralisée de la scène afin d'en stigmatiser la fausseté évidente. Le narrateur ne cesse de jouer entre le fait divers – terrible – et l'attitude surjouée de Mme Grosgeorges, corroborée par le lexique : « comédie de la vertu », « joie factice ». Dans ce monologue se révèle ici la contradiction de Mme Grosgeorge : d'un côté la femme bourgeoise, de l'autre la femme désireuse de rompre avec son milieu. Les deux s'affrontent dans une seule et même personne : les paroles de Mme Grosgeorge s'opposent à son envie profonde, enfouie, qu'elle peine à manifester. Green sollicite habilement toute la gamme des discours rapporté – discours direct et discours indirect – afin de montrer la division de son personnage et surtout, de la tourner en ridicule. Pour l'auteur, qui joue sur l'étymologie du mot *hypocritès*, « l'acteur », l'utilisation de la comédie est une des

[2265] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 714.

caractéristiques majeures de l'ironie que Green déploie fréquemment lorsqu'il s'attaque à l'hypocrisie bourgeoise. Le discours direct est le lieu par excellence de la comédie jouée à soi-même et démontée par le narrateur. C'est souvent le narrateur qui dévoile, explique des paroles incompréhensibles afin de révéler une vérité, comme nous y reviendrons ultérieurement.

2. La tricherie sociale

La notion d'hypocrisie prend ses racines étymologiques dans le mot grec *hupokrisis* qui signifie « le jeu de l'acteur » et se relie ainsi facilement à l'image du masque. L'hypocrisie est donc un masque mais aussi une transgression de l'identité : elle désigne le comportement extérieur coupé ou séparé du reste de l'être, de la vie intérieure, de cœur et de l'esprit. Ce sont le plus souvent l'argent et son corollaire, le pouvoir, qui poussent les démoniaques à participer à ce marché de dupes : ils se suppléent à l'affection, dirigent les mariages et justifient les compromissions. En effet, comme nous l'avons vu dans la première partie, la majorité des principales figures démoniaques sont issues de la bourgeoisie et n'ont qu'un seul but : préserver leurs biens. Les mariages contractés sont le plus souvent dépourvus d'authenticité et l'amour n'est qu'illusions perdues et attentes déçues. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé a épousé Irène pour son argent, et la jeune femme le sait fort bien. Depuis il s'est façonné une vie de mensonges afin de cacher à sa femme sa débauche : « Elle ne s'habituait pas aux mensonges d'Hervé, à cet état de mensonge dans lequel il vivait presque à son insu »[2266]. De même, Bob Lagave dans *Destins* de Mauriac est un dissimulateur : il cache aux autres son passé de débauché et confie ainsi à sa jeune fiancée : « Vous ne me connaissez pas, Paule, vous ne savez pas qui je suis »[2267].

Thérèse Desqueyroux, elle aussi, passe son temps dans le roman de Mauriac à se « masquer, sauver la face, donner le change, cet effort que je pus accomplir moins de deux années, j'imagine que d'autres êtres (qui sont mes semblables) y persévèrent souvent jusqu'à la mort, sauvés par l'accoutumance peut-être, chloroformés par l'habitude, abrutis, endormis contre le sein de la famille maternelle toute puissante. Mais moi, mais moi, mais moi… »[2268]. Thérèse a épousé Bernard en partie pour les terres : les deux mille hectares ne l'ont pas laissée

[2266] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 274.
[2267] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 161.
[2268] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* pp. 82-83.

indifférente. Elle donne l'impression d'être en adoration devant Bernard et tient durant son voyage de noces son rôle de jeune épouse : elle mime « le désir, la joie, la fatigue bienheureuse, cela n'est pas donné à tous. Thérèse sut plier son corps à ces feintes et elle y goûtait un plaisir amer »[2269]. La jeune femme a accepté de jouer un rôle qui finit par la révolter, la mettre hors d'elle. La dissimulation chez elle est profonde car elle concerne « les rapports familiaux, les relations sociales des deux familles avec leur milieu provincial, leur relation avec la Justice, avec la religion »[2270] explique André J. Joubert. De même, dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, Daniel Trasis remarque que « ayant rendu visite à Raymond Courrèges dans sa famille, il avait découvert au contact d'une mère, d'une sœur, un garçon très différent du ravageur qu'était son ami, un fils et un frère qu'il ne connaissait pas »[2271]. Edward Dupont-Gunther vit lui aussi dans un monde de tricherie qu'il finit par exécrer et il apprécie d'autant plus Claude Favereau qui, lui, n'est pas ainsi : « Tu sens trop comme moi [...] pour ne pas aimer infiniment cet esprit de finesse chez un garçon si frustre, étranger à ce que nous haïssons le plus au monde: la pose, l'affectation, tout l'artificiel qui m'exaspère en moi, chez les autres, en moi surtout, en nous »[2272].

D'autres figures démoniaques ont menti pour se sortir de leur condition difficile et d'accéder à un certain statut social. Eustache Croche, le parent pauvre de Bertrand Lombard, a été engagé par ce dernier pour devenir le professeur de sa fille, Hélène, dans *Varouna* de Julien Green. Mais c'est un être vil qui ne veut qu'une seule chose : l'argent de Bertrand Lombard. Il est prêt, pour y parvenir, à lui faire croire que sa fille est la réincarnation de sa femme décédée : « Cet homme qui est une sorte d'enchanteur n'a d'autre ambition que de s'enrichir aux dépens de votre père et vous fera servir dans ce but le plus criminel des projets […] »[2273]. Dans *L'Imposture* de Bernanos, l'abbé Cénabre n'a emprunté le chemin du sacerdoce que pour échapper à la misère. Il joue depuis l'enfance la comédie de la vocation, n'aspirant au sacerdoce que pour échapper à la misère personnelle :

> L'origine de ce mal affreux doit être recherché très loin sans doute jusqu'à la première enfance, alors que le petit paysan, rongé d'orgueil, jouait presque innocemment, d'instinct, au foyer familial, la lugubre comédie de la vocation. Et c'est vrai qu'il la jouait déjà tristement, lugubrement, le jeune avare ! […]. Peu d'hommes ont la sinistre application de façonner du dedans leur mensonge. Mais il fut donné à l'homme extraordinaire qu'on voit à ce moment chanceler pour la première fois, d'opposer une résistance victorieuse, pendant des années, à toutes les révoltes de l'âme […]. Il n'est pas si rare de rencontrer dans les séminaires de ces enfants précoce et volontaires qui, dirigés vers le sacerdoce par l'illusion ou parfois

[2269] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 38.
[2270] A. J. JOUBERT, *François Mauriac et Thérèse Desqueyroux*, *op. cit*., p. 64.
[2271] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 531.
[2272] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 223.
[2273] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 760.

> l'aveugle vanité de leurs proches, n'ont plus le courage de se dégager, finissent par en accepter les obligations […]. Au moins sont-ils des prêtres médiocres, presque tous reconnaissables, l'équivoque de leur triste vie racheté par les inquiétudes, les soupçons, tout le pathétique des vocations manquées … Mais celui-ci ne ment pas à demi, n'a jamais menti à demi. [2274]

C'est donc dès l'enfance que naît déjà ce jeu de l'imposteur, qui deviendra plus qu'un jeu, et toute sa vie sacerdotale annonce que « le mensonge a comme pris place de sa propre substance, qu'il est devenu une seconde nature »[2275] comme l'analyse Willy Burkhard dans *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos :* « La soutane n'est qu'un masque pour mieux cacher son secret. Tout orgueil veut posséder et chez Cénabre c'est la possession de la connaissance, une connaissance sans amour. Elle n'est qu'une expression insatiable de l'orgueil, qui eut percer les âmes pour les détruire, mais qui n'ouvre sur rien, sauf sur le néant »[2276]. L'abbé Cénabre a choisi la carrière ecclésiastique par orgueil, il ne croit plus, il le sait fort bien : « Le place n'est pas vide, il n y a pas de place du tout, il n'y a rien »[2277].

De même, Miss feint d'être une bonne gouvernante auprès de Steeny afin de donner le change aux autres et de faire oublier la personne qu'elle était, à savoir une prostituée. Mais Steeny ne s'y trompe pas lorsqu'il lui dit : « Menteuse, menteuse, bégaya-t-il pour lui seul, à mi-voix. Pourquoi, menteuse ?... »[2278]. C'est probablement le pouvoir qui, dans un premier temps, décide Monsieur Ouine à prendre place chez les châtelains : il va pouvoir devenir le maître. Sa personnalité profonde reste à jamais une énigme car Ouine est avant tout un « vieux comédien »[2279]. Dans ce roman, l'imposture « individuelle, psychologique, est ainsi complètement dépassée : c'est le monde entier qui est imposture existentielle, inauthenticité »[2280] commente André Espiau de La Maëstre. Dans *Un Crime* de Bernanos, Évangéline s'adonne au mensonge poussé au paroxysme puisqu'elle se fait passer pour un prêtre. Fille d'une religieuse et d'un prêtre, elle cherche sans cesse à fuir la société qui la maudit pour son origine. Le mensonge lui permet de ne pas être exclue de la société. Elle incarne l'imposture d'une manière parfaite : « J'ai aimé le mensonge et il me l'a bien rendu. Il m'a donné la seule liberté dont je pouvais jouir sans contrainte, car si la vérité délivre, elle met à notre délivrance des conditions trop dures à mon orgueil et le mensonge n'en impose

[2274] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 363.
[2275] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op.cit.,* p. 96.
[2276] Ibid.
[2277] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*.,p. 334.
[2278] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1351.
[2279] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1551.
[2280] A. ESPIAU DE LA MAËSTRE, « Le problème du mal », *Autour de Monsieur Ouine, op. cit.,* p. 132.

aucune. Seulement il finit par tuer. Il me tue »[2281]. Elle évoque ainsi « la voie de celui qui se voue entièrement à l'imposture par orgueil »[2282].

Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, Gabriel Gradère a joué lui aussi la comédie de la vocation pendant son enfance : il trompe ses proches par ses airs innocents et son apparente dévotion qui fait l'admiration des dames du catéchisme. Peu à peu, il entre dans ce rôle et offre à son entourage le spectacle du fervent croyant qu'il n'est plus : « À partir de ce jour-là, je devins très pieux et servis la messe tous les matins. Au catéchisme, on me citait en exemple. Ce n'était point comédie pure, j'étais facilement ému par la lithurgie. Ces lumières, ces chants, ces odeurs, c'était mon luxe, tout ce que je pouvais renifler de ce luxe inconnu dont à mon insu j'avais faim »[2283]. Entrer au petit séminaire est pour lui un moyen de s'achapper de sa classe sociale. Gabriel Gradère n'est motivé que par l'argent et cela le poussera même au crime : au château dont les terres excitent les convoitises, il intrigue pour pouvoir payer ses dettes. Chez Bernanos, Pernichon, lui aussi, s'est adonné au mensonge et ce, depuis son enfance où « jusqu'au dernier jour la comédie à mi-consciente d'une vocation sacerdotale »[2284]. Il sera démasqué dans *L'Imposture* par l'abbé Cénabre avec une lucidité impitoyable ce qui le désespéra peu à peu. La destruction de sa carrière et la conversation avec Guérou – tout emprunté de mal – achèvent de le précipiter dans le suicide.

Enfin certains démoniaques mentent pour maintenir leur statut social. Ce sont le plus souvent des intellectuels : écrivains, professeurs, journalistes et médecins. Ganse, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, a peur du manque d'inspiration. Il crée ainsi des personnages à partir des vices de son amie Simone Alfieri. Nés des recoins obscurs de l'âme de celle-ci, les personnages de Ganse « vérités fictives » ou « mensonges vrais » se mettent à vivre une vie qui leur est propre et finissent ainsi par hanter l'imaginaire de la jeune femme. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Saint-Marin est lui aussi un homme qui ment, comme le texte le mentionne dès son entrée : « Dans la bouche artificieuse, les mots les plus sûrs sont pipés, la vérité même est servile »[2285]. Il joue la comédie du nihiliste jouisseur pour masquer son impuissance : il cherche dans cette jouissance une évasion, et surtout un oubli, celui de sa mort. Ainsi, il vient chercher chez le saint de Lumbres une ultime distraction, quelque chose qui pourrait le distraire « de l'idée d'une déchéance absolue irrémédiable, d'une dissipation

[2281] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 863.
[2282] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* p.110.
[2283] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,* p. 218.
[2284] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 312.
[2285] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 280.

dans le néant »[2286]. Même si Saint-Marin a la lucidité de percevoir la vérité, d'en saisir tous les enjeux, il ne peut s'empêcher de la transformer. À ce sujet, Judith Hatten explique : « il l'enferme dans les limites de ses livres, de façon à tromper le lecteur, tout en les attirant »[2287]. Ainsi il voit en ennemis ceux qui l'entourent, qui sont esclave de la parole, et plutôt que de libérer les hommes, il les consigne, avec ses livres, à la perdition.

3. Le rêve : un autre mensonge

De nombreux démoniaques s'adonnent à la rêverie : ils vivent dans un rêve permanent, seule façon qu'ils ont de se préserver du monde extérieur. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, Désirée, la cuisinière de la *Villa des Charmes* dit à Adrienne : « Mademoiselle vit dans un rêve... »[2288]. Ces rêveries se révèlent, dans de nombreux romans, néfastes pour les personnages. Adrienne Mesurat plonge peu à peu dans le rêve, par jeu au début, afin de tromper son ennui, mais ensuite le rêve la conduira au seuil de la folie. Avec le meurtre de son père, elle s'éloigne définitivement de la réalité. Cet enchevêtrement du rêve et de la réalité entraîne une rupture dans le récit : on passe du rationnel au fantastique. Le cauchemar d'Adrienne, dans une chambre d'hôtel à Dreux, est présenté de façon réelle: « Il y avait une demi-heure qu'Adrienne dormait, lorsqu'elle vit entrer Germaine »[2289]. Il s'agit de montrer que pour ces personnages la vie rêvée est considérée comme la seule véritable où l'homme, projeté vers l'avenir est capable de prospecter sa nature secrète. Il en est de même pour Emily dans *Mont-Cinère* qu'« une pente naturelle […] portait à la rêverie »[2290]. Elle s'imagine propriétaire de Mont-Cinère pendant plusieurs mois avant de pouvoir réaliser ce rêve qui tournera au cauchemar.

Le rêve fournit ainsi très souvent l'essence, non seulement de la vie intérieure, mais de la vie tout court. Comme l'explique Michèle Raclot : « Le réel a si peu d'épaisseur chez Green que les personnages prennent aisément leurs rêves pour la réalité »[2291]. Si le personnage démoniaque ne peut fuir dans le monde, au moins peut-il fuir hors du monde. C'est ce voyage vers l'irréel qui prédomine dans l'œuvre greenienne : les personnages n'ont

[2286] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 292.
[2287] J. HATTEN, « L'écrivain et le prêtre : le dernier épisode de Sous le soleil de Satan », *Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines,* Travaux VII, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1974, p. 91.
[2288] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 507.
[2289] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 445.
[2290] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.* p. 88.
[2291] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, op. cit., p. 671.

qu'un seul objectif, s'échapper de ce monde qui les angoisse. Presque tous les personnages se sentent en effet étrangers sur la terre : ils ne parviennent à trouver leur place, comme nous l'avons vu. C'est pourquoi ils tentent de se trouver une nouvelle vraie patrie, n'importe où hors de ce monde. On retrouve cela chez Fabien, dans *Le Mal* de Mauriac, qui aime être malade : « Toujours la maladie lui avait paru un opium, un autre monde où se perdre, un acheminent au repos sans fin... Qui lui disait que l'action est aussi une forme de sommeil ? Tous les agités sont des endormis ; la vraie vie est ailleurs »[2292].

Vie réelle et vie rêvée se confondent au point que certains démoniaques ne parviennent plus à faire la distinction entre les deux. Ils vont ainsi jusqu'à s'inventer un univers entièrement onirique. C'est le cas de Manuel, dans *Le Visionnaire,* qui possède le « don merveilleux de voir les choses telles qu'elles ne sont pas »[2293]. L'action de *Ce qui aurait du être* est totalement imaginaire et ce n'est qu'à la lecture du récit de Marie-Thérèse que le lecteur comprend qu'il a pénétré dans une sphère inconnue : l'esprit de Manuel. C'est la peur de mourir qui a amené le jeune homme à projeter dans un monde irréel ses peurs, ses tourments, mais aussi ses désirs et ses pulsions. D'ailleurs Marie-Thérèse s'intéresse au véritable sens de cette histoire et se demande « si le visionnaire, après tout, ne jette pas sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre, et si, en un monde qui baigne dans l'invisible, les prestiges du désir et de la mort n'ont pas autant de sens que nos réalités illusoires »[2294]. Dans ce roman, le rêve est véritablement inséré à la structure romanesque : il remplace brusquement le réel, le monde devenant ainsi entièrement onirique.

Dans *Le Malfaiteur* de Green, Ulrique elle aussi est portée à la rêverie :

> [E]lle se réfugiait dans une sorte d'Olympe intérieur. Peut-être n'en savait-elle rien elle-même, ou n'en voulait-elle rien savoir car elle haïssait la vérité, et ne trouvait de paix que dans une méditation secrète et maladive. Par l'esprit, elle retournait sans cesse au grand troupeau de corps impudique dont elle peuplait son cerveau, et pour cette femme éprise de chimères, la vie n'était réelle que dans la mesure où elle rejoignait un rêve précis. Cette circonstance ne se produisait pas aussi souvent qu'elle l'eût souhaité, il en résultait de tragiques ruptures d'équilibre dont rien ne paraissait au dehors qu'une tristesse farouche et méprisante. [2295]

Comme de nombreux démoniaques, Ulrique hait la vérité et le rêve représente une échappatoire hors du monde réel qui les oppresse. Ils fuient par là même cette conscience du tragique qui les angoisse. Green associe fréquemment dans ses romans le plan de la réalité et celui du rêve, créant un univers constamment brouillé. Nombreux sont les personnages qui

[2292] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 730.
[2293] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 208.
[2294] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 391.
[2295] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 225.

vivent dans un rêve perpétuel, ce qui leur permet de se protéger de la brutalité du monde extérieur. Le rêve permet d'entrer dans l'invisible, seule et unique réalité, et la nuit est le moment propice pour y pénétrer. Selon Green, elle permet en effet « l'évanouissement d'un monde d'apparences » et « accomplit dans le domaine sensible ce que nous devrions pouvoir accomplir dans le domaine de l'esprit et ce qu'elle propose aux yeux de la chair attire invinciblement le regard intérieur. Devant ce spectacle, tout devient insignifiant de ce qui relève de notre vie quotidienne »[2296].

L'état de langueur dans lequel se retrouvent les démoniaques après avoir vécu des catastrophes montre leur refus de faire face à la réalité. Dès lors, le rêve des démoniaques peut être qualifié de « mauvais » au sens bernanosien du terme comme l'explique Henri Debluë : « ce rêve détourne du réel et se substitue à lui. On le poursuit pour lui-même, comme illusion désirée, comme mensonge voulu. On le préfère à la réalité, à la dure réalité, afin de la fuir, de la renier et de se renier »[2297]. On retrouve cela chez Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, qui agit, après le meurtre de son père, comme s'il n'avait jamais existé : elle ne rêve pas mais elle voudrait croire qu'elle rêve. Rentrée à Argelouse, Thérèse Desqueyroux, l'héroïne mauriacienne, oublie le meurtre et la séquestration par le songe qui est comparé « au sommeil, à l'anéantissement »[2298]. Le rêve est « solitude, stérilité, onanisme spirituel. À son terme, il est mortel. Il pervertit la connaissance véritable : la vie, les êtres, tout est songe, jeu interminable des apparences. La vie est un théâtre. Il ne saurait plus y avoir de valeurs, de sanctions morales »[2299] analyse Henri Debluë. Les démoniaques s'abandonnent à une profonde torpeur comme si leur acte criminel avait anéanti leur énergie vitale.

Ainsi ces rêveries comportent une dimension néfaste comme l'explique Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos :

> Car vous aurez beau ricaner, mon ami, j'ai été, moi qui vous parle, une jeune fille très ordinaire. Pas plus imaginative qu'une autre, contente de peu. Oui, il eût dépendu d'un rien que je continuasse à m'ignorer tranquillement, paisiblement. D'un rien. Et tant de filles me ressemblent à travers le monde ! Tant de filles qui se contenteront très bien de petits vices, de mauvais rêves qu'on met sur le compte des nerfs – les mêmes rêves qui servaient à treize ans, qui continueront à servir jusqu'à la mort. Car nous n'avons pas naturellement, comme vous autres, la curiosité de nous-mêmes. [2300]

Dans la vie de Simone, le rêve a longtemps fait illusion, il a eu longtemps figure d'être. Ses rêves cachent la noirceur de haines dissimulées et de crimes élaborés : « Oh ! naturellement,

[2296] J. GREEN, *Journal,* 11 août 1938, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 481.
[2297] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 33.
[2298] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 94.
[2299] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 33.
[2300] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 920.

nous savons tous ce que c'est que commettre un crime en pensée. Mais cette fois, mon ami, ce n'est pas avec la machine à rêves que je l'ai commis. Il est là derrière ce front – et pas un de ces désirs qui n'ont pas plus de consistance qu'une gelée, non »[2301]. Selon Olivier, elle l'a « empoisonn[é] avec [ses] rêves » : « Est-ce que vous ne pouviez pas nous laisser tranquillement jouir de nos corps, sans scrupule, sans remords ? Nous ne demandions que ça, nous autres ! »[2302]. Mais Simone elle-même a été empoisonnée par l'imagination de Ganse qui fait d'ailleurs d'elle une criminelle dans son prochain roman. L'écrivain est véritablement victime de son imagination prolifique : « l'imagination surmenée ne cessait de multiplier, jusqu'à l'absurde, au cauchemar, ces créatures inachevées, mêlées à des lambeaux d'histoires, dont le grouillement donne au malheureux l'illusion, sans cesse renaissante, de la puissance qu'il a perdue. Aussi a-t-il commencé dix romans, acharné à trouver la voie, l'issue »[2303].

Cet imaginaire dévoyé prend davantage d'essor encore dans *Monsieur Ouine* de Bernanos qui paraît être un mauvais rêve dans sa composition même. Comme l'explique Henri Debluë, la structure illogique du récit est l'exacte traduction sur le plan formel du contenu spirituel : « sa logique est celle de l'hypnose ; car le rêve [...] fournit une image du statut ontologique du Mal : illusion qui n'existe qu'à la faveur de ce qu'elle nie »[2304]. Tous les démoniaques du roman sont des rêveurs, des êtres qui s'échappent à un certain moment de la réalité et aspirent à l'inconnu : « Il y a dans le rêve une insatisfaction qui ne peut mener au salut, mais aussi une soif de l'inconnu et une haine de la vie qui risquent de ne se satisfaire que dans la contemplation du néant »[2305]. C'est ce genre de rêve, de mauvais rêve, qui est familier de M. Ouine : « Alors M. Ouine ne rêve pas, lui ? demande le garde à Philippe. « Si, dit l'enfant. Mais il s'est défendu longtemps. Je ne souhaite rien, disait-il, ni bien, ni mal. Aujourd'hui il prétend qu'il s'ouvre au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer »[2306]. Dès sa première apparition, Ouine est placé sous le signe du mauvais rêve dans la mesure où il enivre Steeny de telle sorte que le jeune garçon, comme le lecteur, ne sait plus ce qui est du domaine du rêve ou de la réalité. Ouine est en cela un personnage dont l'existence même porte à caution : « on peut l'imaginer dans n'importe quelle conjoncture, vraie ou fausse, vulgaire ou inouïe, tragique ou comique, absurde – il se prête à tout, il se prête à tous les rêves »[2307].

[2301] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 925.
[2302] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 968.
[2303] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 932.
[2304] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 126.
[2305] M. MILNER, « Le dialogue avec le diable », *Entretiens avec l'homme et le diable, op. cit*., p. 262.
[2306] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1537.
[2307] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1384.

B. Un langage ambigu

Dans la mesure où il permet de travestir la vérité, le langage peut aussi faire office de masque. Le discours des démoniaques exhibe et camoufle à la fois. En refusant d'appeler les choses par leur nom, en cautionnant « cette monstrueuse subversion du langage »[2308], les démoniaques préservent les pauvres secrets qui les dévorent, laissant planer le doute sur leur vie, leurs opinions et sentiments réels. Les figures démoniaques maîtrisent, pour la plupart, parfaitement les mots et leur masque est avant tout rhétorique. En effet, souvent les personnages attirent l'attention sur un élément pour mieux en taire un autre, c'est d'ailleurs le principe du mensonge : on fait croire à un élément rendu suffisamment vraisemblable pour qu'il remplace en le masquant l'élément réel qu'on cherche à dissimuler. Le choix des mots est révélateur : il oriente parfois l'interlocuteur dans des chemins de traverse pour éviter qu'il n'opte pour la voie qui mène à la révélation. Prendre la parole, c'est mettre en avant des idées et des mots qui permettent de caractériser une situation en transformant sa réalité pour faire croire à une autre. Le langage oblige d'une manière générale les partenaires de l'échange à mettre en œuvre certaines stratégies rationnelles et efficaces pour agir sur l'autre et lui faire accréditer les propos qu'on lui soumet.

Ainsi, certains démoniaques utilisent l'euphémisme pour atténuer leur responsabilité comme Mme Londe, dans *Léviathan* de Green, qui prostitue Angèle mais n'utilise jamais ce terme. Elle parle de « sorties »[2309] de la jeune fille avec ses clients et quand cette dernière lui reproche de la prostituer, Mme Londe nie tout. Pour elle, dire, c'est faire : si elle ne dit rien, alors il ne se passe rien. Ce qui frappe dans les paroles des démoniaques, c'est leur difficulté à assumer clairement la responsabilité des opinions qu'ils énoncent. Au lieu d'employer le pronom de la première personne, ils ont souvent recours à des formules impersonnelles derrière lesquelles ils se cachent. Cela leur permet d'éluder les questions déplaisantes et les sujets qui requièrent une prise de position personnelle : « Il fallait que cela fût ainsi »[2310] dit l'abbé Cénabre à Chantal pour évoquer son absence de foi dans *La Joie* de Bernanos.

L'emploi de ces formules indiquent chez les démoniaques un refus de se prononcer eux-mêmes, d'adopter sur telle ou telle question une opinion nette et personnelle : ils préfèrent se cacher derrière des formules toutes faites et esquiver la responsabilité qui

[2308] M. MILNER, *Georges Bernanos, op. cit.,* p. 130.
[2309] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 643.
[2310] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 702.

s'attache dans toute langue au choix des termes qu'on emploie. Hervé, dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, sème les idées les plus terribles chez d'autres personnages : il dit implicitement à son ami Marcel que sa femme entretient une relation incestueuse avec son frère. Pour cela, il utilise des opinions généralement admises et préconçues sur les milieux provinciaux : « J'ai toujours cru que Paris avait volé sa réputation. Nous ne sommes que des pauvres gens. Toutes ces nuits où il ne se passe jamais rien, où nous nous réunissons pour attendre jusqu'à l'aube quelque chose qui n'arrive jamais… Tandis que la province, ah ! ah ! la province n'a pas gardé seulement des recettes de cuisine… »[2311]. À ces détours qu'empruntent les personnages pour éviter de se donner comme auteurs de la pensée qu'ils expriment se joint l'usage ambigu qu'ils font des pronoms personnels, et en particulier du pronom personnel indéfini « on ». Hervé se défend auprès de Marcel en employant ce pronom qui désigne ici son ami, et se substitue donc au « tu » : « On ne raconte pas aux gens de telles histoires, pour ensuite les empêcher d'en connaître les héros »[2312]. Il s'agit ici d'une tactique commode grâce à laquelle le personnage peut feindre de ne mettre en cause ni lui ni son interlocuteur, et ceci dans le but de duper ce dernier. Hervé laisse souvent ses phrases inachevées comme le montrent les points de suspension qui recouvrent tout un ensemble de non-dits, de propos indécents que le jeune homme préfère garder pour lui. De ce fait, Hervé ne parlera jamais de manière directe de ce possible inceste en l'appelant par son nom : il le désigne ainsi à sa femme sous le nom de « chose horrible »[2313].

Le pronom « on », qui se substitue tantôt au « je », tantôt au « tu » ou à une entité vague, est le sujet de phrases véritablement violentes qui sont autant de coups que Cadignan porte à Mouchette de manière détournée dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Et cela atteint son paroxysme lorsqu'il lui dit : « On vend ce qu'on a »[2314]. Ici le « on » se substitue au « tu » afin d'atténuer la violence de l'insulte, mais lui donne paradoxalement une dimension universelle qui la rend d'autant plus choquante. Monsieur Ouine, dans le roman éponyme du même auteur, est un séducteur qui manie très bien le langage. Lorsqu'il dit à Steeny au sujet de la mort : « Je vous apprendrai à l'aimer »[2315], il détourne les paroles de Nathanaël dans les *Nourritures terrestres* de Gide en invitant le jeune garçon, non pas à savourer la vie, la joie mais la mort. Les paroles de cet homme se font invitation macabre et

[2311] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 286.
[2312] Ibid.
[2313] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 291.
[2314] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 88.
[2315] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1365.

terrible et sont d'autant plus effrayantes que le jeune garçon est totalement envoûté par l'ancien professeur de langues.

La parole est aussi utilisée avec habileté par Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac lorsqu'il parle notamment avec Mathilde. Afin de mieux simuler un intérêt bienveillant qui s'avère n'être que de la curiosité et une tentative de discréditer habilement Desbats, Gabriel lui manifeste, dans un premier temps, son soutien face à Mathilde qui le critique, mais c'est finalement pour mieux l'égratigner :

> - C'est un grand malade...
> - Oui, bien sûr ! Quoi que je me demande... Je lisais dans *Le Petit Parisien* une histoire de simulateur... Quelquefois Symphorien est sourd, il faut crier à tue-ête ; et tout à coup, il entend ce qu'on dit à voix basse. Paralysé d'un coté, il ne marche guère... N'empêche qu'à certains jours il court comme un rat dans la maison. En somme, c'est un asthmatique au cœur surmené, mais voilà tout ! Oui, sans doute, le docteur Clairac... veux-tu que je te dise ? Il tient le docteur Clairac : il l'a tirée d'affaire dans une histoire assez louche d'accident du travail. [2316]

Son intérêt feint va dans le sens de Mahilde « C'est un grand malade... » afin de permettre à Mathilde l'occasion de se confier et d'en savoir plus sur cette maladie. Souvent, il va jusqu'à prêcher le faux pour savoir le vrai et manipule Mathilde « Qu'est-ce que tu veux dire ? Qu'il ne veut pas marier Catherine et le petit ? » Elle grommela : 'Est-ce que j'ai dit ça ? Que non ? Je n'ai pas dit ça ! »[2317]. Gabriel prend ici la parole pour mieux simuler : il existe chez lui un plaisir du langage utilisé comme une manière de pervertir l'authenticité ; tout est toujours calculé ou presque. La rhétorique n'est qu'un moyen de manipuler l'autre en obtenant ce qu'on veut de lui. Les mots ne sont plus là pour dire les choses *stricto sensu* et pour signifier, ils sont utilisés pour agir, le discours chez eux n'est jamais passif, mais c'est une bataille à livrer, d'ailleurs la métaphore guerrière est souvent présente.

Les démoniaques exercent leur charme par la parole : une parole habile qui met en œuvre toutes les nuances, tous les registres de la séduction, de l'insinuation, du défi. Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, convainc Mathilde qu'elle pourrait épouser le fils de Gabriel, Andrès, qu'elle a élevé comme son fils. Pour Gabriel, ce serait un moyen de préserver ses propres intérêts. Depuis son plus jeune âge, il séduit par la parole : il est appelée « diseur de rien » par la mère de Mathilde lorsqu'il était enfant. C'est un homme qui sait manier la parole comme le montre la manière dont il insuffle à Mathilde l'idée d'épouser Andrès : « Il sera le maître, parce que tu seras la maîtresse »[2318]. La conjonction de subordination « parce que » recouvre ici le présupposé suivant : Mathilde épousera Andrès

[2316] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 253.
[2317] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 252.
[2318] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p 281.

bien qu'elle le considère comme son fils. Gabriel parvient donc à parler de ce mariage de façon détournée. Le langage des démoniaques sème le doute dans l'esprit du personnage lui-même, lorsqu'il ment, mais aussi dans celui qui l'écoute.

Les démoniaques emploient aussi souvent des questions oratoires pour déguiser leurs assertions et leur permet d'éviter là encore la prise de position personnelle. Le curé de Mégère, dans *Un Crime* de Bernanos, les emploie pour se défendre d'être impliqué dans le crime, qu'il a pourtant commis : « Que me veut-on ? Oui, que veut-on que je sache d'un crime commis dans un pays inconnu de moi, sur une malheureuse personne dont, il y a deux semaines, j'ignorais jusqu'à l'existence »[2319]. Habile procédé par lequel le curé ment sans véritablement mentir puisqu'il ne dit pas explicitement qu'il n'a rien à voir avec le crime. Plus tard, il continue le même jeu : « Qu'avez-vous à craindre de moi ? Que pourrait contre la justice un malheureux curé soumis à une discipline stricte, et que la plus légère extravagance perdrait aux yeux de ses supérieurs ? »[2320]. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse lui aussi utilise des questions oratoires pour se justifier notamment de nourrir ses livres avec les personnes de son entourage : « Pourquoi n'échangerait-on pas des rêves et surtout des mauvais rêves ? On peut porter à deux les mauvais rêves, les mauvais rêves sont lourds »[2321]. Il se masque d'ailleurs derrière le pronom indéfini pour ne pas prononcer le « je » et ainsi s'affirmer. Félicité Cazenave, dans *Genitrix* de Mauriac, pose souvent un certain nombre de questions orientées afin de consoler son fils de la mort de son enfant et de sa femme : « Dis Fernand, qu'est-ce que tu aurais fait d'une petite fille ?, « Tu vois d'ici une petite fille qu'elle aurait dressée à nous haïr ? »[2322]. Ces fausses questions permettent à Félicité à la fois de consoler, non sans ironie, son fils mais aussi de manifester sa victoire sur l'ennemie.

De même, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis emploie de nombreuses questions rhétoriques qui apparaissent à chaque fois pour justifier son comportement : « Un avocat de mon âge, comment n'eût-il pas connu certaines sollicitations ? »[2323], « N'étais-je pas au bord de la folie ? »[2324]. Ce sont grâce à ces questions oratoires que Landin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, fait parler à son insu le jeune Pierre Costadot : « Ils ont voulu vous mettre de force dans une maison close ? Non ? Ils ne vous ont pas forcé ? Vous étiez tombé sur des phénomènes ! Et ils vous ont fait subir la revue de détail, naturellement ?

[2319] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 786.
[2320] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 791.
[2321] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 911.
[2322] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 588.
[2323] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 427.
[2324] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 462.

Non ? »[2325] Dans *Le Mal* de Mauriac, Cyrus Bargues ne ment pas mais parle de manière détournée, ambigue. Lorsque Fanny fait sa tentative de suicide, il explique à Fabien : « Mon cher, les femmes à suicide, c'est terrible si on y attache de l'importance. Mon point de vue à moi serait de les livrer à leur destin. Chacun a le droit de mourir, ne croyez-vous pas ? Il n'est pas de mort qui ne soit réellement une grande simplification pour les survivants »[2326]. Cyrus tente de déguiser son opinion, pour le moins subversive, sur le suicide par l'emploi d'une question oratoire et du pronom indéfini, ce qui n'empêche pas Fabien d'être choqué.

Les démoniaques aiment aussi adopter l'opinion d'un tiers et prendre une perspective extérieure, ce qui leur permet de substituer à la réponse qu'on leur demande une critique de cette réponse, et laisse à leur interlocuteur la liberté d'interpréter leurs paroles comme celui-ci le juge bon. Mme Legras, dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green, insinue que l'héroïne éponyme aurait tué son père, en affirmant dans un premier temps que c'est l'avis de la mercière de la ville et non le sien :

> Elle me dit : « Vous habitez en face de la villa des Charmes ? Vous devez connaître Mlle Mesurat. Son père est mort d'une façon bien tragique. Tout cela n'est pas naturel. » C'est toujours Mlle Grand qui parle, vous comprenez ?
> - Oui, souffla la jeune fille.
> - Bien entendu, continua Mme Legras sans lever les yeux de sa couture, je n'ai pas d'opinion à émettre. Mais enfin, puisque vous m'avez appelée le jour de la catastrophe, je peux bien vous dire, à vous, ce que j'en pense, quitte à me taire devant les autres. Eh bien, je trouve cela bizarre. J'y réfléchis souvent. Et puis, je suis une intuitive, je devine. Votre père aurait dû s'éclairer pour descendre. [2327]

La prétérition employée par Mme Legras dans cet extrait renforce l'idée qu'elle ne souhaite pas prendre l'entière responsabilité de ses propos face à Adrienne. Pour justifier ses choix personnels, Jean Azévédo, dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, se cache aussi derrière ses lectures : « Il me demanda si j'avais lu *La Vie du Père de Foucauld* par René Bazin ; et comme j'affectais de rire, il m'assura que ce livre l'avait bouleversé : « Vivre dangereusement, au sens profond, ajouta-t-il, ce n'est peut-être pas tant de chercher Dieu que de le trouver et, l'ayant découvert, que de demeurer dans son orbite »[2328]. Ainsi « ses maîtres, ses amies parisiens dont il me rappelait sans cesse les propos ou les livres me défendaient de la considérer ainsi qu'un phénomène : il faisait partie d'une élite nombreuse, « ceux qui existent », disait-il »[2329]. Il emploie des formules impersonnelles qui ressemblent à des

[2325] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 682.
[2326] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 718.
[2327] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 413.
[2328] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 59.
[2329] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 60.

maximes : « Il faut se dépasser pour trouver Dieu »[2330]. Certaines d'entre elles s'apparentent à des sophismes : « S'accepter, cela oblige les meilleurs d'entre nous à s'affronter eux-mêmes, mais à visage découvert et dans un combat sans ruse. Et c'est pourquoi il arrive souvent que ces affranchis se convertissent à la religion la plus étroite »[2331]. Jean Azévédo emploie lui aussi le pronom indéfini derrière lequel il se cache. Il dit à Thérèse lorsqu'elle vient lui demander ses intentions au sujet d'Anne : « Mais comment peut-on se fixer, madame ? »[2332]. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le personnage éponyme, ancien professeur de langues, parle avec emphase, en usant d'adages et d'aphorismes : « Quand tout s'altère, se corrompt, retourne à la boue originelle, la jeunesse seule peut mourir, connaît la mort »[2333], « Tout est impur aux impurs »[2334], « La dernière disgrâce de l'homme est que le mal lui-même l'ennuie »[2335]. Ces énoncés doctoraux le dispensent ainsi de tout engagement personnel.

On retrouve cela dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac chez Raymond Courrèges qui emploie des formules générales dans le seul but de justifier son comportement à l'égard des jeunes filles : « les jeunes filles mettent plus de temps à se décider : et souvent, après la première entrevue vous quittent avec horreur. Mais elles reviennent toujours, surtout les plus dégoûtées »[2336]. Daniel, en fidèle disciple, ne cesse de l'imiter : « Les jeunes filles répètent souvent qu'un homme n'a pas besoin d'être beau »[2337] confie-t-il à Gisèle de Plailly. Les démoniaques n'ont donc pas de réponses personnalisées à proposer dans la conduite de la vie parce qu'ils n'ont ni foi, ni croyance en quoi que ce soit. Comme l'explique Robert Benet, « l'expression gnomique, ne laissant aucune place au doute, à une fragilité, est vouée à la stagnation »[2338]. D'ailleurs, le plus souvent, ces paroles à valeur générale marquent l'arrêt de la conversation, l'interlocuteur du démoniaque ne pouvant répliquer face à de tels propos. Il en est de même chez un autre médecin de Bernanos, le psychiatre La Pérouse qui abuse « des paradoxes écumants, les contradictions tour à tour féroces ou naïves, ces injures obscènes, et jusqu'à ces cris de douleur, n'était-ce pas comme les ruines éparses de dix volumes d'observations cliniques irréprochables et de généralisations assez hardies pour avoir retenu un moment l'attention des sages ? »[2339]. Il apprécie d'ailleurs beaucoup l'utilisation du

[2330] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 62.
[2331] Ibid.
[2332] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 58.
[2333] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1369.
[2334] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1492.
[2335] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1409.
[2336] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 507.
[2337] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 524.
[2338] R. BENET, « *Monsieur Ouine* ou la crise de la parole *», Monsieur Ouine (3), L'Écriture romanesque et l'univers du mal*, *Études bernanosiennes*, n°23, Paris, Revue des lettres modernes, 2004, p. 11.
[2339] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 636.

pronom « on » dont on peine à savoir s'il marque un « je » ou un « vous » désignant l'interlocuteur : « on commence par des ruminations bénignes, on y prend goût et on finit par devenir insensiblement un véritable paranoïaque »[2340], « On n'en finit jamais avec les morts, les morts sont tenaces »[2341], « on a la morale de ses glandes »[2342]. On retrouve le goût des « paradoxes graveleux qui lui ont fait jadis une réputation »[2343] chez le docteur Lipotte dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos. Il explique à Ganse : « Notre pire ennemi, c'est la honte. Nous rougissons de nous-mêmes, et l'effort séculaire de notre espèce ne semble avoir d'autre but que de justifier par les religions, par les lois, par les coutumes, une si étrange disposition de l'esprit qui nous paraît, à nous savants, inspirée par un immense orgueil inconscient »[2344].

Il arrive aussi à Ganse, dans le même roman, de se masquer derrière des formules générales pour justifier ses choix d'écrivain : « Et si je les peins comme il faut, je parle aux ventres, j'émeus les ventres... Mais quoi ? Toutes les époques d'impuissance ont eu de ces délicatesses hypocrites. Un ventre est un ventre... »[2345]. Cette parole, qui a pour but de se justifier, finit par se perdre car elle ne s'adresse au final qu'à lui-même. Ganse s'écoute parler comme le montre ses interruptions : « Une poche de pus – et quel pus ? Du pus cérébral, ma chère. Ah ! Ah ! L'image n'est pas mauvaise. Notez-la »[2346]. À l'instar de nombreux démoniaques, il se masque aussi derrière des références érudites : « Je pense comme Balzac qu'il n'est pas pour l'homme de plus grande honte, ni de plus vive souffrance que l'abdication de la volonté. Élève indigne de ce grand maître, de ce jumeau spirituel de Louis Lambert, je ne consentirais pas, serait-ce pour sauver ma vie, à perdre une parcelle de cette précieuse substance »[2347]. Dans le même roman, Olivier de Mainville aime lui aussi ce que l'on pourrait nommer les « grandes phrases », ce que ne manquent pas de lui faire remarquer Ganse : « Drôle de manie que vous avez, entre parenthèses, ces répliques de théâtre ! Est-ce que vous le faites exprès ? »[2348]. Il aime à employer pléthores de maximes pour justifier son comportement douteux : « Des saints tristes, ce sont des saints sans miracles, bien entendu. »[2349], « Il n'en reste pas moins qu'un homme réellement supérieur est naturellement sacrificiel »[2350], « Beaucoup d'appelés, hein ? peu d'élus »[2351], « Il est facile de raisonner sur

[2340] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 639.
[2341] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 640.
[2342] Ibid.
[2343] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 938.
[2344] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve Œuvres romanesques, op. cit*., p. 937.
[2345] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 915.
[2346] Ibid.
[2347] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 935.
[2348] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 907.
[2349] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 910.
[2350] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 909.

les passions, le difficile est de les peindre »[2352], « la vieillesse, l'âge le plus niais, le plus crédule – oui, plus niais et plus crédule que l'adolescence »[2353]. De plus, il emploie très fréquemment dans son discours le pronom personnel « on » qui « neutralise le système personnel, dans la mesure où il ne porte aucune marque spécifique de personne, ni de genre et où il impose uniformément au verbe la marque de troisième personne du singulier […] De fait, « on » peut substituer pratiquement à toutes les personnes. La rhétorique interprète l'écart de sens par la figure de l'énallage »[2354].

> – On pourrait trouver quelque chose dans ce que vous venez de dire. Cela ne m'offense pas. Oui, Simone m'a servi énormément, je lui dois le meilleur de mes derniers livres, pourquoi le nier ? Peut-être expliquerai-je un jour... On pourrait expliquer ça, quel beau sujet ! On échange bien des idées, jeune homme – les idées ne m'intéressent pas. Pourquoi n'échangerait-on pas des rêves et surtout des mauvais rêves ? On peut bien porter à deux les mauvais rêves, les mauvais rêves sont lourds. Et remarquez que trop souvent les idées s'additionnent comme des chiffres. Au lieu que les rêves, ça se combine ou ça ne se combine pas – une vraie chimie. Quand la proportion y est – pfutt ! [2355]

L'identité de Ganse se fond dans une globalité indéterminée, masquant sa véritable personnalité. Maria Cross, elle, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, parle « comme un livre »[2356] comme le fait remarquer sa servante lorsque la jeune femme tente de se suicider. Les lectures de la jeune femme, dont beaucoup ne sont pas terminées d'ailleurs, parsèment ses paroles et ses lettres : « C'est absurde, je le sais : mais le cœur a ses raisons, comme dit Pascal »[2357] écrit-elle. Aussi, Maria devient incapable d'exprimer ses véritables sentiments, incapable de les connaître même. Enfin le curé d'Ambricourt, dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, fait remarquer à la jeune Chantal qu'elle emploie des mots « qu'[elle] [a] appris dans les livres »[2358].

Certains démoniaques se cachent aussi derrière des verbes modalisateurs qui introduisent une distance entre le locuteur et la pensée ou la chose qu'ils expriment. Ces verbes leur permettent ainsi de voiler leur pensée sous des couches successives d'opacité. L'expression de la croyance, de l'espoir, du doute devant tout énoncé permet au personnage de prendre du recul par rapport à ce qu'il dit, d'établir une barrière de protection à l'abri de laquelle il cache sa véritable opinion et derrière laquelle il peut le cas échéant se retrancher.

[2351] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 910.
[2352] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 915.
[2353] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 916.
[2354] F. ATLANI, cité dans *Stylistique de la prose,* Belin, Lettres sup, 2003, p. 29.
[2355] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 911. C'est nous qui soulignons.
[2356] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., p. 837.
[2357] F MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., p. 777.
[2358] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1134.

On le voit notamment chez l'abbé Cénabre lorsqu'il cède au mensonge devant l'abbé Chevance : lui ayant avoué qu'il n'avait plus la foi, il tente de revenir sur ses propos. On remarque alors de nombreux verbes modalisateurs : « Il me semble que j'ai retrouvé mon bon sens, lorsque je vous ai vu prêt, mon pauvre ami, à vous laissez gagner vous-même à la contagion de ma folie »[2359], « Sans doute, je n'espère pas de me justifier entièrement »[2360], « D'ailleurs pourquoi ce discours ? Vous devez le trouver sot »[2361]. Lors de la conversation centrale entre Ganse et Simone dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, chacun masque sa vérité à l'autre en utilisant des modalisateurs : « Il ne fallait pas vous refuser à moi. Le mal vient de là »[2362], « Je crois que vous n'irez jamais plus loin que la première partie »[2363], « Je crois, murmura-t-il assez piteusement, que nous devrions changer de conversation »[2364] dit Ganse qui n'ose dire à Simone ce qu'il pense de son projet de meurtre.

Monsieur Ouine, dans le roman du même auteur, se masque toujours derrière des modalisateurs : « Peut-être, même je l'avoue, me serais-je résigné au scandale »[2365], « Peut-être encore ai-je présumé de vos forces ? »[2366], « Peut-être irai-je d'ailleurs à la encontre du petit valet »[2367]. De ce fait, la parole de Ouine se dérobe sans arrêt dans les dialogues, ne permettant jamais de pouvoir saisir cet homme. Pour Steeny, Ouine parle :

> […] [D]ans sa langue, une langue inconnue. Des semaines et des semaines passeront encore, et tout à coup, brusquement, voilà que vous commencez à comprendre. Oh ! sans doute, il y a comprendre et comprendre ! Naturellement, ce ne sont pas des mots, des phrases qu'on puisse répéter tels quels et cependant la conversation est établie, vous n'êtes plus seul, vous ne serez plus jamais seul. Même lorsque vous vous sentez bien creux, bien vide, la souffrance fait la demande et la réponse, pense pour vous. Il n'y a qu'à la laisser travailler. [2368]

Le langage de Ouine se caractérise par une opacité redoutable : c'est une parole qui endort au sens propre comme au sens figuré. Il aime aussi employer de nombreuses phrases négatives : « je n'ai nullement songé à nier l'existence de l'âme, et aujourd'hui même, je ne saurais la mettre en doute, mais j'ai perdu tout sentiment de la mienne, alors qu'il y a une heure seulement, je l'éprouvais ainsi qu'un vide, une attente, une aspiration intérieure »[2369]. L'abondance des phrases négatives rend le propos de Ouine particulièrement obscur. En

[2359] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 349-350.
[2360] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 354.
[2361] Ibid.
[2362] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve Œuvres romanesques, op. cit*., p. 921.
[2363] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve Œuvres romanesques, op. cit*., p. 923.
[2364] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve Œuvres romanesques, op. cit*., p. 926.
[2365] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1367.
[2366] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.
[2367] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1372.
[2368] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1384.
[2369] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1560.

choisissant les détours alambiqués des phrases négatives, l'ancien professeur entend rendre son discours difficile à saisir. Il emploie aussi de nombreuses métaphores qu'il file sur plusieurs phrases :

> J'aime cette maison. J'y ai connu des heures inoubliables. Oui, des jours et des jours, cette chambre que vous voyez là, si niaise avec son lit de bonne, sa cuvette et son pot, a été comme un petit navire battu par la mer. C'est moi qui ai voulu son dénuement, sa pauvreté grossière si favorable à un demi-sommeil, riche en rêves. Que de fois ai-je dû frotter, cirer, polir les carreaux rouges avant que se dissipât cette odeur de moisissure et d'eau morte qui sort ici des murs mêmes, empoisonne jusqu'à l'air du jardin ! J'ai dû curer les joints, pavé par pavé, les imbiber de chlore comme autant de petites plaies. Oh ! vous ne me croirez pas, jeune homme : la boue ainsi mordue par l'acide, la boue d'un siècle ou deux, tirée de sa longue sécheresse, n'en finissait pas de sortir petit à petit sous mes doigts, d'y éclater en grosses bulles grises. Je me couchais exténué, tout en sueur, avec encore dans l'oreille ce claquement mou, horrible. Le passé est diablement tenace, mon garçon.[2370]

La métaphore maritime se retrouve à de nombreuses reprises dans le discours de Ouine, de même que celles de la saleté et de la boue. On observe que le discours de Ouine est saturé de comparaisons : « comme un petit navire battu par la mer », « comme autant de petite plaies ». Par là, il manifeste son refus de s'affirmer, de se risquer, et donc de vivre. Le rythme est régulier, berceur avec de nombreuses reprises : « des jours et des jours », « pavé par pavé, », « petit à petit ». Ces mots répétés soulignent le caractère répétitif de la tache de Ouine et contribuent par là même à renforcer l'aspect lancinant du propos. Les nombreux infinitifs mettent aussi cet aspect là du discours de Ouine en relief : « frotter », « cirer », « polir », « curer », « imbiber ». Ouine se met souvent en avant comme le montrent les phrases qui commencent souvent par le pronom de la première personne (« J'aime », « J'y ai connu ») et le présentatif (« C'est moi qui ai voulu »). Afin de capter l'attention du jeune garçon, il multiplie les impératifs (« voyez-là ») et des structures pour maintenir la communication : « Oh vous ne me croirez pas ». Ouine s'assure que le jeune garçon est attentif à cette histoire qui, peu à peu, devient une fable come le souligne la dernière phrase du passage: « Le passé est diablement tenace, mon garçon ». M. Ouine a ainsi donné sa première leçon à Steeny de manière détournée en employant une rhétorique impeccable.

Incapables d'affirmer franchement une opinion de peur de se dénoncer eux-mêmes, les personnages démoniaque détournent l'attention de l'objet qu'ils discutent au profit de l'aspect sous lequel ils le considèrent, de l'attitude d'esprit qu'ils adoptent sur lui. Fiodor, dans *La Joie* de Bernanos, lui, utilise la prétérition pour attiser l'attention de son interlocuteur, l'influencer, tout en faisant mine de ne pas trop vouloir en dire : « Je crains de ne pouvoir

[2370] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1362-1363.

continuer à parler aussi franchement »[2371], « je regrette d'avoir bavardé un peu trop »[2372]. Il s'excuse toujours de trop parler : « C'est assez, c'est bien, je me tais. J'ajouterai seulement ceci : je ne suis après tout, dans votre maison, qu'un serviteur comme un autre »[2373]. Il franchit toujours la limite mais ne s'arrête jamais :

> D'ailleurs je parle un langage qui n'est assurément pas celui que je dois tenir devant vous ; et il m'est impossible de faire autrement – excusez-moi – afin que vous sachiez du moins quel est celui qui a surpris vos secrets, non pas aujourd'hui, mais voilà bien des semaines, parce qu'il vous arrive... il vous est arrivé – que dirais-je ? – enfin cela, cette chose s'est faite devant moi, à votre insu, une minute jadis, rien qu'une minute, le temps d'un clin d'œil, et à présent si fréquemment que, tout bêtes qu'ils sont, je me demande par quel miracle (aucun miracle ne vous coûte), par quel miracle ils ne s'aperçoivent de rien. [2374]

Il fait des détours laborieux pour à chaque fois finir par affirmer ses pensées profondes. Ainsi, Fiodor « parlait peu, bien qu'avec une adresse singulière il eût réussi plus d'une fois à imposer à sa jeune maîtresse ces conversations au sens double, pleines d'allusions perfides, qui font, à la longue, de deux interlocuteurs deux complices, les complices d'un même secret »[2375]. Les démoniaques ont l'art de faire passer pour de la franchise ou de l'honnêteté scrupuleuse les circonvolutions derrière lesquelles ils cachent leur perfidie. La Pérouse, lui, utilise des modalisateurs pour atténuer ses intentions : « Je ne prétends que vous renseigner. J'agirai avec une prudence extrême, je ne propose aucun traitement »[2376] confie-t-il à M.de Clergerie pour le convaincre de le laisser examiner Chantal.

Le discours des démoniaques peut aussi comprendre un certain nombre de silences tels ceux du maquignon-Satan dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos: « Vous devriez être mort, ma parole... Il est vrai que vous vous êtes bien agité tout à l'heure, sur la route, mon cher ami... Pour moi, j'ai froid, je l'avoue... J'ai toujours froid... Ce sont là des choses que vous ne me ferez pas aisément dire... Elles sont vraies pourtant... Je suis le Froid lui-même. L'essence de ma lumière est un froid intolérable »[2377]. Mouchette, dans le même roman, laisse ses phrases inachevées, tout en employant à plusieurs reprises le pronom indéfini « on », lorsqu'elle explique à Gallet l'emprise des sens qui la gagne :

> Bien sûr, si tu veux, on a honte ! Mais, entre nous, depuis le premier jour, est-ce qu'on cherche autre chose ? Cela qui vous attire et vous repousse... Cela qu'on redoute et qu'on fuit sans hâte – qu'on retrouve chaque fois avec la même crispation du cœur – qui devient comme l'air qu'on boit – notre

[2371] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 543.
[2372] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 544.
[2373] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 548.
[2374] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 569.
[2375] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 576
[2376] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 643.
[2377] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 175.

élément – la honte ! C'est vrai que le plaisir doit être recherché pour lui-même... lui seul! Qu'importe l'amant ! Qu'importe le lieu ou l'heure ! [2378]

Les points de suspension recouvrent un ensemble de non-dits terribles chez la jeune fille. On retrouve cela chez Gisèle de Plailly qui est incapable de répondre à une question de manière directe : elle refuse dans un premier temps de donner son âge à Daniel ; elle hésite quand il lui demande si elle va à Paris seule : « Non... Oui... Enfin souvent seule... Qui m'accompagnerait ?»[2379] ; elle « balbutie »[2380] fréquemment. Ses paroles nous sont d'ailleurs souvent rapportées indirectement, pour souligner l'incapacité du personnage à se livrer sans masque. La jeune fille entend en effet cacher à Daniel qu'elle est une fille-mère.

La plupart des démoniaques font du langage un refuge de leur solitude au lieu d'en faire un lien avec autrui. Dans certains cas, leur mauvaise foi se trouve percée à jour par leurs mots : la parole, au lieu de les justifier, les démasque. Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, ne parvient pas à exprimer ses pensées devant sa famille. Lorsqu'elle le fait, c'est pour se raviser de suite après : « Elle sourit, se remarqua : — « Je m'amusais... Que tu es nigaud, mon chéri. »[2381]. Cette formule établit une mise à distance, une dépréciation qui fait planer un doute sur le niveau de véracité du discours. Bernard Desqueyroux reproche d'ailleurs à sa femme d'utiliser des « paradoxes »[2382]. Thérèse emploie à de nombreuses reprises ces formules qui sont comme des failles, des trous béants dans cette parole mensongère. Face à Bernard, elle ne peut donner de réponse sur ce qui l'a poussé à vouloir l'empoisonner : pour lui répondre, elle emploie des structures syntaxiques qui perdent l'interlocuteur et n'expliquent, de toute façon, en aucun cas son geste : « Si vous saviez à quelle torture je me suis soumise pour voir clair… Mais toutes les raisons que j'aurais pu vous donner, comprenez-vous, m'auraient paru menteuses... »[2383]. Incapable de s'expliquer franchement, Thérèse trouve dans le conditionnel une issue.

Finalement, Thérèse explique son geste par la négative : « Sans doute serait-il plus aisé de dire ce que je ne voulais pas ; je ne voulais pas jouer un personnage, faire des gestes, prononcer des formules […] »[2384]. La prédilection pour la forme négative trahit la méfiance du personnage pour ce qui est dit positivement, sans retour. Par la négation, il se désolidarise de ce qu'il dit, il garde sa pensée ou la rend plus hermétique, plus difficile à saisir. Thérèse ne

[2378] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 97-98.
[2379] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 522.
[2380] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 523.
[2381] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 44.
[2382] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 43.
[2383] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 102.
[2384] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 103.

répond pas non plus à la deuxième question posée par son mari, à savoir pourquoi elle l'a épousé. Sa parole ne cesse de se multiplier en diverses circonvolutions qui n'atteignent que rarement leur but : « Que lui dirait-elle ? Par quel aveu commencer ? Des paroles suffisent-elles à contenir cet enchaînement confus de désirs, de résolutions, d'actes imprévisibles ? »[2385]. Chez Thérèse Desqueyroux, la parole demeure opaque, incapable de se dire. Ainsi comme l'explique Georges Filhot dans *La Fin de la nuit* au sujet de Thérèse : « les jugements les plus opposées sur une créature sont justes [...], c'est une affaire d'éclairage [...] aucun éclairage n'est plus révélateur qu'un autre... »[2386]. Ce jugement de Thérèse est rappelé par Georges au moment précis où il découvre un autre visage de Thérèse que celui qui lui a inspiré confiance au point de lui avouer une faute de jeunesse dont il a honte.

Nombreux sont les démoniaques adeptes du double jeu qui emploient un discours à double entente. L'ironie est une forme verbale de la feinte : le locuteur feint l'innocence et la bienveillance alors même qu'il décroche des flèches empoisonnées. Dans *L'Imposture* de Bernanos, l'abbé Cénabre est défini par son « ironie un peu hautaine » qui est « connue de tous, et presque déjà légendaire »[2387]. Il joue de cette ironie face à Chevance qu'il fait venir en pleine nuit : « je mets très haut la consolation de savoir que dans le silence et le secret, un prêtre aussi surnaturel que vous m'assiste de sa compassion »[2388]. Mais ses mots révèlent ce qu'il veut masquer comme l'explique la narration : « À mesure que ses paroles tombaient dans le silence, il en démêlait, avec une sourde irritation contre son naïf auditeur le vrai sens, et ce sens était vil »[2389]. Dans *La Joie* de Bernanos, Cénabre utilise aussi l'ironie pour faire comprendre à Chantal qu'il est au courant des rumeurs que Fiodor propage au sujet de la jeune fille :

> J'ajoute que la servante, sur ma demande, a frappé plusieurs fois à votre porte, sans obtenir de réponse, bien qu'elle se prétendît assurée de votre présence ici. Elle parlait d'entrer quand même, craignait que vous ne fussiez évanouie, ou morte...
> L'abbé Cénabre s'arrêta brusquement, baissa les paupières, et conclut sèchement :
> – Le zèle de cette personne m'a paru bien peu sage. De plus, elle semble dangereusement informée de ce qui vous touche. J'ai craint quelque scandale, et je me suis permis de venir moi-même.[2390]

Ce discours, « lourd de sens »[2391], désarçonne Chantal car Cénabre, « maître d'un débat qu'il avait refusé » s'y jette ici « avec une violence inouïe »[2392]. L'abbé Cénabre aime aussi

[2385] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 26.
[2386] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 157.
[2387] G. BERNANOS *L'Imposture Œuvres romanesques, op. cit*., p. 359.
[2388] G. BERNANOS *L'Imposture Œuvres romanesques, op. cit*., p. 341.
[2389] Ibid.
[2390] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 689.

employer un autre procédé ironique d'une cruauté sans pareille : il enjoint souvent son interlocuteur de ne pas avoir peur : « Ne craignez rien, répondit le prêtre d'une voix glacée »[2393]. Évidemment cette phrase laisse présager que l'interlocuteur, Pernichon ici en l'occurrence, va devoir bientôt affronter sa haine.

On retrouve cette mise en garde de mauvaise augure chez le maquignon-Satan dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur : « Appuyez-vous sur moi : ne craignez rien ! »[2394] dit le maquignon à l'abbé Donissan. Tout le discours du maquignon à l'abbé Donissan repose sur une ironie latente : « Je suis vraiment votre ami – mon camarade – je vous aime tendrement »[2395]. Dans *Le Mal* de Mauriac, Fanny feint de ne pas s'être rendue compte de l'indifférence de son amant : « et moi qui croyait te faire plaisir ! Tu avais été si gentil la dernière fois. » Il ne perçut de ces propos que la douleur, non l'ironie »[2396]. Cette fausse gentillesse masque le dégoût et la douleur que la jeune femme éprouve pour Fabien et annonce sa tentative de suicide. De la même façon, les paroles de Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, sont souvent ironiques, notamment lorsqu'elle loue Ganse à Olivier : « Il est très bon pour vous, après tout, très indulgent... »[2397]. L'ironie, élément démoniaque, se retrouve aussi chez Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : l'écrivain y oppose ironie et vérité. Ainsi, l' « illustre vieillard exerce, depuis un demi-siècle, la magistrature de l'ironie »[2398] : « Dans la bouche artificieuse, les mots les plus sûrs sont pipés, la vérité même est servile »[2399]. Cet homme qui se dit hostile à la religion fait devant le curé de Luzarnes, l'apologie du surnaturel :

> Nous espérons tous un miracle, monsieur, et le triste univers l'appelle avec nous. Aujourd'hui, ou dans un millier de siècles, que m'importe, si quelque événement libérateur doit faire brèche un jour dans le mécanisme universel ? J'aime autant l'attendre pour demain et m'endormir content. De quel droit la brute polytechnique viendrait-elle m'éveiller de mon rêve ? Surnaturel et miraculeux sont des adjectifs pleins de sens, monsieur, et qu'un honnête homme ne prononce qu'avec envie.[2400]

[2391] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 689.
[2392] Ibid
[2393] G. BERNANOS *L'Imposture Œuvres romanesques, op. cit*., p. 317.
[2394] G. BERNANOS *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 172.
[2395] G. BERNANOS *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 173.
[2396] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 711.
[2397] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 904.
[2398] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 280.
[2399] Ibid.
[2400] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 285.

Comme l'analyse Judith Hatten : « La rencontre manquée entre l'écrivain et le prêtre se termine par la conquête de l'ironie et l'effondrement du rêve de Saint-Marin »[2401].

Les démoniaques usent, chacun à leur façon, de l'ironie comme d'une arme contre leur entourage. Le lecteur est invité à un spectacle verbal, l'ironie pouvant se définir comme un théâtre de la parole et un art de la distance. Le jeu sur la parole recouvre ainsi un jeu plus complexe de pensées, de sous-entendus, de silences et de procédés tactiques. On retrouve cette ironie chez Monsieur Ouine, dans le roman de Bernanos, qui n'hésite pas à dire à Steeny : « Je suis votre ami, Philippe »[2402], « Plût à Dieu que je fusse seulement votre égal ! »[2403], « Mais sans doute êtes-vous plus capable que moi d'en supporter l'humiliation »[2404]. La façon dont il s'abaisse devant son interlocuteur signale qu'il veut asseoir sa position sur le jeune garçon, le mettre sous sa coupe en l'amadouant. Les démoniaques biaisent leur parole, celle-ci se ramifiant en un écheveau touffu qui l'empêche de se clôturer : c'est une parole qui dissimule mais aussi suggère, indique sans dire.

On retrouve cela particulièrement chez Mauriac dans le journal de Louis, dans *Le Nœud de vipères*, et celui de Gradère dans *Les Anges noirs.* Ces cahiers sont pénétrés de phénomènes rhétoriques et génériques qui miment le langage et le mettre à distance. De par sa fonction d'avocat, Louis sait particulièrement bien manier la parole : « Si timide dans le privé, je devenais un autre homme dans les débats publics. J'avais des partisans, dont je jouissais d'être le chef, mais au fond je ne les méprisais pas moins que les bourgeois »[2405]. Il possède sur les autres personnages l'autorité de la parole et use lui aussi de ce don à mauvais escient. Mais comme bien souvent chez les démoniaques, la maîtrise du langage devient traîtrise chez lui. Louis instaure une conversation imaginaire avec sa femme, en tentant d'anéantir tout ce qu'elle pourrait répondre. On remarque une forte présence des phrases négatives : « Non, tu te vautrais dans un souvenir délicieux »[2406], « Ne va pas croire »[2407], « Non, je n'éprouvai pendant ta confession »[2408] , « Non, tu ne saurais concevoir »[2409]. Mais cette conversation a pour but d'orienter le lecteur en plaçant le narrateur dans une position flatteuse. Bien qu'il tente d'instaurer une conversation avec sa femme, Louis ne cesse de résumer les propos de

[2401] J. HATTEN, « L'écrivain et le prêtre : le dernier épisode de Sous le soleil de Satan », *Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines, op. cit.*, p. 92.
[2402] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1363.
[2403] Ibid.
[2404] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1334.
[2405] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 337.
[2406] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 390.
[2407] Ibid.
[2408] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 391.
[2409] Ibid.

cette dernière. De même, il prend soin de retranscrire les conversations où elle apparaît sous son plus mauvais jour, comme cette fameuse conversation au sujet de Rodolphe, cet homme dont elle est tombée amoureuse un an avant leur rencontre. De même, les oublis sont révélateurs : on ne sait rien de leurs fiançailles que Louis juge « inutile de rappeler »[2410]; de même il fait « grâce »[2411] à Isa de ses récits de débauche. Ainsi, il ne dévoile véritablement que ce qu'il a envie. En effet, la technique romanesque adoptée impose le point de vue unique de Louis : l'ensemble des événements est uniquement perçu par son regard. Seules les deux lettres d'Hubert et de Janine qui clôturent le roman font exception, mais elles ne sont pas suffisamment développées pour compenser le récit précédent.

C. L'amour du mensonge

Chez la plupart des démoniaques, « le mensonge dépasse le stade de la parole pour devenir une modalité d'être chez les âmes perdues »[2412] explique Michel Viegnes. C'est dans le mensonge mais surtout son « goût, son ardeur, sa frénésie »[2413] que réside le véritable secret tragique du mal, dans cette hypocrisie fondamentale « qui fait de la vie de beaucoup d'hommes un drame hideux dont ils ont eux-mêmes perdu la clef, un prodige de duperie et d'artifice, une mort vivante »[2414]. C'est ce mensonge là que Bernanos nomme « l'imposture » qui généralement entraîne un véritable dédoublement de la personnalité : le démoniaque jouit d'une identité factice et ne parvient en effet jamais à coïncider avec l'image qu'il donne.

Dans *L'Imposture*, toutes les attitudes de Cénabre s'organisent en fonction de ce « moi imaginaire » dont le roman raconte l'origine et la dissolution : « et il ne demeurait, sous le regard inaltérable de la conscience, que des gestes plus vains que des songes, une vie ordonnée, réglée, constituée en fonction d'un monde imaginaire [...] à peine si la répétition des mêmes actes avait pu au cours des ans, à la longue, former quelques ombres, prêter une certaine réalité au fantôme »[2415]. Nous pouvons constater que la personnalité de Cénabre se dérobe : « Sa vie est la personnification d'une hypocrisie absolue, où l'hypocrisie elle-même

[2410] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 404.
[2411] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 417.
[2412] M. VIEGNES, « Révolte contre la réalité : la métaphysique du mal chez Bernanos », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°45, 1993, p. 167.
[2413] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 362.
[2414] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 562.
[2415] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 334.

devient le personnage qu'elle devrait masquer »[2416]. L'abbé est devenu dupe de son propre mensonge : il n'est plus comédien, il se ment à lui-même. Il a complètement remplacé sa personnalité par une personnalité mensongère. Le mensonge dissout l'être humain en s'installant comme parasite rongeur, il est donc « une part du néant, un germe de mort qui gangrène, le ronge peu à peu comme le ferait un cancer »[2417]. Ce mensonge l'a dévoré et il ne parviendra pas à trouver sa vérité qu'il va chercher jusque dans les reflets de Pernichon et du mendiant. Dans le vagabond qu'il rencontre dans Paris, c'est lui-même qu'il contemple :

> Il ne découvrait pas un homme nouveau, il retrouvait l'ancien, il se retrouvait peu à peu. Telle avait été la conséquence inattendue, imprévisible, surnaturelle, de la plénière, de la définitive acceptation du mensonge ! La forte image qu'il avait formée, le personnage d'artifice et de fraude que tous – et lui-même – tenaient pour l'homme véritable et vivant, se désagrégeait petit à petit, se détachait de lui par lambeaux. Il semblait que cette laborieuse création de son industrie, amenée à son point de perfection, s'effondrât, comme si l'espèce d'âme qui l'avait animée jusqu'alors eût été justement ce rien de doute, ou du moins d'hésitation, l'équivoque détestable qu'il avait osé aborder de front et détruire. [2418]

Il finira par abandonner cette recherche, convaincu que désormais sa vérité ne se trouvera plus. Lui-même devient « une vaine apparence d'homme, un homme creux »[2419], un cadavre. Il en est de même pour le clochard qu'il rencontre : Ambroise qui ment comme il respire tellement l'habitude du mensonge est devenue une seconde nature. Il ne peut répondre aux questions de Cénabre sans mentir. Il est, comme de nombreux démoniaques, à la fois l'auteur, le metteur en scène et l'acteur de cette farce qu'il joue aux autres. Il raconte des histoires frauduleuses à ceux qui veulent bien les écouter et joue à s'humilier : « ça n'est pas une idée, c'est de nature. Je trouve des mots, des histoires, je suis jamais à court, je vois ce qu'on veut dans les yeux »[2420].

Gabriel Gradère lui aussi s'enfonce dans une vie de mensonges : après avoir commencé à mentir, il ne peut cesser. Le soir du meurtre d'Aline, il enchaîne les mensonges afin de mettre en confiance la voyageuse : faux prétexte de son accueil, maladie de Catherine, impossibilité de venir à la gare en voiture, commentaires rassurants sur le chemin emprunté. Après cette scène, Gabriel ment à Mathilde une fois de plus, invoquant l'air cynique d'Aline[2421] et prépare son alibi. Considéré comme un assassin par Desbats, il va raconter à son fils un énième mensonge qui le confond davantage encore. Dans *Un Crime* de Bernanos,

---

[2416] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 100.
[2417] J. L.GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Bernanos, op.cit.*, p. 79.
[2418] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 462.
[2419] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 516.
[2420] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 477.
[2421] « Quand je l'ai vue cynique, la colère m'a pris… », *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,* p. 323.

Évangéline se détourne rapidement du mensonge « utilitaire », en faisant du mensonge « un art aimé pour lui-même »[2422] explique Sven Storelv : « Oui, j'ai aimé le mensonge. Non pas ce mensonge utilitaire, cette forme abjecte du mensonge qui n'est qu'un moyen de défense comme un autre, employé à regret, honteusement... J'ai aimé le mensonge, et il me l'a bien rendu. Il m'a donné la seule liberté dont je pouvais jouir sans contrainte, car si la vérité délivre, elle met à notre délivrance des conditions trop dures à mon orgueil, et le mensonge n'en impose aucune »[2423]. La mère d'Évangéline avait une capacité de dissimulation redoutable : « Je ne parle pas de mensonges : le menteur habituel est un escroc né, rien de plus – trop instable pour les vrais risques. La fidélité à un seul mensonge est un signe autrement grave. Une longue dissimulation doit faire éclore un jour ou l'autre le drame que chacun de nous porte en soi, à son insu. La dissimulation couve le crime... »[2424]. Le mensonge d'Évangéline a été transmis par sa mère, religieuse défroquée. Sa fille a dû attendre jusqu'à sa dix-septième année pour connaître sa véritable identité. Ainsi « Évangéline a incubé le mensonge maternel, chez elle il porte ses ultimes fruits »[2425]. Le mensonge de sa mère fait son œuvre chez sa fille : la visite de sa fille à Mégère se solde par deux meurtres.

Dans *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette, elle, commence à mentir pour se venger de Cadignan et de la terrible déception qu'il vient de lui infliger. La jeune fille est en effet déçue de découvrir la lâcheté de son amant qui n'est qu'en fait qu'un « autre papa lapin ». Son mensonge est de peu d'importance en apparence : elle lui dit qu'elle n'est pas enceinte. Mouchette se rend compte qu'elle est revenue à son point de départ : cette sortie qu'elle a tentée, cette libération qu'elle a cru réussir, elle comprend qu'il lui sera impossible d'en rien inscrire dans la réalité : « Rien n'est changé, murmurait-elle, rien de nouveau... »[2426]. Dès lors, elle cherchera une libération par tous les moyens possibles et dès le premier mensonge, les dés sont jetés : « La rumeur des idées dans sa cervelle l'étourdissait ; mille mensonges, une infinité de mensonges y bourdonnaient comme une ruche. Les projets les plus divers, tous bizarres, aussitôt dissipés que formés, y déroulaient leur chaîne interminable, comme dans la succession d'un rêve. De l'activité de tous les sens jaillissait une confiance inexprimable, pareille à une effusion de la vie »[2427]. Et Mouchette va se trouver emportée dans un flux de mensonges qui lui procure une satisfaction intense: « Chaque mensonge était

[2422] S. STORELV, *Péguy/Bernanos*, Solum Forlag, 1993, p. 112.
[2423] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 863.
[2424] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 838.
[2425] S. STORELV, « Aperçus sur le thème du mensonge dans l'œuvre romanesque de Bernanos », *Études bernanosiennes,* n°3/4 : *témoin de l'homme, témoin de Dieu*, *op. cit.,* p. 47.
[2426] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 85.
[2427] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 89.

un nouveau délice dont sa gorge était resserrée comme d'une caresse ; elle eût menti cette nuit sous les injures, sous les coups, au péril même de sa vie ; elle eût menti pour mentir. Elle se souvint plus tard de cet étrange accès comme de la plus folle dépense qu'elle eût jamais faite d'elle-même, un cauchemar voluptueux »[2428]. Le mensonge devient alors un moyen d'exister aux yeux des autres et du monde pour le démoniaque : il est alors aimé et cultivé pour lui-même, pour le sentiment de puissance qu'il procure. Cette volupté de la dissimulation, Mouchette la transmet à Gallet :

> Sa dissimulation constante, quotidienne, étonnait jusqu'à sa maîtresse. Sans connaître peut-être pleinement l'étendue de son pouvoir, elle en trouvait la mesure dans la profondeur, la ténacité, la minutie du mensonge. Dans ce mensonge le malheureux se délectait ; le pusillanime en était à chercher parfois le risque, à le tâter ; il y goûtait son âpre revanche. La longue humiliation de sa vie conjugale y crevait comme une bulle de boue. La pensée, jadis haïe ou redoutée, de son impitoyable compagne était devenue un des éléments de sa joie. La malheureuse allait, venait, glissait de la cave au grenier, verte d'un soupçon chronique. [2429]

À l'instar de nombreuses autres figures démoniaques, la jeune fille finit par se diviser : « Le personnage qu'elle affectait d'être détruisait l'autre peu à peu, et les rêves qui l'avaient portée tombaient un par un, rongés par le ver invisible : l'ennui. L'obscure petite ville qu'elle avait bravée l'avait reprise, se refermait sur elle, la digérait »[2430].

Il en est de même pour l'héroïne de Mauriac, Thérèse Desqueyroux, dont nous avons déjà signalé que son visage paraissait perpétuellement différent : Thérèse est à la fois celle qui a les pins dans le sang et qui rêve d'y mettre le feu. Elle reste jusqu'à la fin du roman une créature « étrangère et sans nom », un « être inconnu »[2431] de son mari. À la fin du roman, elle souhaite expliquer à Bernard la nature des contradictions qui l'habitent et évoque la femme qu'elle a été : amoureuse des pins et fière d'épouser un Desqueyroux. Puis elle avoue : « Cette Thérèse là est aussi réelle que l'autre » » ; « Quelle autre ? ». Elle ne sut que répondre »[2432]. Son mensonge prend une telle ampleur qu'elle finit, comme de nombreux démoniaques, par s'y perdre. Ainsi, lisant les lettres d'Anne, Thérèse, hébétée, ne peut s'empêcher d'imaginer une autre Thérèse, semblable et dissemblable à la fois – comme détachée par rapport au personnage officiel – à laquelle elle s'adresse, pour mieux souligner le dédoublement : « Voyons Thérèse, ne fais pas cette figure. Si tu te voyais. Elle sourit, se remasqua»[2433]. Elle

[2428] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 89-90.
[2429] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 100.
[2430] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 94.
[2431] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 41.
[2432] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 104.
[2433] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 44.

s'étonne du geste qu'elle commet sur la photo de Jean percée « à l'endroit du coeur »[2434], puis noyée dans la chasse d'eau : « J'ai fait cela. C'est moi qui ai fait cela.... »[2435]. Ce geste semble issu d'une autre Thérèse jusqu'alors ignorée ou commandée par une puissance diabolique dont elle est possédée. Ce n'est pas le seul geste qu'elle ne parvient pas à reconnaître : « Moi je ne connais pas mes crimes. Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j'ai voulu »[2436]. Sa vie est ponctuée par des actes malfaisants ou criminels dont elle ne peut clairement rendre compte : lettre de rupture dictée à Jean pour briser le bonheur d'Anne, et surtout l'acte d'empoisonnement de son mari, Bernard. À la fin du roman, ce dernier l'interroge sur les motifs de son acte mais Thérèse est incapable de lui fournir une explication. Au final, elle se révéle incapable de se définir, elle ne parvient pas à se connaître. De même, Louis dans le *Nœud de vipères* de Mauriac, a une identité opaque : il se révèle à la fois « monstre » mû par la seule volonté de nuire aux siens et être sensible, déchiré par sa dualité : « Tu ne me connaissais pas, tu ne savais pas qui j'étais. Les pages que tu viens de lire m'ont-elles rendu à tes yeux moins horribles ? »[2437].

D. Le dédoublement et la folie

De nombreux autres personnages démoniaques sont ainsi dépossédés d'eux-mêmes par le mensonge. La puissance dévastatrice du mensonge va se traduire par la destruction de la personne (folie, meurtre, suicide) ou le dédoublement.

1. Le motif du double

Les démoniaques voudraient réaliser une unité dans une auto-construction dont il seraient les seuls auteurs, mais cela est impossible : d'abord parce que celui qui essaie de se construire, se dédouble en un constructeur et un construit. Le mensonge n'est « nullement une création abstraite de l'homme et le mentir un jeu analogue à celui des échecs, comme le croient volontiers les diplomates de l'église ou d'ailleurs, chaque mensonge est vivant, bien vivant, un mensonge, en terrain favorable, se reproduit plus vite que la mouche du

[2434] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 42.
[2435] Ibid.
[2436] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 26.
[2437] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 460.

vinaigrée »[2438] explique Bernanos dans *Les Enfants humiliés*. De constructeur, le démoniaque passe à l'état de possédé. Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, révèle : « Au dernier degré de l'avilissement, un homme perd sa vérité pour toujours, – ceux-là marcheraient dessus sans la reconnaître »[2439]. C'est pourquoi de nombreux personnages font état d'une certaine passivité tel Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos : « la passivité de toutes ses facultés supérieures au centre d'un ébranlement si prodigieux était justement une volupté, dont son corps vibrait jusqu'aux racines. Il acceptait, il recevait dans sa propre nature la force mystérieuse, il la subissait avec une joie terrible »[2440]. Cela aboutit à une véritable possession : « Rien n'en parut au visage contracté de l'abbé Cénabre. Sa récente fureur s'y marquait encore, car le vertige l'avait saisi brusquement, traîtreusement. Aucun signe n'avait témoigné au-dehors de la joie suspecte dont il avait connu la première et définitive possession, ou peut-être la figure humaine ne saurait-elle l'exprimer »[2441]. Gabriel, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, est ainsi décrit à son arrivée à Liogeats : « Il se sentait imperceptiblement balancé comme une pierre tenue dans une main crispée… Oui : inerte comme ce caillou que la main d'un enfant va lancer contre une bête innocente. Jamais autant que ce soir-là il n'avait pris conscience de cette passivité terrible »[2442]. Il vit dans l'impression constante d'accomplir « un dessein », dont il n'est pas l'auteur et se sent comme « tenu à jamais »[2443], « entièrement protégé »[2444]. Un prêtre a d'ailleurs dit un jour à Gabriel : « Il y a des âmes qui lui sont données »[2445] en parlant de Satan. Cela rappelle les paroles que Donissan adressent à Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Vous êtes comme un jouet, vous êtes la petite balle d'un enfant, entre les mains de Satan »[2446].

Ce sentiment d'être possédé se retrouve chez Edward Dupont-Gunther dans *La Chair et le sang* de Mauriac lorsque le personnage ressent « la présence réelle d'un vice à qui il était consacré ».[2447] Le jeune homme se caractérise par une grande passivité et même à Paris, avec l'aide d'Édith, il ne parvient à devenir un peintre reconnu : « Il imagine tour à tour mille existences possibles, sans découvrir en lui aucune velléité pour la réalisation d'aucune d'elle »[2448]. M. Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, se caractérise par l'état de non-

[2438] G. BERNANOS, *Les Enfants humiliés, Essais et écrits de combat,* tome I, *op. cit*., p. 831.
[2439] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*. p. 1364.
[2440] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*. p. 348.
[2441] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*. p 349.
[2442] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,*p. 249.
[2443] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,* p. 232.
[2444] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,* p. 231.
[2445] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,*p. 232.
[2446] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome III, *op. cit.,*p. 200.
[2447] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 319.
[2448] Ibid.

action. Il ne fait qu'aspirer à jouir, qu'à avaler aux dépens des autres : « je n'étais qu'orifice, aspiration, engloutissement, corps et âme, béant de toutes parts […] j'évaluais posément ma jouissance et mon profit […] toujours seul, afin de ne partager ni ma peine ni mon plaisir »[2449]. Cette inaction se manifeste par une insensibilité, un détachement envers les êtres et les choses. Comme l'explique J. P Santen, « Ouine ne fait pas le mal, ce qui serait encore créer, accomplir un acte positif dont il est incapable ; il est le mal »[2450].

Adrienne Mesurat, l'héroïne de Green, passe, quant à elle, son temps à regarder par la fenêtre pour apercevoir l'homme qu'elle aime et « jouissait de cette inaction »[2451]. Elle reste des heures sans même s'en rendre compte : « Elle eût préféré ne rien faire et s'abandonner au cours de ses rêveries, avec le plaisir de se laisser aller mollement à toutes ses pensées qui pouvaient lui traverser l'esprit »[2452]. Elle est incapable de prendre une décision, d'organiser la moindre démarche. Ainsi, ses actes se font en dehors d'elle. Plus d'une fois on trouve les mots suivants : « Elle entendit sa voix, sa propre voix qui disait »[2453]. Cette passivité, liée au dédoublement, se retrouve particulièrement chez Thérèse Desqueyroux qui est un personnage que l'on voit soit assise, soit couchée. D'ailleurs, dès le début du roman, son corps est désigné comme fatigué avec des joues creuses et des lèvres aspirées. Une fois seule à Argelouse, sombre dans le fantasme d'une vie tout à fait différente de la sienne. Elle passe ses journées dans son lit à rêver d'une vie où elle s'attire la sympathie de tous, où elle connaît l'amour « dont elle est possédée, pénétrée »[2454] et où elle devient une sainte, pouvant guérir un enfant mourant. De même, Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Julien Green, est insatisfaite de sa vie, principalement à cause de son mariage râté. Elle plonge fréquemment dans des moments de rêverie où elle s'imagine autre : « Elle avait alors l'impression qu'elle se trouvait avec une voyageuse qui revenait d'un pays lointain et lui racontait ce qu'elle avait vu, et il lui fallait un effort pour sortir de l'espèce d'engourdissement où son étrange rêverie la faisait glisser ».[2455]

Les démoniaques sont donc pour eux-mêmes des énigmes et, interrogeant continuellement leur reflet dans la glace, ils n'aperçoivent le plus souvent que des étrangers. L'effroi devant l'étranger ou le double que revêt le miroir a été largement exploité en littérature depuis le romantisme, en particulier dans un contexte fantastique. Les œuvres littéraires traitant le double empruntent généralement ce thème à un fond de légendes et de

[2449] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp.1551-1552.
[2450] J. P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,* p. 29.
[2451] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 306.
[2452] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 311.
[2453] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 490.
[2454] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 91.
[2455] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 709.

croyances mythiques et anciennes. Les premières manifestations de ce motif remontent aux temps anciens de la naissance des religions et des superstitions. Durant la période romantique en Europe au XIXe siècle, ce motif connaît un élan considérable. Pendant cette période, le double représente souvent les aspects les plus obscurs du versant inconnu de l'être humain. Le double est également le reflet de soi-même pris dans le tourment des délires et de la folie. Il est le résultat d'une dépersonnalisation et d'une identité fragmentée et fait partie de « l'inquiétante étrangeté », dont parle Sigmund Freud[2456]. Le motif du double renvoie également au merveilleux et devient un des sujets majeurs des récits fantastique[2457].

Cette tendance se poursuit au XXe siècle et prend parfois une forme différente. Le double met souvent en évidence l'intériorité de l'âme humaine, ses désirs et ses fantasmes. Philippe Hamon explique au sujet des personnages s'observant dans une glace : « Variante encore de la fenêtre, mais objet-meuble inclus dans le lieu B [espace intime du personnage], le miroir, qui introduit l'auto-description du personnage par ses propres regards, relance aussi les descriptions, le personnage créant ainsi son propre portrait »[2458]. D'où la description d'êtres dédoublés : le miroir intervient comme un agent du mensonge permettant au personnage généralement négatif de se composer une apparence trompeuse, en parfaite distorsion avec sa nature profonde. L'image du réel offerte par le miroir n'est qu'une illusion. Dans un monde où tout effort tend vers la rationalisation de tout événement, celui qui délire est considéré comme un être exclu mais fascinant. Il inspire à la fois la curiosité et la peur. Le double désigne alors une extériorisation des tendances illogiques, anormales, irrationnelles et peut-être même perverses refoulées dans les profondeurs de la psyché de chacun. L'autre est ce double redouté et rejeté.

Pierre Jourde et Paolo Tortonese, dans *Visages du double,* affirment à propos du double dans la littérature : « Le double fait partie de ces thèmes littéraires qui ont de profondes racines mythologiques, qu'il serait vain de vouloir ignorer. En même temps, il est devenu inséparable de la question du sujet, de la conception moderne de la personne, il s'est « psychologisé », « individualisé »[2459]. Deux grandes figures traditionnelles dans lesquelles le dédoublement intervient souvent sont le reflet et l'ombre. Le miroir a parfois le pouvoir de tromper en ne reflétant qu'une apparence, ou au contraire de révéler l'identité invisible et la face cachée d'un personnage. Narcisse, par exemple, tombe amoureux de sa propre image,

[2456] Voir S. FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard, Folio essais, 1985.
[2457] *Le Double* de Hoffmann, *Le Horla* de Maupassant, *Peter Schlemihl* de Chamisso, etc.
[2458] P. HAMON, *Le Personnel du roman*, *op. cit*., p. 72.
[2459] P. JOURDE, P. TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan université, Fac. Littérature, p.12.

ébloui par la contemplation du reflet de lui-même, il se noie, emporté par l'illusion de rejoindre ce double parfait. Le reflet produit par le miroir de l'eau représente ici un piège meurtrier. Mais, par un effet de renversement, le miroir révèle aussi les mystères inavouables de l'identité. Ainsi, l'épisode du *Horla* de Maupassant où le héros se regarde et ne voit plus son image dans la glace le convainc de la réalité du personnage invisible qui le persécute.

Chez Green, Bernanos et Mauriac, ce motif de l'altérité dans le miroir perd de son caractère proprement fantastique, tout en conservant l'étrangeté qui lui est inhérente. Le miroir dans leurs romans reflète l'intériorité du personnage du narrateur en même temps que le sentiment de dédoublement éprouvé par lui. Les figures démoniaques regardent l'image reflétée par le miroir et éprouve une sensation d'étrangeté à soi, un sentiment de perte d'identité. Le reflet apparaît comme une mystérieuse créature douée d'une certaine indépendance par rapport au personnage auquel le rattachent pourtant d'étranges liens. L'observation de leur propre reflet dans le miroir met les figures démoniaques en face de leur image intérieure qu'ils méconnaissent pour la plupart. Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, Landin se regarde alors dans le miroir et ne se reconnaît pas : il a un regard « plus pur que celui des autres hommes, des yeux où l'enfance s'était attardée, clarté de l'aube dans une flaque. Il observait cette tête chauve, puérile et barbue, qui n'aurait dû être que comique. D'où venait donc qu'il fût terrible, ce masque d'un rôle inconnu ? »[2460]. Nous retrouvons dans cette description une sorte de nostalgie et de chagrin liée à la mort, proche de la mélancolie baudelairienne dont parle Jean Starobinski : « Il n'est point de mélancolie plus « profonde » que celle qui s'élève, face au miroir, devant l'évidence de la précarité, du manque de profondeur, et de la vanité sans recours »[2461]. Cet état fait ensuite place à une sorte de plaisir morbide. Le miroir révèle un caractère énigmatique, un aspect inconnu des personnages eux-mêmes. Fabien, dans *Le Mal* de Mauriac, lorsqu'il se regarde dans la glace « eut peur de son visage hagard »[2462]. Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* de Green, est en proie à une grande agitation lorsqu'elle découvre son regard dans la glace, ce qui l'invite à être plus lucide. Elle s'aperçoit de la profondeur de son désespoir[2463]. Dès lors il y a une scission entre le personnage, à la fois observé et observateur qui ne se reconnaît pas : l'unité de la personnalité est brisée.

Mme Londe dans *Léviathan* de Green se regarde chaque soir dans le miroir de sa coiffeuse. La contemplation donne lieu ici à un véritable affrontement entre la femme et son

[2460] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit* p 591.
[2461] J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 21.
[2462] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 714.
[2463] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 708.

double : « Les yeux se fixaient sur les yeux : on eût dit qu'ils voulaient transpercer ces prunelles noires où la lumière jetait deux points jaunes, tant ils mettaient d'insistance presque de méchanceté dans leur examen »[2464]. Nous assistons dans cette scène à l'aboutissement de la transformation de Mme Londe qui se présente comme un mélange de spectacle et de rituel. Dans ce passage du roman, qui montre sur un mode tragi-comique une introspection du personnage, la peur de la mort ne peut encore s'exprimer que dans celle de la dégradation de l'apparence :

> Elle était vêtue de taffetas noir, le buste serré dans un corsage qui emprisonnait le cou jusqu'au menton, mais laissait libres, sous les volants de guipure ; des poignets ronds et potelés. Une améthyste à la main droite, une broche sur le haut de la poitrine laissaient percer un souci d'élégance, mais il y avait dans l'étoffe autour de la taille quatre ou cinq reprises qui avouaient des temps difficiles et une gêne mal dissiumulée.[2465]

L'accent porté sur le lexique de l'authenticité (« avouaient », « mal dissimulée »), alors même que cette notion est en tout point absente de la scène, est presque comique : le spectacle est une imitation. Mme Londe est un personnage faux dans la vie, d'ailleurs le texte signale à la fin de cette scène au miroir : « Le rose de la commode contrastait fortement avec ce qu'il y avait de pauvre et de triste dans ces hardes usées, dans ce visage dur ; c'était au milieu d'un sombre tableau une note gaie, jetée comme par dérision, ou pour accentuer l'âpreté des couleurs et la cruelle énergie du dessin »[2466].

La scène devient donc un tableau vivant qui porte sur le motif même de l'illusion du reflet : ce spectacle de Mme Londe au miroir constitue le premier acte d'une véritable la pièce, celle qui se joue dans son restaurant chaque soir. Ici, Green met en relief la dimension négative, péjorative de cette pièce sordide : en effet, la scène de maquillage, c'est la mise en scène du faux, du factice : « Un peu courbée, les mains mollement posées sur les cuisses, elle se tenait dans l'attitude de quelqu'un qui observe un spectable »[2467]. La longue insistance du roman sur le maquillage de Mme Londe au miroir vient renforcer la peinture de l'illusion que symbolise ce personnage : non seulement son usage du miroir souligne sa vanité et sa vacuité, mais il participe également à l'élaboration de ce que les habitués de son restaurant recherchent en elle : la satisfaction de désirs à l'aide des trucages de l'illusion. La relation que Mme Londe leur permet d'établir avec Angèle est entièrement illusoire : elle est fondée sur un arrangement financier que la patronne du restaurant feint par ailleurs d'ignorer. Dans une

[2464] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 590.
[2465] Ibid.
[2466] Ibid.
[2467] Ibid.

mise en abyme de ce qu'est une représentation, le reflet insignifiant et faux du miroir de Mme Londe ne fait que mettre en relief cette caractéristique de Mme Londe: la fausseté et le néant.

Cette vision de leur propre reflet montre aux démoniaques l'étendue de leur souffrance, de leur désespoir, du mal qui les ronge. Les figures démoniaques sont ainsi des sortes de Narcisse en négatif, car ils éprouvent le plus souvent une véritable horreur de soi lorsqu'ils se regardent dans le miroir. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, ne se reconnaît pas non plus les multiples fois où elle se regarde dans le miroir : « Elle s'était assise devant sa coiffeuse et, les bras dans le marbre, elle se regardait dans le miroir, à la lumière de la lampe […]. Son air sérieux la surprit ; elle essaya de sourire, mais devant cette mine faussement joyeuse, elle ne put s'empêcher de fermer les yeux, comme si elle eût vu quelque chose de honteux »[2468]. Elle finira par se trouver méconnaissable, ce qui aboutit à une illusion de dédoublement : « une seconde image d'elle hésitait un instant et montait lentement au-dessus de la première »[2469]. Adrienne comprend avec effroi qu'elle est devenue une autre, physiologiquement et moralement. Cette métamorphose induit une angoisse intrinsèque qui met en question l'identité du personnage : il s'abolit et disparaît puis naît sous une autre apparence. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Germaine, après sa rencontre avec Donissan, cache son effroi à ses parents mais la glace de sa chambre lui révèle sa grimace frénétique. En apercevant son propre regard, Germaine fait un bond en arrière, bouleversée de cette découverte[2470]. Son suicide, devant un miroir, n'est pas un hasard : « cet acte n'est pas l'acte d'une victime qui se rend […] pour que son défi ait une portée quelconque il lui faut un témoin : le miroir remplit cette fonction en l'absence d'autrui »[2471].

Guéret, dans *Léviathan* de Green, ne se reconnaît pas non plus lorsqu'il se regarde dans le baquet rempli d'eau après ses crimes. Il lui semble alors que son image va lui révéler qui il est, et pourquoi il a commis ces actes : « Il y avait un jour et une nuit qu'il ne s'était vu ; c'était la première fois qu'il y songeait et son désir n'en était que plus impérieux.Comment était-il après ce qu'il avait fait ? »[2472]. Son reflet n'apparaît que progressivement dans l'eau brouillée et, lorsqu'il discerne enfin son visage, il a l'impression que ce regard reflet, animé d'une vie indépendante, va sortir de l'eau et se mettre à crier. Ce n'est pas lui qu'il a découvert dans l'eau mais un double si inquiétant que Guéret renversera le baquet pour le détruire. L'abbé Cénabre a lui aussi un véritable choc lorsqu'il se regarde dans le miroir :

[2468] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 311.
[2469] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 324
[2470] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 207.
[2471] M. E. KIDD, « Le miroir et l'importance des reflets dans l'œuvre de Bernanos », *Études bernanosiennes,* n°19, *Confrontations (2),* Paris, Lettres modernes, 1988, p. 145.
[2472] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 695.

> Et pourtant, la glace lui renvoyait l'image intolérable d'un visage transformé par la peur, d'un misérable corps en déroute. Sous son léger vêtement de nuit, un frisson le secouait, la sueur ruisselait sur ses reins et sur ses jambes, et par l'échancrure de la chemise, il pouvait voir trembler son scapulaire sur sa poitrine velue à chaque battement affolé de son cœur. Le regard dérobé en dedans, la mâchoire relâchée par l'angoisse, mais encore têtue, la bouche au pli amer étaient d'une singulière vulgarité... Chose étrange ! Cette vision détestable le retint, l'absorba même dans une complaisance secrète, presque inavouable.[2473]

La multiplicité des déterminants possessifs dans cet extrait, dont les sonorités sifflantes semblent contaminer tout l'extrait (« un frisson le secouait, la sueur ruisselait sur ses reins et sur ses jambes ») montre que Cénabre est entièrement tourné vers lui-même. Il est à la fois sujet et objet de son regard et de son toucher, reflétant ainsi la parfaite circularité autarcique de son existence. Vanité du reflet qui n'est qu'illusion d'une altérité aimable pour le spectateur de lui-même, il devient lui aussi un emblème de la négativité associée à l'objet-miroir. Après la tentative de suicide, Cénabre se regarde là encore dans la glace : « Il interrogea dans la glace le corps athlétique, le regard toujours jeune, la mine haute et sombre, leva les épaules avec dédain et souhaita un moment de mourir, mais d'un tel élan de tout l'être qu'il crut sentir de nouveau chanceler sa raison »[2474]. Ici, le reflet, tel celui de Narcisse, engendre la déshumanisation et la mort par épuisement de la vie, chez lui, comme chez les autres (mort de Pernichon et Chevance dans *L'Imposture*, de Chantal dans *La Joie)*.

L'image est trouble, voire morcelée, tout comme celle de de Simone, avant le meurtre de la tante d'Olivier, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos :

> Elle restait debout, face à son image, aussi incapable d'avancer ou de reculer qu'une somnambule qui s'éveille au bord d'un toit. La glace usée ne laissait paraître qu'une sorte de nappe diffuse, rayée d'ombre, où elle croyait voir descendre et monter sa face livide, ainsi que du fond d'une eau trouble. Un instant même, elle la chercha en vain. Elle ne distinguait plus que ses deux mains pendantes, ouvertes, pareilles à deux pâles fleurs vénéneuses, où éclatait la tache rouge des ongles. Du visage, plus de trace. [2475]

Juste avant d'accomplir le crime, c'est son animalité qui la frappera : « À la clarté d'une ridicule petite lampe, coiffée d'un abat-jour rose et placée très haut sur une étagère, un miroir lui renvoya l'image d'une sorte de mendiante hagarde, avec ses mèches pendantes, ses yeux fous, et dans tout son corps, à peine visible dans l'ombre, elle ne savait quoi de féroce et de sournois, l'attitude ramassée d'un animal prêt à l'esquive, à la fuite ou au bond. L'image même du crime »[2476]. Le docteur Lipotte dans *La Joie* de Bernanos confie : « Réellement, je n'ai rien aimé... qu'aurais-je aimé ? J'ai passé ma vie à me regarder dans la figure de mes

[2473] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 334.
[2474] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 376-377.
[2475] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1017.
[2476] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1016.

toqués ainsi que dans un miroir... Je sais le sens particulier, immuable, de chacune de mes grimaces, je ne puis plus me faire rire ni pleurer... Mais je leur en remontrerais encore, mon enfant. Jadis un seul regard, un seul coup de pompe de ces yeux-là vous auraient vidé de son idée fixe un persécuté, un obsédé, comme d'une ponction à l'épigastre, vlan ! »[2477].

L'écrivain Ganse, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, réagit avec dégoût lorsqu'il tombe sur le reflet physique de sa personnalité véritable : « Et la glace devant laquelle il s'est arrêté à son insu lui renvoie, ainsi qu'une injure, un visage flétri, méconnaissable. Au même instant, le valet de chambre à tête de fouine – qu'il n'a jamais pu regarder en face, car il garde de son humble origine une singulière, une insurmontable timidité vis-à-vis des domestiques mâles – lui annonce le docteur Lipotte »[2478]. Au fur et à mesure de l'écriture de son roman, l'image de Ganse se perd, s'annule, dans celle de son modèle : « Il a commencé d'écrire *Évangéline* avec l'illusion d'en venir rapidement à bout, ayant sous les yeux, chaque jour, l'inspiratrice et le modèle. Mais une fois de plus, il n'a pu réussir à sortir de lui-même, sa nouvelle création ressemble aux autres – elle est sa propre ressemblance, son miroir – et le miroir du vieux Ganse ne reflète plus qu'une obscure et indistincte image »[2479]. Ganse n'a pas créé un monde imaginaire, tous ses personnages ne sont que la projection de lui-même, d' « abominables petits Ganse »[2480].

Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, lui aussi semble possédé : il est convaincu d'être le jouet de forces démoniaques. Il évoque sa « chair possédée »[2481] et s'il lui arrive de faire le bien, il pressent que c'est malgré lui, « malgré un autre aussi »[2482], le démon qui jette son dévolu sur les âmes et l'obsède. Chez Hoël, dans *Varouna* de Green, cela aboutit à un dédoublement total : il a en effet la vision d'un être après son crime qui lui dira : « Je suis tout ce que tu penses et tout ce que tu fais. En agissant, tu m'as nourri, et en tranchant le cou de cette femme, tu m'as donné le visage qui me manquait et la force qui circule à présent dans mon corps. Je suis ton crime. Je puis maintenant me promener sur toute la surface de la terre »[2483]. Thérèse Desqueyroux, dans *La Fin de la nuit d*e Mauriac, se regarde elle aussi fréquemment dans le miroir pour y voir à chaque fois une personne différente : elle se regarde à nouveau dans la glace pour voir « non le visage de la vraie Thérèse, mais celui qu'avaient

[2477] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 668.
[2478] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 933.
[2479] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 932.
[2480] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 890.
[2481] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 228.
[2482] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 229.
[2483] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 680.

réfléchi les yeux de cet enfant »[2484]. Lorsque le reflet n'est pas dédoublé mais coupé en deux par la brisure du miroir, les auteurs se réfèrent à la croyance populaire selon laquelle l'être qui se trouve confronté à une telle situation subira le même sort que son reflet. C'est le cas de Bertrand Lombart dans *Varouna* de Green qui se regarde avec angoisse dans la glace vénitienne qui vient se briser « du haut en bas avec un bruit de détonation »[2485]. Le miroir est un auxiliaire qui permet aux démoniaques de dissimuler leur essence afin de leur permettre de réaliser leurs ambitions, leurs vices les plus coupables.

2. De l'amour du mensonge à la folie

Le mensonge est chez certains personnages démoniaques indéfinissable : leur imposture a plus de consistance que leurs rêves. Ils vont finir par ne plus supporter cet étroit tissu de mensonges dans lequel ils se sont sciemment enfermés. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Simone Alfieri est dévorée par ses nombreux mensonges. Son mensonge « fondamental » réside dans la façon dont elle garde une certaine mysticité sans la foi : un mensonge « dont elle n'avait jamais eu sans doute une claire conscience, chaque année le scellait en elle si profondément qu'elle n'eût réussi seule à l'atteindre. Car la confidence, hélas ! n'ajoute le plus souvent qu'un mensonge à d'autres mensonges, et qu'attendre d'une sincérité désespérée, empoisonnée par la honte ? Une certaine sorte d'humilité sacramentelle peut seule empêcher de pourrir la plaie creusée au cœur par l'arrachement de l'aveu »[2486]. De sa jeunesse, élevée dans le culte de la religion, Simone a gardé – à défaut de la foi perdue – la nostalgie de certaines pratiques religieuses, comme la confession. Mais son désir de liberté intérieure s'est changé en désir d'évasion par tous les recours possibles : l'alcool et la drogue notamment. Simone fait tout pour échapper à elle-même, mais son moyen privilégié d'évasion est le mensonge :

> Car, bien avant la drogue, le mensonge avait été pour elle une autre merveilleuse évasion, la détente toujours efficace, le repos, l'oubli. Mensonge d'une espèce si particulière, on pourrait dire d'une qualité si rare, qu'il passait souvent inaperçu, même de ses proches, car seuls attirent l'attention, provoquent la colère ou le mépris ces mensonges grossiers, généralement maladroits, que la nécessité commande et qui ne sont le plus souvent qu'une dernière ressource, un moyen extrême employé à contrecœur dans le seul but d'échapper au châtiment. [2487]

[2484] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 133.
[2485] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 732.
[2486] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1010-1011.
[2487] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 989.

Dotée d'une grande imagination, elle s'invente toujours de nouveaux rôles : « Elle était de celles [...] qui aiment le mensonge pour lui-même [...] et ne l'apprécient que lorsque le vrai et le faux se mêlent si étroitement qu'ils ne font qu'un, vivent de leur vie propre, font dans la vie une autre vie »[2488]. Simone a accumulé les mensonges et les impostures et dès lors, ne peut plus trouver d'isssue : « elle s'avisait tout à coup qu'elle ne sortirait plus de ce mensonge, que ce mensonge n'avait pas d'issue »[2489]. Elle se rend bien compte de l'anéantissement et tente même d'y échapper. Pour cela, elle veut réaliser pleinement son mensonge en devenant criminelle. Le meurtre qu'elle commet n'a d'autre but que de donner au mensonge « qu'elle est elle-même, un souffle d'authenticité »[2490]. Mais il est impossible pour elle d'atteindre ce qu'elle cherche : « elle était de celles, moins rares qu'on ne le pense, qui aiment le mensonge pour lui-même, en usent avec une prudence et une clairvoyance profondes, et d'ailleurs ne l'apprécient que lorsque le vraie et le faux s'y mêlent si étroitement qu'ils ne font qu'un, vivent de leur vie propre, font dans la vie une autre vie »[2491]. En tuant la vieille femme, Simone se tue elle-même car cet acte est avant tout « une explosion de la haine de soi qui est au fond de toute créature humaine, mais qui chez Mme Alfieri s'est prodigieusement fortifiée de tous les mensonges de sa vie, alors même que ceux-ci la vidaient peu à peu de sa substance spirituelle, seul obstacle à cette haine »[2492].

Pour Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan de Bernanos,* le meurtre de Cadignan a, dans une certaine mesure, le même rôle : « il unifie fallacieusement son être autour de cette obsession qui la conduit à revenir presque chaque nuit près du lieu du crime »[2493]. C'est aussi le mensonge qui a dévoré Évangéline dans *Un Crime* de Bernanos et la précipite de manière inéluctable dans la perdition :

> L'obscure fierté d'avoir joué jusqu'au bout, de jouer au-delà de la mort, un rôle extraordinaire, fait à sa mesure, à la mesure de sa puissance de dissimulation et de mensonge, l'emportait sur tout autre sentiment. Ce rôle, les circonstances le lui avaient imposé sans doute, car s'étant trouvée de nouveau face à face – deux fois dans le même jour – avec l'infortuné prêtre, et reconnue, il ne lui restait pas d'autre chance d'échapper – provisoirement du moins – au désastre où elle eût entraîné sa mère et son amie toujours chérie. Mais enfin, elle avait tenu l'impossible gageure. Et aucun raisonnement n'eût été capable d'abattre en ce moment sa fierté : car elle ignorerait toujours, elle n'aurait pu comprendre, elle n'eût jamais voulu convenir que, croyant tout devoir à son énergie et à sa ruse, elle avait réellement vécu tout éveillée un sinistre cauchemar, où de plus lucides eussent reconnu une à une les images aberrantes nées du remords

[2488] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 989.
[2489] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 987.
[2490] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos*, *op. cit*., p. 84.
[2491] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 989.
[2492] J. L. GILLLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit*., p. 84.
[2493] M. GOSSELIN-NOAT, B. MOICHAUD-AIRAIN, *Bernanos,* Sous le soleil de Satan*, op. cit*., p. 131

maternel, cette obsession du prêtre, de ses manières, de son langage qui avait empoisonné tant d'années la conscience bourrelée de l'ancienne religieuse.[2494]

On retrouve cela chez Fiodor dans *la Joie* du même auteur : en tuant Chantal, le chauffeur tue sa seul chance de retrouver son âme. La jeune fille est seule à avoir vu clair dans ses intentions : « Parce que je vous connais menteur, et il n'y a rien que Dieu déteste autant. Oui, monsieur, je n'ai ni expérience ni esprit, mais je sais que vous haïssez votre âme, et que vous la tueriez, si vous pouviez. »[2495]. Le crime ne peut proliférer que dans un être qui aime le mensonge pour lui-même comme l'explique Fiodor à Chantal : selon lui, c'est Fernande qui est coupable de sa déchéance et non lui : « Aujourd'hui, voyez- la, que puis-je ? elle a renié sa nature, elle est entrée dans le vieux mensonge. D'elle ou de moi qui a changé ?»[2496].

Le mensonge peut conduire à la folie dans certains cas, telle Mme de Clergerie dans *La Joie* de Bernanos. Ainsi, lorsqu'elle prend Chantal pour sa mère, la jeune fille est convaincue qu'elle le fait sciemment : « C'est à moi que vous parlez, à moi, Chantal. Ce n'est pas à maman, vous le savez bien. Si ! vous le savez !...Oh ! mama, vous avez joué cette comédie à papa, à Françoise, à beaucoup d'autres, jamais à moi, – non, jamais ! Vous n'avez jamais osé. Je vous défends...»[2497]. Incapable de porter son fardeau de remords et de mensonges, Mme de Clergerie s'est fuie elle-même dans la folie. De même, Bertrand Lombard, dans *Varouna* de Julien Green, croit que sa fille est en réalité sa femme, disparue des années plus tôt. Il hésite toutefois : « Pour dire vrai, Bertrand Lombard n'était persuadé que le Ciel eût écouté ses prières et ressuscité son Hélène, mais tantôt il le croyait presque et tantôt pas du tout »[2498]. Finalement, c'est Eustache Croche qui achèvera de le convaincre de croire à ce mirage : « pendant toute sa vie, il avait été dupe d'une momerie ou d'un spectacle dont les décors lui paraissaient véritables, et voici qu'à cette minute on le faisait passer derrière les décors pour lui en montrer le peu d'épaisseur et l'extrême fragilité »[2499]. Quant à Olivier de Mainville, dans *Un Mauvais rêve*, qui « excelle au mélange artificieux du vrai et du faux » [2500], il frôle la folie de près. Suivant Simone dans ses délires d'évasion, il aura pendant un moment la tentation du crime et du suicide. L'abbé Cénabre, dans *L'Imposture* de Bernanos, tombe peu à peu dans la folie qui l'incitera à vouloir se supprimer :

[2494] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 871.
[2495] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 548.
[2496] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit,* p. 622.
[2497] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 608-609.
[2498] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes, t*ome II, *op. cit*., p. 734.
[2499] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes, t*ome II, *op. cit*., p. 783.
[2500] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 900.

> il sent qu'il a dépassé le point critique, que sa chute doit s'accélérer d'elle-même. Il n'espère pas, il ne peut même plus imaginer un retour en arrière, un arrêt dans la descente verticale. Mais quoi ! il est encore trop vivant pour la subir, tomber comme un bloc ! Il se tâte, il tâte d'un geste presque ingénu, pathétique, sa tête ronde et têtue, ses bras musclés, sa poitrine. Qui peut saisir au vol l'idée meurtrière, quand elle fonce sur l'âme, ainsi qu'un aigle ?... Elle est en lui. Avant qu'il l'ait seulement nommée, elle lui a sauté dans le cœur. S'il ne peut arrêter la chute inévitable, ah! qu'au moins il l'accélère, qu'il en finisse !... Et il en était là de cette pensée, lorsqu'il vit son propre revolver, dans sa main droite.[2501]

Certains imposteurs finissent détruits par le mensonge, telle Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan*, qui a tué « sa propre image menteuse en même temps que le marquis, mais elle n'est pas arrivée pour autant à donner vie à la vraie Germaine. Dans *Monsieur Ouine*, Jambe-de-laine a franchi depuis longtemps la frontière indécise qui sépare le mensonge de la démence. Mais si destructeur que puisse être l'effet du mensonge, il atteint, par cela même, ses limites. Le mensonge peut détruire l'homme mais il y a toutefois là un paradoxe : le mensonge tue mais en tuant, il se tue lui-même.

Seul Ouine échappe cette règle : il ne sombre ni dans la folie, ni dans le suicide. Au contraire, il semble heureux dans le mensonge permanent, il est en effet convaincu que la mort ne peut l'atteindre : « Bref, la mort fut toujours pour moi le dénouement d'un drame moral. Je crains d'avoir manqué ce drame. Il n'y a eu en moi ni bien ni mal, aucune contradiction, la justice ne saurait plus m'atteindre – je suis hors d'atteinte […] »[2502]. Chez lui, comme l'analyse J.P. Santen, « le mensonge est on ne peut moins définissable en même temps qu'on ne peut plus parfait. Ici le mensonge, sans aucune substance réelle, finit par culminer en malfaisance »[2503]. Avec Ouine, le vrai et le faux sont tellement mêlés dans ce personnage qu'ils s'annulent réciproquement. Monsieur Ouine affirme d'ailleurs s'être « retourné comme un gant »[2504]. Cette parole montre clairement les conséquences du mensonge sur la vie vécue. Le mensonge déshumanise non seulement parce qu'il rend l'homme moins humain mais aussi parce qu'il donne à l'homme une forme d'humanité impossible, contre nature.

III. L'Extérieur : le néant absolu

Comme Barthes l'explique dans *Sur Racine*, l'Extérieur est l'étendue de la non-tragédie, il contient les espaces de la mort, de la fuite et de l'Évènement. L'espace tragique a une fonction ambigue : il est un espace de souffrance pour le personnage mais de protection

[2501] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 371-372.
[2502] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1557.
[2503] J .P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit*., p. 48.
[2504] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1560.

également. Hors de cet espace, les héros tels Britannicus, Bajazet ou Hippolyte connaissent la mort : « toutes les conduites qui suspendent le langage font cesser la vie »[2505]. Chez Bernanos, Mauriac et Green, l'Extérieur à la maison, c'est forcément le néant incarné par la ville Babylone ou l'errance qui contribuent fortement à perdre davantage le démoniaque.

A. L'appel du lointain

Malgré la position plutôt statique du démoniaque, il existe des cas de fuites chez les démoniaques qui marquent un désir de s'échapper, de se sauver d'un lieu et de manière plus générale d'une vie dont ils se sentent prisonniers au sens propre comme au sens figuré. L'espace emblématique de cet enjeu devient ici la porte comme l'explique Barthes dans *Sur Racine* : « Entre la Chambre et l'Anti-Chambre, il y a un objet tragique qui exprime d'une façon menaçante à la fois la contiguïté et l'échange, le frôlage du chasseur et sa proie, c'est la Porte. On y veille, on y tremble ; la franchir est une tentation et une transgression »[2506]. Mais cette porte sur le monde extérieur n'est pas forcément une issue possible. Barthes explique l'espace tragique en ces termes : « toute la tragédie semble tenir dans un vulgaire *pas de place pour deux*. Le conflit tragique est une crise d'espace »[2507].

1. La fenêtre

Chez les démoniaques, il y a un véritable refus du domicile qui suscite donc des tentatives de fuite « qui n'amènent nulle part, puisqu'elles se heurtent à l'ubiquité de la prison qui enferme la globalité de l'espace. D'où la recherche éperdue d'un refuge, susceptible ou de se révéler bientôt prison, ou de glisser parfois dans une atmosphère onirique ou même mystique. C'est un monde voué au manque, à l'instabilité, à l'angoisse »[2508], comme l'analyse Gianfranco Rubino au sujet de l'œuvre greenienne. Si la maison, et notamment la chambre, se transforme en enfer, il est évident que les démoniaques vont essayer de s'y soustraire. Êtres de fuite, les démoniaques tentent par tous les moyens de s'échapper de l'emprise de ces prisons. Le motif de l'évasion se retrouve de manière récurrente chez Green, Bernanos et Mauriac : qu'elle soit imaginée ou réellement vécue, elle est toujours envisagée. La présence

[2505] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit*. p. 18.
[2506] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit*. pp. 16-17.
[2507] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit*. p. 37.
[2508] G. RUBINO, « Le voyage dans la maison », *Julien Green, Un voyageur sur la terre, op. cit.,* p. 60.

systématique de fenêtres permet une première prise de distance symbolique : elle est le premier contact avec la rue et suscite généralement la rêverie des personnages. Son statut à part – elle n'est pas tout à fait un élément de la maison mais n'est pas non plus un élément du dehors – la rend particulière : « véritable charnière du dedans et du dehors, elle reflète la captivité et figure la brèche libératrice »[2509].

Sous le regard du démoniaque s'offrent les champs des possibles et la fenêtre est souvent pour lui le lieu d'un plaisir ou d'un déplaisir, de l'interrogation, de l'expectative. La fenêtre est le cadre du jeu de la tentation et du refus dans les romans de Mauriac, Green et Bernanos. Ainsi la simple proximité d'une vitre transparente peut être considérée comme une expérience dangereuse. L'espionnage par la vitre se prête effectivement à toutes sortes de mauvaises actions qui peuvent aboutir à de graves conséquences. Dans *Le Désert de l'amour*, Raymond apparaît à Maria Cross derrière une vitre, objet de convoitise offert à son désir. La fenêtre est le lieu d'une impossible transgression du désir absolu dans *Genitrix* de Mauriac. Félicité Cazenave fait en effet dresser des estrades aux fenêtres de chaque chambre « afin de pouvoir commodément suivre les allées et venues de son fils dans le jardin »[2510]. Ces scènes d'épieurs malveillants illustrent une fatalité associée au regard défendu.

La fenêtre peut devenir un véritable miroir comme dans *Les Anges noirs* où Mathilde se dit, après avoir vu Gabriel Gradère par la fenêtre : « ne l'a-t-elle pas reconnu, l'homme qui était assis là, un quart d'heure plus tôt ?...Un fou peut-être. Oui, un fou. Car il n'a rien à faire dehors, ni pour le bien, ni pour le mal, à une heure pareille. Ses yeux sont d'un fou, ses propos sont d'un fou, songe Mathilde »[2511]. Une scène similaire se retrouve dans *La Joie* de Bernanos où M. de Clergerie parfois « se lève, ouvre la fenêtre, interroge le parc ténébreux, reçoit en plein visage son haleine chaude, animale. Une nuit, il a vu à l'angle d'un mur, sous la lune, la haute silhouette de l'abbé Cénabre, immobile, démesurément prolongée par son ombre. La surprise l'a tenu éveillé jusqu'au jour »[2512]. Dans ces deux extraits, les personnages démoniaques sont vus à travers une fenêtre de manière subjective certes (Gabriel est un « fou » ; l'abbé Cénabre un être avec une extraordinaire silhouette, « démesurément prolongée par son ombre ») mais finalement bien réels : ils apparaissent dans le regard d'autrui tels qu'ils sont vraiment. Tout indique donc dans ces deux extraits la dimension à la fois tragique et démoniaque de ces deux êtres. Ici le regard par la fenêtre est dès lors narrativement fatal pour les personnages, puisqu'il est le révélateur de leur nature suspecte.

[2509] Y. RICHARD, *L'Imaginaire et le quotidien : essai sur les romans de Bernanos*, *op. cit.*, p. 43.
[2510] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I , *op. cit*.,p. 584.
[2511] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III , *op. cit*.,p. 310.
[2512] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 629.

Le plus souvent, les personnages démoniaques, impassibles, se mettent à la fenêtre pour simplement rêver. On peut remarquer l'importance du regard tourné vers l'extérieur. Emily, dans *Mont-Cinère* de Green, passe de longues heures à rêver assise près de la fenêtre : elle « regardait pendant des heures le paysage de rochers et de collines qui s'offrait à sa vue. Une pente naturelle la portait à la rêverie »[2513]. Ces rêveries sont avant tout des projections vers l'avenir : Adrienne rêve de Maurecourt, Emily d'être propriétaire de Mont-Cinère. Dans tous les cas, les personnages rêvent d'une autre vie, et ces rêveries à la fenêtre sont autant de plaies ouvertes aux flancs de la maison et en annoncent la dissolution. C'est en vain qu'Adrienne se penche à la fenêtre de sa sœur pour apercevoir le docteur Maurecourt. La fenêtre chez Green, Bernanos, et Mauriac constitue à la fois un enjeu narratif et le lieu de tous les dangers : « Véritable frontière où se joue la crise du héros, elle se constitue comme un indice narratif inquiétant, souvent même tragique et comme l'espace, infime et fragile où se réalisent les transgressions »[2514] explique Catherine Mayaux.

> Ainsi, la fenêtre qui sépare semble concentrer tout à la fois le sentiment d'hostilité des autres et celui de l'exclusion, canaliser aussi l'impression d'une vie diffuse, innombrable, invisible et inconnue dont la présence menaçante et attirante trouble l'esprit des héros […]. [Elle] matérialise la séparation d'avec la société, la distance et la frontière qui isolent le héros et le ramènent sans cesse à la solitude et à son drame […]. [2515]

Exclu, reclus, le démoniaque oscille entre les lieux ouverts et les lieux clos : il s'exprime dans un perpétuel jeu de va-et-vient, de désir, de répulsion : « Parce que sa relation au monde et ses propres obsessions l'isole, le héros vit dans un état de tension qui l'amène à rechercher une échappatoire lui permettant de s'éloigner mentalement du lieu où il se trouve »[2516] commente Aline Moraud.

La contemplation par la fenêtre est une attitude récurrente et même obsessionnelle chez nombre de personnages démoniaques. Mais le monde extérieur ne peut être parfaitement connu et sa contemplation entraîne une vague frustration quelque peu douloureuse : il s'agit d'épier cette vie autre à laquelle le personnage se sent étranger. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, la jeune fille se penche à la fenêtre de la chambre de Germaine pour voir la maison de Maurecourt. Accéder à la fenêtre constitue un premier jalon pour aller vers autrui, et ainsi sortir de la solitude. Dans *Un Crime* de Bernanos, tout le récit repose sur un jeu d'ouverture et

[2513] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 88.
[2514] C. MAYAUX, « Quelqu'un derrière la fenêtre, », *Autour de Julien Green au cœur de* Léviathan, *op. cit.,* p. 96.
[2515] C. MAYAUX, « Quelqu'un derrière la fenêtre, », *Autour de Julien Green au cœur de* Léviathan, *op. cit.,* pp. 95-96.
[2516] A. MORAUD, « La fenêtre dans le roman mauriacien », *Présence de François Mauriac*, *op. cit.,* p. 162.

de fermeture des fenêtres : on veut par ce moyen analyser les distances qui séparent le presbytère du château, savoir si l'on a pu entendre les coups de feu le soir du crime ou simplement observer les environs. Dans l'altérité apparue à travers la vitre, le monde extérieur offre au démoniaque l'image de l'Autre, c'est-à-dire de l'homme, et donc du désir. À la fenêtre, spectateur indifférent, intéressé, regardeur et voyeur, le personnage établit sa relation au monde et cette position traduit son statut : celle d'un être divisé, incapable de se déterminer.

La fenêtre reste à la fois signe d'un espace ouvert sur l'évasion et fermé sur l'inchangeable. En effet, elle symbolise aussi une possibilité d'évasion d'une prison, une libération. Pour Steeny, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, elle symbolise l'avenir, tout un ensemble de possibles : « Pour moi le passé ne compte pas. Le présent non plus d'ailleurs, ou comme une petite frange d'ombre, à la lisière de l'avenir. L'avenir !...Il a tourné la tête d'instinct vers la fenêtre, le jour »[2517]. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Maria Cross « se lève, pieds nus ; ouvre la fenêtre ; les ténèbres ne sont pas froides. Mais comment imaginer qu'il puisse un jour ne pas pleuvoir ? Il pleuvra jusqu'à la fin du monde. Si elle avait de l'argent, elle se sauverait à Paris […] »[2518]. Il en est ainsi pour Guéret, dans *Léviathan* de Green qui, enfermé dans le salon de Mme Grosgeorge, regarde impuissant la distance qui le sépare de la fenêtre, c'est-à-dire de la liberté. Ce qui devait être symbole de liberté devient un instrument de plus pour l'enfermement des personnages. On retrouve cela chez l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos :

> L'abbé Cénabre s'était insensiblement rapproché de la fenêtre, comme si dans cette chambre obscure, le reflet douteux de la rue à travers les vitres lui eût été un asile. Immobile dans la haute embrasure, les bras croisés sur la poitrine, on l'eût cru volontiers absorbé, quand toute son attention n'était tendue au contraire qu'à la rumeur triste du dehors. Sa dernière violence n'avait certes pas été un geste d'emportement : nul moins que lui n'était capable de ces distractions. [2519]

Les rêveries devant la fenêtre ne font que renforcer l'image de la prison, symbolique en ce qui concerne certains personnages comme Emily dans *Mont-Cinère* de Green, mais réelle pour d'autres telle Adrienne puisque son père l'enferme, au sens propre du terme. La fenêtre représente d'abord chez la jeune fille la possibilité de voir la maison du docteur Maurecourt dont elle est amoureuse et d'éprouver une sensation de liberté. Adrienne passe des heures à la fenêtre de la chambre de sa sœur à regarder la maison du docteur Maurecourt dans l'espoir de l'apercevoir.

[2517] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1363.
[2518] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit*., p. 647.
[2519] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 327.

> […] [S]on regard s'abaissa et chercha la fenêtre qui était ouverte comme d'habitude. Adrienne eut l'impression qu'elle était ramenée un mois en arrière. Elle fut presque choquée de voir à quel point les choses avaient peu changé, comme si elle se fût attendue à un spectacle différent ; et aussitôt elle reconnut en elle la langueur qu'elle éprouvait il y a un mois, à cette même place, cette espèce de ralentissement de la vie dans son être. [2520]

Bientôt, cette fenêtre se transformera en un mur de plus dans cette prison qu'elle essaiera d'abattre de ses propres poings[2521].

L'appel vertigineux de l'espace fait ainsi de la fenêtre un gouffre aspirant le regard, puis le corps. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le personnage éponyme : « Jour et nuit, M. Ouine est à sa fenêtre, observe tout »[2522]. On retrouve cela chez Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Quelquefois… quelquefois… La nuit… À deux pas de ce gros homme qui ronfle, seule… seule dans ma petite chambre la nuit… […] j'approche de la fenêtre ouverte, comme si on m'appelait du dehors ; j'attends… je suis prête… Pas une voix seulement m'appelle, tu sais ! Mais des sens, des mille ! »[2523]. Ainsi, Mouchette est toujours irrémédiablement attirée par la fenêtre. Par la fenêtre circule le mal ou les augures du mal : après le meurtre de Cadignan, « Mouchette ouvr[e] la fenêtre et dispar[ait] »[2524]. Pour Jambe-de-Laine, dans *Monsieur Ouine* du même auteur, la fenêtre provoque chez elle aussi une perpétuelle attirance. Lorsqu'elle accuse Ouine du meurtre de Guillaume, elle ne tarde pas à comprendre que cela peut se retourner contre elle : « Une seconde, à l'abri des longs cils clos, ses yeux glissèrent vers la fenêtre ouverte, l'horizon, les collines en fuite, la ligne retroussée des bois de Vernoul, un nuage déchiré par le vent, l'espace »[2525]. La fenêtre représente dans ces exemples une frontière avec le mal, qui serait cantonné dans son extérieur, même s'il reste invisible. De même, Guéret, dans *Léviathan* de Green, pour tenter d'enlever Angèle, voudra atteindre par tous les moyens la fenêtre de la jeune fille. Fenêtres, portes et seuils définissent également tout un réseau de bornes et de limites dans un espace déjà fermé, circonscrit. Ils établissent une séparation entre deux espaces et déterminent des lieux de passage, de transition, parfois même de transgression.

La contemplation du démoniaque par la fenêtre est solitaire et correspond à un moment de désarroi. La description livrée par le spectacle de la fenêtre intervient en effet à un moment où la narration nécessite un arrêt : un personnage doit réfléchir, faire le bilan avant de prendre une décision. Le moment est donc propice à l'examen de conscience et aux décisions.

[2520] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 410.
[2521] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 331.
[2522] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 1361.
[2523] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 98.
[2524] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 92.
[2525] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1406.

C'est pourquoi la fenêtre ne renvoie souvent que les sentiments et émotions du personnage qui regarde. Il s'agit d'une fausse fenêtre en réalité que celle qui s'ouvre au personnage : la fenêtre, lieu limite, négation de l'espace et du temps, renvoie le personnage à lui-même dans une sorte de jeu de double. Dans *Thérèse Desqueyroux*, voilà ce que voit l'héroïne éponyme par la fenêtre:

> Thérèse demeurait debout devant la fenêtre; elle voyait un peu de gravier blanc, sentait les chrysanthèmes qu'un grillage défend contre les troupeaux. Au-delà, une masse noire de chênes cachait les pins ; mais leur odeur résineuse remplissait la nuit ; pareils à l'armée ennemie, invisible, mais toute proche, Thérèse savait qu'ils cernaient la maison. Ces gardiens, dont elle écoute la plainte sourde, la verraient languir au long des hivers, haleter durant les jours torrides; ils seraient les témoins de cet étouffement lent. Elle referme la fenêtre et s'approche de Bernard. [2526]

Dans ce passage, la vision de l'extérieur est d'abord absence de vision pour le personnage. L'absence d'image est illustrée par le lexique de l'effacement et de la difficulté de voir : « voyait un peu de », « une masse noire », « cachait », « invisible ». La « masse » informe des chênes renvoie au néant d'une image immatérielle et mentale, sans couleur ni forme. Le regard semble dès lors vidé, replié sur la conscience du personnage et non tourné vers un objet extérieur. Déjà Thérèse, dans le wagon qui la ramène à Argelouse, ne distingue par la vitre, que le reflet de sa figure morte. Ne pouvant trouver d'autres repères que son reflet, elle est perpétuellement renvoyée à elle-même pire, à une image d'elle-même. Ce regard à travers une fenêtre suscite des réflexions sur la mort chez Thérèse qui avait durant ce moment déjà prémédité son suicide : « La fenêtre était ouverte ; les coqs semblaient déchirer le brouillard dont les pins retenaient entre leur branches des lambeaux diaphanes. Campagne trempée d'aurore. Comment renoncer à tant de lumière ? Qu'est-ce que la mort ? On ne sait pas ce qu'est la mort. Thérèse n'est pas assurée du néant. »[2527]. La vision par la fenêtre devient monstrueuse et inquiétante : « les coqs semblaient déchirer le brouillard », « les pins retenaient entre leurs branches des lambeaux diaphanes ». Cette vision reflète les sentiments de Thérèse : c'est la peur de la mort, redoutée plus que tout, qui l'envahit.

La fenêtre devient ainsi théâtre d'ombres faisant du paysage qui s'agite un vrai spectacle d'ombres chinoises. Le personnage semble lui-même conscient de la dichotomie que symbolise la frontière de la vitre : derrière signifierait une transitivité sur un réel qui existe bel et bien, dessus caractérise une projection subjective de sa propre conscience : « L'étroite fenêtre ne laisse passer qu'une lumière pauvre, encore assombrie par les sapins proches, trois arbres demi-morts, à la cime noire, et dont l'épaisse membrure craque sans

[2526] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*., p. 80.
[2527] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*., p. 84.

cesse »[2528] explique le narrateur dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. Le spectacle n'est pas directement celui de l'extérieur d'une fenêtre, mais une véritable projection, comparable à celle d'une lanterne magique. Ce biais du regard indirect et de la projection lumineuse permet donc de justifier le manque de transitivité de la fenêtre, mais aussi l'irréalité des ombres entraperçues. La fenêtre ouverte n'est donc parfois qu'une illusion, un trompe-l'œil sur lequel le personnage avait projeté son désir irréel d'un ailleurs : le choix de cette image comme symbole d'une transitivité factice s'éclaire dès lors, puisque effectivement chez Bernanos, Mauriac et Green, la fenêtre ne peut être vraiment ouverte.

En effet, comme nous le verrons, cette ouverture sur le monde extérieur n'est qu'une illusion : les démoniaques, en effet, ne peuvent pas s'enfuir. Dès lors la fenêtre s'ouvre, mais sur un paysage qui prend des allures de fantasmes, de représentations terrifiantes où c'est l'esprit du personnage qui parle davantage que la réalité. Par la fenêtre, les démoniaques ne perçoivent rien du réel :

> Les fenêtres de la chambre s'ouvrent sur une rue du Paris provincial. À cette heure de la nuit, la lointaine et triple rumeur de la place de Rennes, comme égarée, y est, à force de solitude et de silence, pathétique. Qu'à travers les ténèbres, les villes appellent, d'une voix profonde ! Que leur joie respire avec peine, comme elle râle!... Chaque rue, traversée dans le tumulte et l'éblouissement, sitôt quittée, vous poursuit dans l'ombre d'une plainte affreuse, peu à peu assourdie, jusqu'à la limite d'un autre tumulte et d'un autre éblouissement qui joint bientôt à l'autre voix sa voix déchirante. Et encore, ce n'est pas ce mot de « voix » que j'écrirai, car la forêt, la colline, le feu et l'eau ont seuls des voix, parlent un langage. Nous en avons perdu le secret, bien que le souvenir d'un accord auguste, de l'alliance ineffable de l'intelligence et des choses ne puisse être oublié du plus vil. La voix que nous ne comprenons plus est encore amie, fraternelle, faiseuse de paix, sereine. L'homme lyrique, au dernier rang de l'espèce, que le monde moderne a honoré comme un dieu, croyait risiblement l'avoir restituée, n'ayant délivré la nature des sylvains, des dryades et des nymphes démodées que pour y lâcher le troupeau de ses mornes sensualités.[2529]

L'irréalité de la vision est suffisamment explicite dans cet extrait, comme le montre l'aspect décousu des détails accumulés, l'évocation des créatures païennes (« des sylvains, des dryades et des nymphes »), et la métaphore filée à la fois morbide et infernale sur laquelle nous reviendrons (« râle », « ténèbres », « plainte affreuse », « mornes sensualités »). La fenêtre de Cénabre ouvrant sur la ville de Paris présente au regard du lecteur une image hallucinatoire. La vitre est ici indissociable de l'image délirante dont elle semble une condition de possibilité, un acteur complice. Dans cet épisode, la fenêtre n'est pas une vitre au travers de laquelle le romancier nous décrit ce qu'il voit. Cette analyse tend à rapprocher l'esthétique Bernanos, Mauriac et Green d'un état de crise de la représentation mimétique : la fenêtre s'ouvre sur une réalité souvent peu « réelle ».

[2528] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1362.
[2529] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 326.

Dès lors, l'espace proche de toute fenêtre peut devenir un territoire particulièrement dangereux. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, l'idée de suicide est venue à Maria Cross au moment où elle aussi regardait par la fenêtre dans le jardin : « Le corps penché dans la nuit, attiré, comme aspiré par la tristesse végétale, Maria Cross cédait moins au désir de boire à ce fleuve d'air encombré de branches qu'à la tentation de se perdre en lui, de se dissoudre – pour qu'enfin son désert intérieur se confondit avec celui de l'espace – pour que ce silence en elle ne fut plus différent de celui des sphères. »[2530]. De même, dans *La Joie* de Bernanos, Cénabre éprouve un instant l'envie de se jeter à la fenêtre : « Il courut à la fenêtre, l'ouvrit de nouveau, plongea son regard dans la nuit. À peine résista-t-il à la tentation de s'y jeter, d'y tomber les bras étendus, de s'y perdre enfin, avec son haïssable secret »[2531]. Chacun de ces êtres emmurés cherchent, la face contre une vitre, à trouver un ailleurs mais cela n'aboutit à rien d'autre qu'à approfondir leur solitude. Aussi, les fenêtres restent des issues illusoires et même mortelles et en cela, elles annoncent l'échec du voyage à proprement parler. La fenêtre dans *Adrienne Mesurat* reste à la fois signe d'un espace ouvert sur l'évasion et fermé sur l'inchangeable. Il en est de même pour Guéret et Mme Grosgeorge dans *Léviathan*. Celle-ci songe ainsi qu' « à certains moments de grande souffrance ou simplement de grand ennui, l'idée qu'elle était étrangère au monde lui venait avec une telle force que, durant l'espace de quelques minutes, les choses terrestres perdaient brusquement toute importance. Un instant, près de la fenêtre, elle avait éprouvé cela, et puis les paroles de Guéret l'avait ramené à elle »[2532]. La fenêtre peut même aller jusqu'à tuer comme dans *Minuit* de Julien Green : à Fontfroide, le vertige d'Élisabeth préfigure la scène finale de la chute dans le vide. Le geste d'ouvrir une fenêtre, s'il traduit le désir d'une délivrance porte en lui sa propre négation, est aveu d'impuissance. La fenêtre est donc l'illusion du passage : « qui dit fenêtre dit mur, séparation, rupture, et le personnage débouche sur sa propre tragédie »[2533].

Ainsi, la fenêtre ne représente pas une ouverture vers le monde extérieur ; elle circonscrit plutôt un espace intime dans lequel le personnage projette les images plus ou moins rationnelles qui hantent son esprit.

[2530] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit*., p. 748.
[2531] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 715.
[2532] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 795.
[2533] A. MORAUD, « La fenêtre dans le roman mauriacien », *Présence de François Mauriac, op. cit*., p. 169.

2. La fugue

Les démoniaques sont donc des êtres de fuite au sens propre comme au sens figuré. La fugue traduit chez ces personnages « le besoin impérieux de se fuir eux-mêmes, parce que leur être est le néant, le mal, l'enfer »[2534]. Elle est une image de l'enfer : ces personnages traqués sont des damnés qui n'ont de cesse dans leur course épuisante de se fuir. En cela, la fuite peut être comparée à l'errance. L'éviction d'Adam et Ève du paradis peut être considérée comme l'archétype fondateur de la fuite. Adam et Ève furent les premières personnes contraintes à quitter leur foyer : « Alors Yavhé Dieu le renvoya du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été tiré. Il bannit l'homme et posta devant le jardin d'Éden les chérubins et la lame du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie »[2535]. Le paradis, demeure originelle des premiers hommes, est perdu à jamais. Dans un autre passage de la Bible, le neveu d'Abraham, Loth, est lui aussi chassé de son logis, dans des circonstances très différentes : ce n'est pas lui le coupable mais le peuple du village. Loth, accompagné de sa famille, fuit l'incendie par lequel Dieu punit la ville pécheresse de Sodome.[2536]

De nombreux romans de Bernanos, Green et Mauriac commencent par un voyage ou une fuite des démoniaques : ainsi chez Mauriac, *Le Fleuve de feu* commence par la fuite de Daniel, *Les Anges noirs* s'ouvrent sur la fuite de Gradère à Liogeats, *Thérèse Desqueyroux* commence par le voyage de Thérèse vers Saint-Clair, *Sous le soleil de Satan* débute par la fuite de Mouchette*, Monsieur Ouine* par celle de Steeny. Mouchette fuit pour espérer trouver la liberté : « La nuit… s'ouvrait comme un asile et comme une proie… Elle ne formait aucun projet ; elle sentait dans sa tête un vide délicieux…Elle était partie »[2537]. Les points de suspension très nombreux ici suggèrent un certain délitement du contenu : le néant commence à gagner Mouchette. Ils sont cette suspension, ce vide dans lequel s'immisce le néant de cette future « sainte brigitte du néant » comme l'écrit Bernanos dans la suite du roman. Chez Green, *Léviathan* s'ouvre sur la poursuite entre Guéret et Angèle dans la rue, et *Adrienne Mesurat* commence par le départ de la jeune fille où elle rencontre Maurecourt. Comme l'analyse Jean-François Bourgain, « Traqué avant même d'avoir commis son crime, contraint à un nombre limité de déplacements possibles […], Guéret vit l'espace sur le mode de la

[2534] A. FONGARO, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, *op. cit.,* p. 157.
[2535] Gn 3 : 23-24
[2536] Gn 19 : 1-29
[2537] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 76.

discontinuité et de la rupture »[2538]. Dans ce roman, les mouvements des personnages ne les relient pas entre eux ; ainsi, chaque rencontre de Guéret avec Angèle est incertaine et éphémère : il la guette, la poursuit, finit par la rattraper, avant qu'elle ne lui échappe à nouveau.

D'autres fuites s'apparentent davantage à des fugues et consistent à rôder dans la ville ou la campagne à la recherche de la paix ou du plaisir. Contrairement aux véritables errants, leur fuite n'est pas hasardeuse, elle a un but : Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, quitte le foyer familial, Steeny suit Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. La haine de l'espace familial est à l'origine de la plupart de ces fugues : trop à l'étroit, les démoniaques préfèrent fuir. Dans *Monsieur Ouine*, Steeny confie ainsi : « Je ne rentrerai pas ce soir, reprit l'enfant avec une colère soudaine. J'ai le cœur trop plein, trop lourd. D'ailleurs je hais la maison : aujourd'hui ou demain, qu'importe ? Tôt ou tard, il faudra bien que je traverse pour la dernière fois ce jardin ridicule, ses escaliers croulants, sa charmille et ses deux pâtures rôties »[2539]. Dans *le Désert de l'amour* de Mauriac, Raymond Courrèges ne rêve que de fuir : « l'idée du départ, de la fuite, dans une aube d'été, sur la grand-route d'Espagne qui passe devant la propriété des Courrèges »[2540]. Mais il n'a pas fui car il se hait. En revanche, il disparaît fréquemment du domicile parental pour Bordeaux où il mène une vie de débauche.

Dans *Destins* du même auteur, Bob Lagave déserte le domicile de ses parents[2541] : « Bob haïssait cet intérieur, mais n'était pas si nerveux qu'il ne pût supporter d'y vivre quelques heures »[2542]. Hervé de Blénauge, dans *Ce qui était perdu* du même auteur, ne souhaite qu'une chose : quitter la maison qu'il partage avec Irène : « Mais non, il savait bien que s'il y allât, rien ne le déciderait à ce retour. Ce serait le dîner, la soirée, la nuit peut-être toute la journée du lendemain, comme toujours »[2543]. À la mort de sa femme, il ne pense plus qu'à la vie de plaisir qui l'attend et dont le commencement se fera par un voyage : « Sans doute pouvait-on reprendre très vite la vie... Le mieux serait de voyager pendant les six premiers mois : rien ne l'en empêcherait maintenant ; rien ne le retiendrait plus »[2544]. C'est parce qu'il ne supporte plus sa maîtresse que Daniel fuit Paris :

[2538] J-F. BOURGAIN, « Espace et drame intérieur dans *Léviathan* », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, *op. cit*. p.191.
[2539] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1365.
[2540] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 754.
[2541] F. MAURIAC, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 116.
[2542] Ibid.
[2543] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 334.
[2544] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit.,* pp. 345-346.

> Aujourd'hui, cette Thérèse Herlant, il la fuit jusqu'au fond d'une vallée des Pyrénées –non plus jaloux, certes, mais excédé, et il ne redoute rien autant que la poursuite d'une femme acharnée et vieille. Sous d'absurdes prétextes, Thérèse laissait à Blois son mari, ses enfants, débarquait sans crier gare, ne sonnait pas, sachant que pour elle, Daniel n'était jamais là ; mais, derrière un arbre de l'avenue le guettait. « Tu es un faible – disait Raymond Courrèges- une bonne raclée : avec moi, ça ne trainerait pas... » Daniel avait mieux aimé fuir.[2545]

Ulrique, dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, décide, elle, de quitter le domicile de ses parents. Mme Grosgeorge, dans *Léviathan* du même auteur, regrette, elle, de ne plus avoir la force de s'enfuir comme elle aurait dû le faire des années auparavant. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Ganse confie à son psychiatre vouloir quitter sa propre maison dont il juge l'atmosphère infecte : « Ça ne va pas Ganse ? - Non, ça ne va pas, dit le malheureux. Envie de foutre le camp… n'importe où ! - Bah ! Tout le monde… les grands départs, quoi ? »[2546]

Ces déplacements marquent une échappée hors du lieu oppressant et procurent l'impression d'un apaisement des tensions. Cette accalmie est relative puisqu'elle prépare à la fois une aggravation de la situation et des angoisses des démoniaques. La sensation de soulagement est brève, elle fonctionne comme un répit éphémère. Comme l'explique Bernanos dans *L'Imposture*, au sujet de l'abbé Cénabre : « aussi longtemps qu'il n'est pas tout à fait terrassé, tant qu'il a préservé le centre même de sa résistance, le point vital qui est comme le joint de l'âme au corps, et le défaut de l'armure, l'homme, ainsi que l'enfant, ne voit d'autre remède à son mal que la fuite naïve et vaine»[2547]. À chaque moment d'évasion et de soulagement, succèdent une recrudescence des tensions et une dégradation de la situation. Le voyage ne constitue donc pas une ouverture mais un simple élargissement de la prison. Comme dans une tragédie, les démoniaques « meurent ainsi de n'être plus protégés par ce lieu tragique qui, pourtant, […], les faisait souffrir mortellement »[2548].

Le démoniaque confronte le personnage à sa propre impuissance : où qu'il aille, il ne peut pas échapper à son angoisse. Car l'angoisse chez les figures démoniaques, si elle est issue de l'atmosphère dans laquelle elles vivent, prend avant tout racine en elles. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, ne cesse de fuir : elle sort la nuit pendant que son père dort pour se délivrer de l'atmosphère étouffante de la maison. À chaque fois, elle rentre encore plus désespérée qu'auparavant. Après le meurtre de son père, la situation ne s'améliore guère, bien au contraire. Elle tentera de quitter son village pour oublier le quotidien toujours aussi pesant : « Il lui était impossible de rester plus longtemps dans cette maison, elle y avait

[2545] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 504.
[2546] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesque, op.cit*., p. 934.
[2547] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 377.
[2548] R. BARTHES, *Sur Racine, op. cit.,* p. 18.

été trop malheureuse pour qu'elle pût supporter la vue de ces murs et de ces meubles et de tous les témoins de sa souffrance qui la lui rappelaient et la ravivaient sans cesse dans son cœur »[2549]. Son voyage, né d'une impulsion, n'est en réalité qu'une simple fuite : « Elle s'arrêta dans sa chambre, emplit une petite valise de quelques effets qu'elle y jeta pêle-mêle, prit trois cents francs dans la boite d'olivier et quitta la villa des Charmes […]»[2550]. D'ailleurs, Adrienne choisit sa destination en fonction des sonorités de son nom : « Montfort-l'Amaury ». Une fois sur place, elle ne pourra rester dans la chambre de l'auberge, tant son angoisse est forte : elle se rend compte qu'elle est toujours aussi seule. Ainsi, « l'ailleurs », indispensable pour offrir un dépaysement au lecteur, est impossible car le choix des lieux, lié à la vacuité quotidienne, conduit à une dévalorisation du romanesque. Désormais, tous les lieux se valent : Adrienne va dans deux villes qui se ressemblent, toutes définies par leur atmosphère terne et ennuyeuse. Cette dissociation entre espace et personnage, espace et roman, contribue à une immobilisation des lieux qui paralyse les personnages et par extension, l'intrigue.

Si les figures démoniaques rêvent d'un ailleurs, il importe de se demander comment ils concrétisent leur voyage. L'envie de voyager naît toujours d'une situation inextricable dont les personnages ne peuvent s'échapper : le voyage constitue pour eux la dernière issue possible. Mais ces déplacements sont vains et ne contribuent jamais à une réelle avancée. Le démoniaque évolue dans un monde quadrillé : horizontalement, la marche ne mène nulle part, verticalement, ce sont les barreaux ou les arbres, comme nous l'avons vu précédemment, qui le freinent. Ils ne peuvent lutter contre une verticalité accablante et impérieuse. La topographie du monde greenien, bernanosien et mauriacien se caractérise par un foisonnement de lignes de démarcation naturelles qui semblent taillarder le paysage, constituant ainsi des frontières qui se croisent et s'entrecroisent en un quadrillage géant. L'issue est illusoire car elle ramène toujours le personnage à son point de départ, ou du moins vers un lieu néfaste. À la fuite, succède souvent le retour circulaire au point de départ, à l'origine. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Olivier avoue avoir toujours eu envie de fuir :

> Lorsque j'étais petit, je me réveillais la nuit avec cette fringale de départ, de grand air, mais c'était surtout des arrivées dans des villes inconnues. Tiens, une ville qu'on traverse la nuit, et tout à coup tu dépasses la dernière maison, tu retombes dans le silence, comme dans le vide. C'est comme une chute, un homme qui cesserait de tenir à la terre, glisserait dans le ciel, en fermant les yeux, les bras en croix.[2551]

[2549] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes*, tome I, *op.cit,* p. 414.
[2550] Ibid.
[2551] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 971.

Bien que Ganse le définisse comme un « fugueur »[2552], les fugues d'Olivier se sont soldées par un retour : « À quinze ans, j'ai fichu le camp, un soir, jusqu'à Tours, et je me suis réveillé le long d'un bois, en plein midi. Réveillé, ce qui s'appelle réveillé. Le soleil juste au-dessus de ma tête. Dieu ! j'ai cru que j'allais me dissoudre dans sa lumière. Et quelle fatigue ! »[2553].

Le retour est inexorable puisque l'étranger ne fournit aucune réponse, aucun réconfort, pas de compensation. Thérèse Desqueyroux, dans le roman de Mauriac, revient mourir dans sa terre natale et retrouve ainsi ceux qu'elle voulait fuir. Il en est de même pour Gabriel Gradère dans les *Anges noirs* qui revient à Liogeats pour se venger et qui finit par y mourir. La signification profonde du retour au village pour les démoniaques est donc ambivalente : retour à l'enfance, elle n'est pour autant ni progrès, ni salut. Seule la mort est au rendez-vous, aboutissement tragique d'un cheminement qui n'a pu conduire le personnage démoniaque que d'échec en échec. Le périple prend la forme d'un retour en arrière, sans évolution ni dépaysement. Il en est de même pour la fuite de Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan*, venu voir le saint de Lumbres pour fuir Paris, et surtout lui-même :

> Il pensait à la fuite circulaire de toute vie humaine, au chemin vainement parcouru, au suprême faux pas. Qu'était-il allé chercher si loin, ce vagabond magnanime ? La même chose qu'il attendait lui-même, au milieu des objets familiers, ses chères estampes, ses livres, ses maîtresses et ses courtisans, dans l'hôtel de la rue de Verneuil, où mourut Mme de Janzé. Jamais le patriarche du néant, à ses meilleures heures, ne s'éleva plus haut qu'un lyrique dégoût de vivre, un nihilisme caressant.[2554]

Ainsi, les fuites sont la plupart du temps partiellement réalisées car aucune d'entre elles n'est véritablement réussie. Adrienne Mesurat rentre à la villa des Charmes, prisonnière de cette villa étouffante, Guéret revient lui aussi après le viol d'Angèle et le meurtre du vieillard. Ils voudraient briser l'immobilité mais n'y parviennent pas : « tous restent prisonniers »[2555]. Les personnages démoniaques sont souvent frappés d'immobilité et subissent un destin contre lequel ils ne parviennent pas à se révolter. Cette sensation est renforcée par le choix d'un monde clos, privé de brèche, d'ouverture : Adrienne est murée dans sa maison et le parcours des promenades qu'elle effectue chaque soir est en boucle : « Elle descendit la rue en courant et ne s'arrêta pas devant le pavillon blanc. Remarquant toutefois que la lumière du deuxième étage était éteinte, elle en eut, malgré le trouble qu'elle ressentait, cette espèce de satisfaction inquiète qu'elle éprouvait tous les soirs et dont l'attente quotidienne constituait sa vie. Un

[2552] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 943.
[2553] Ibid.
[2554] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 287.
[2555] G. RUBINO, « Le voyage dans la maison », *Julien Green, Un voyageur sur la terre, op. cit.,* p. 59.

instant plus tard, elle était de retour à la villa »[2556]. Adrienne Mesurat et son père, Guéret et Angèle se retranchent dans un monde fait de conventions et d'habitudes. La répétition de certains actes les préserve, selon eux, des coups imprévisibles du sort. Ils ignorent que cet enlisement entraînera leur propre perte. Dès lors, il n'y a pas d'évasion possible : l'espace se veut circulaire. Le voyage ne débouche sur aucune évolution, tout au plus permet-il aux personnages de « reprendre leur place », c'est-à-dire de revenir à leur situation antérieure. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le personnage éponyme confie d'ailleurs à Steeny : « Hélas ! vous vous ressemblez tous : pas un de mes élèves jadis, qui n'ait fait le projet de me suivre, comme vous dites, au bout du monde. Il n'y a pas de bout du monde, cher garçon »[2557]. C'est pourquoi certaines fuites ont une issue tragique. Au moment où les démoniaques veulent sortir de l'isolement auquel ils se découvrent condamnés, leur solitude devient un véritablement emmurement. Où qu'ils aillent, ils retrouvent bientôt ce qui les avaient incités à partir. L'ennui qu'ils éprouvent les suit comme leur ombre.

L'ailleurs est donc trompeur et inaccessible puisqu'il n'étanche pas la soif de voyage. Ainsi, plus le démoniaque avance, plus le désert s'étend. Ce jeu de l'absence dans la présence obsède tout l'horizon. Il condamne inexorablement le personnage démoniaque à l'errance, à un circuit sisyphéen, comme nous le verrons ultérieurement.

B. La ville : une « Babylone moderne »

Le rapprochement entre Paris et Babylone se retrouve déjà au Moyen-Age mais prend véritablement son essor chez les romantiques au XIXe siècle, comme le montre Pierre Citron dans *La Poésie de Paris* : on assiste alors à l'émergence d'un Paris infernal. Dans la Bible, les deux Testaments font de Babylone-Babel « le lieu de la marche triomphante de l'homme sans Dieu »[2558]. L'apparition de la ville – son essor – a pour origine la désobéissance de Caïn : « Caïn inaugure la lignée des villes maudites où l'on vit selon l'homme, emblématisées par Babel-Babylone »[2559]. Ayant pour origine un fratricide, la ville est donc accusée de favoriser le crime, la guerre. Babylone, elle, incarne la ville par excellence, contrairement à Ninive qui

[2556] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes*, tome I, *op.cit,* p. 311.
[2557] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1371.
[2558] J. ELLUL, *Sans feu, ni lieu. Signification biblique de la grande* ville, Paris, Gallimard, 1975, p. 44.
[2559] V. LÉONARD, « Caïn et l'est d'Éden », *Le lieu dans le mythe,* Limoges, Presses universitaires de Limoges, Espaces humains, 2002, p. 33.

incarne la guerre, et Sodome le péché moral. C'est Nemrod[2560] qui est le fondateur de Babel, ville d'orgueil, et de Ninive, ville de la guerre. Les hommes de Babylone voulaient construire une tour et se faire un nom : en se nommant, l'homme veut se séparer de Dieu. La construction de la tour est la manifestation de l'indépendance de l'homme et de son orgueil : « c'est le pas conquérant du sujet qui maintenant s'approprie toute la création et sa destinée elle-même par son nom et rien en effet ne peut empêcher ces hommes de réaliser leur projet »[2561]. Se sentant menacé par la démesure de la tour, Dieu répond à cela par la confusion des langues : dorénavant la vérité de l'homme ne sera plus jamais que partielle et contestée car tous les hommes ne la comprendront pas.

La ville devient le lieu de la non-communication entre les hommes. Aussi elle est une succession de révoltes contre Dieu, ainsi que le réceptacle social du péché. Cela atteint son paroxysme dans l'Apocalypse où l'on montre « l'influence de perversion que la ville exerce sur ses habitants »[2562] :

> Après quoi, je vis descendre du ciel un autre Ange, ayant un grand pouvoir ; et la terre fut illuminée de sa splendeur. Il s'écria d'une voix puissante : « Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la Grande ; elle s'est changée en demeure de démons, en repaire pour toutes sortes d'esprits impurs, en repaire pour toutes sortes d'oiseaux impurs et dégoutants. Car au vin de ses prostitutions se sont abreuvées toutes les nations, et les rois de la terre ont forniqué avec elle, et les trafiquants de la terre se sont enrichis de son luxe effréné ». [2563]

Ville symbolique, Babylone est devenue « l'image du péché, l'image du monde, le rassemblement des puissances mauvaises et des hommes révoltés »[2564]. Bernanos, Mauriac et Green, ne manquent pas de voir dans la capitale française, Paris, une Babylone des temps modernes. Il existe dans leur œuvre une vision apocalyptique de Paris, lieu de perdition pour les provinciaux. En effet, beaucoup sont irrémédiablement attirés par Paris, perdus en elle. Un des mouvements les plus constants du roman mauriacien et bernanosien est le départ du démoniaque vers la capitale. En effet, cette ville exerce un étrange pouvoir de fascination chez les êtres démoniaques. Paris est perçue comme une ville foisonnante : c'est une ville de théâtres, de cafés, de boulevards, de cercles littéraires et de dîners mondains. Dans *Le Fleuve de feu* et *Le Mal* de Mauriac, le monde parisien représente le mal et le bar ou la boîte de nuit, un « lieu infernal et attirant »[2565] : « Paris, ses jazz et la trépidation sur place de son corps et

---

[2560] Gn 10 : 9
[2561] J. ELLUL, *Sans feu, ni lieu. Signification biblique de la grande* ville, *op. cit*. p. 44.
[2562] J. ELLUL, *Sans feu, ni lieu. Signification biblique de la grande* ville, *op. cit*., p. 93.
[2563] Apocalypse 18 : 1-3
[2564] J. ELLUL, *Sans feu, ni lieu. Signification biblique de la grande* ville, *op. cit*. p. 95.
[2565] J. PETIT, « Notice sur *Le Mal* », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 1231.

d'un autre, et ces bars de cuir où il se vautrait à fond de cale, parfois contre l'épaule d'une femme dont il n'avait pas regardé la figure ; – la traversée folle de Paris vide à l'aube dans l'Hipano où ils étaient six, – une femme dormait ou était évanouie »[2566] se souvient Daniel Trasis. On observe le lexique de la chute dans cette description : « vautrait », « fond de cale », « évanouit ». Ces indications seront reprises plus tard et approfondies dans un sens métaphysique, et même surnaturel.

C'est à Paris que Pierre Costadot retrouve le démoniaque Landin dans un music-hall dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac. L'ancien clerc n'hésite pas à faire boire du « champagne »[2567]. Ce lieu – dont le nom d' « Olympia »[2568] paraît antithétique dans la mesure où il préfigure l'image de l'Enfer et du bas – possède une atmosphère clairement dionysiaque. Ce dieu grec, bon vivant (dieu de la vigne), gai, peut aussi se montrer cruel et brutal. Son culte est aussi celui de l'art et de la poésie et a donné naissance au théâtre grec : en effet, à l'origine le théâtre désignait les hymnes en l'honneur de Dionysos lors des Dionysies, plus tard transformées en pièces théâtrales. Cette référence au théâtre se retrouve dans tout le passage puisque le bar dans lequel se retrouvent les deux personnages est un music-hall et un chanteur comique s'y produit. Cette ambiance très gaie est en contraste avec la mélancolie qui accable Pierre et la solitude de Landin qui a radicalement changé depuis son arrivée à Paris.

Le passage entier est une mise en abyme dans la mesure où Landin joue un rôle donné par sa toute nouvelle allure : « Il regardait le jeune homme qui, par la grâce du champagne, ne voyait pas le monstre »[2569]. Landin est d'ailleurs « déconcerté » par l'image pure que Pierre lui donne de sa « vie de dévouement »[2570]. On a une mise en scène à l'intérieur d'un roman qui se retrouve dans le « manège »[2571] entre Pierre et leur voisine de table. Le lendemain, Pierre se réveille sous « un beau soleil trop beau pour la saison, trop chaud pour que ça dure »[2572] qui marque un retour à l'ordre sous le signe d'Appolon, dieu du soleil, qui s'oppose en cela à Dionysos. Ces motifs de l'ordre et du désordre montrent la tension croissante entre

[2566] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* pp. 535-536.
[2567] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 681.
[2568] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 679.
[2569] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 681.
[2570] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 683.
[2571] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 684.
[2572] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 687.

l'aspect social et asocial de Pierre Castadot : attiré par la vie dissipée, il reste résolument pur. Aussi, après la fête dionysiaque, c'est Apollon, dieu grec du Jour, personnification du Soleil, qui est omniprésent. Le soleil est le symbole de la lumière civilisatrice qui annonce le retour à un ordre social et donc, d'une certaine manière, la mort de Landin qui a eu lieu la nuit dernière. Le démoniaque envahit aussi tous les espaces qu'il est en train de corrompre, de vider de son essence. La conséquence est que l'on passe de l'ordre au désordre, du rêve au véritable cauchemar. L'univers de la nuit est desaxé, sans repères et néantisé : il est source de tarissement. La chaleur est d'ailleurs omniprésente, comme on le remarque dans cet autre lieu, tout aussi symbolique et réaliste que l'Olympia, Le Bœuf sur le toit*,* lieu de sortie fétiche d'Hervé de Blénauge, de Marcel et de sa femme Tota dans *Ce qui était perdu* de Mauriac : « Nous n'avons qu'à nous arrêter d'abord au Bœuf »[2573] suggère ainsi Tota à son mari. Alain, le jeune frère pur de Tota, en sortira de manière soudaine, ne supportant plus cette « fournaise »[2574]. Exiguité, chaleur et pénombre se côtoient ici ; l'alcool et la tabagie renforcent cet espace clos bientôt devenu invivable pour le futur prêtre.

C'est aussi dans ce Paris festif que Louis arrive dans la deuxième partie du *Nœud de vipères* de Mauriac. Mais c'est aussi là qu'il se sentira seul comme jamais : « Le monde emplissait les gares... Auraient-ils rien compris à mon tourment ? »[2575]. Paris est pour Thérèse Desqueyroux ce lieu d'exil qui lui est devenu une seconde patrie. Vanté par Jean Azévédo comme « un royaume dont la loi est de devenir soi-même »[2576], Paris fait figure de grand désert, comparable à celui d'Argelouse. Comme l'explique Jacques Madaule, Thérèse y est « perdue comme un naufragé sur une île, séparé de tout »[2577]. Mais elle y a contracté certaines habitudes et ne peut vivre loin de ce tumulte bien longtemps : « Thérèse gardait ses habitudes d'autrefois, incapable de sortir dans Paris sans jeter l'argent comme du lest, pour s'élever un peu au-dessus de ce vide, pour atteindre, sinon au plaisir, du moins à l'étourdissement »[2578]. Le motif d'un Paris infernal se dessine déjà ici : lieu bruyant, agité et tumultueux. Le démoniaque, seul car muré dans le silence de l'incommunicabilité héritée de l'*hybris* babélienne, erre et se perd dans la ville. Ainsi, dans *La Chair et le sang*, Edward s'y sent très seul lui aussi :

[2573] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit.,* p. 330.
[2574] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit.,* p. 310.
[2575] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit.,* p. 495.
[2576] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit.* p. 60.
[2577] J. MADAULE, « La Province et Paris », *Présence de François Mauriac, op. cit*., p. 54.
[2578] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 80.

> Des gens étaient assis autour de cafés-concerts, attentifs aux flonflons, aux applaudissements, aux rires, reconstituant à leur gré le spectacle invisible. Edward demeura un temps indéterminé parmi ces groupes de petits commerçants qui prenait le frais. Puis il se leva, remonta vers la Concorde, se perdit dans la foule des boulevards, entra à l'Olympia, s'y attabla ; mais des femmes le harcelèrent. Il sortit encore, la fatigue l'obligea à faire escale au café Riche ; des tziganes, une armée de garçons inoccupés, des tables éblouissantes mais personne. […] entre chaque danse, une fille vêtue de pauvres paillettes s'asseyait à ses côtés, l'entourait d'un gros manège de séduction. Un peu ivre, il avait envie de pleurer contre cette épaule maigre. [2579]

La multiplicité des tournures réfléchies (« se leva », « se perdit », « s'y attabla ») met en avant la solitude d'Edward, uniquement tourné vers lui-même. Les pluriels (« des gens », « flonflons », « applaudissements », « rires », « des femmes », « des tziganes », « une armée de garçons inoccupés ») semblent contaminer tout l'extrait, laissant le pronom personnel « il » face à eux très seul. On retrouve une image similaire chez Bernanos :

> À cette heure de la nuit, la lointaine et triple rumeur de la place de Rennes, comme égarée, y est, à force de solitude et de silence, pathétique. Qu'à travers les ténèbres, les villes appellent, d'une voix profonde ! Que leur joie respire avec peine, comme elle râle!... Chaque rue, traversée dans le tumulte et l'éblouissement, sitôt quittée, vous poursuit dans l'ombre d'une plainte affreuse, peu à peu assourdie, jusqu'à la limite d'un autre tumulte et d'un autre éblouissement qui joint bientôt à l'autre voix sa voix déchirante. [2580]

La ville est un monde bestial où les ténèbres, le bruit et les odeurs nauséabondes noient toute vie humaine. La grande foule des villes modernes parle un langage confus et vague dénué de signification qui conduit à l'oubli de soi et de sa propre spiritualité. Le monde moderne, qui empêche toute vie intérieure, broie l'individu et le renvoie à sa propre angoisse. La fréquentation des lieux de plaisirs est prétexte à l'évasion, à l'avilissement et à la destruction de soi. La description de l'espace urbain met à nu chez Bernanos l'individualisme des citadins séparés les uns des autres, réunis dans l'espace de la ville en attendant l'ouverture prochaine de l'Enfer :

> La contagion, gagnant de proche en proche, s'est étendue aux antipodes : l'île déserte a reçu leurs confidences, témoigné de leurs amours, retenti de leurs grotesques sanglots devant la vieillesse et la mort. Nulle prairie, ruisselante de lumière et de rosée dans la candeur de l'aube, où vous ne trouverez leurs traces, comme des papiers sordides, sur les pelouses, un lundi matin. Toutefois, s'il est dans l'homme d'imposer sa présence, et les signes de sa bassesse à la nature, il ne s'empare pas de son rythme intérieur, de sa profonde rumination. Il couvre la voix, mais il l'interroge en vain : elle continue son chant sublime ainsi qu'une corde en vibration choisit entre mille ses harmoniques et ne répond qu'à elles seules... Il n'en va pas ainsi des paysages de poutres, de fer et de moellons – les villes. Pourquoi voudriez-vous qu'elles annoncent la joie, bâties dans la peine et la sueur ? La liberté, puisqu'elles sont les forteresses où s'est réfugié, devant la rébellion des choses et des éléments, Adam vaincu ? [2581]

[2579] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit*., p. 300.
[2580] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 326.
[2581] Ibid.

Le mal se propage telle une maladie, d'où le terme de « contagion ». Ce passage n'est pas sans rappeler le déluge dans la *Genèse* : « La terre se pervertit au regard de Dieu et elle se remplit de violence. Dieu vit la terre : elle était pervertie, car toute chair avait une conduite perverse sur la terre. »[2582]

De Paris, enfer du bruit, ces divertissements nous font passer à Paris, enfer du vice. La ville jouit ainsi d'une aura particulière où la débauche contamine tous les démoniaques. Le narrateur, dans *L'Imposture,* explique au sujet de Paris : « Et jamais la nuit ne fut autour de lui si dense et si muette, à peine repoussée au-delà du cercle lumineux, embusquée, attentive dans tous les coins sombres, aux plis obscurs des rideaux, maîtresse absolue du dehors, de la rue tout à fait déserte, de la ville, à cette heure où la débauche même s'endort »[2583]. C'est pourquoi Hervé de Blénauge, dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, s'y épanouit complètement, sortant quasiment tous les soirs, en compagnie de ses amis. D'ailleurs, il habite non loin de la « rue de Babylone »[2584] dont il est fait mention à plusieurs reprises durant le roman. Bob Lagave dans *Destins* du même auteur lui aussi y vit de débauche : « Quand tu seras revenu à Paris tu pourras t'abîmer la santé ; mais ici, je suis la maîtresse »[2585] lui dit Élisabeth Gornac. Son fils lui dit d'ailleurs expressément qu'à Paris, Bob fréquente des milieux peu recommandables où il est une petite célébrité[2586]. C'est aussi à Paris que Daniel Trasis et Raymond Courrèges, dans *Le Fleuve de feu* du même auteur*,* choisissent de s'installer pour vivre pleinement leur débauche : « À Paris, il serait temps d'étouffer le souvenir ; – et, en esprit, il se ruait déjà dans ce Paris désert du mois d'août, dans le dédale de pierres chaudes et d'asphalte où toute passion s'assouvit »[2587]. La ville est ainsi synonyme de déshumanisation et c'est pourquoi les démoniaques s'y épanouissent. C'est une création à vide, fondée sur le néant : la ville est « un désert, le lieu de la perte du sens et du triomphe illusoire des sens, où l'éphémère se donne le masque de l'éternel »[2588].

La ville est un lieu où l'on peut distinguer d'une part les lieux où « l'on s'amuse » et, d'autre part, où « les cercles où se font et se défont les réputations, et qu'on pourrait appeler le marché de la gloire »[2589]. On retrouve cela dans le cercle Guérou dans *L'Imposture* de

---

[2582] Gn 6 : 11-12
[2583] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 367.
[2584] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit*., p. 279 et p. 305.
[2585] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit*., p. 129.
[2586] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit.,* p. 153.
[2587] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 545.
[2588] A-C. POTTIER-THOBY, « Le par(ad)is biblique de Julien Green », *Julien Green, Un voyageur sur la terre, op.cit.,* p. 27.
[2589] J. MADAULE, « La Province et Paris », *Présence de François Mauriac, op. cit*., p. 55.

Bernanos où tous – religieux et écrivains – ne pensent qu'à leur réputation, qu'à leur noms et titres préservés. Paris est l'hôte prestigieux auprès desquels les théologiens débattent de l'Église dans les milieux littéraires. La ville « prête ainsi aux érudits, écrivains, hommes d'église, une douceur aussi traîtresse que complice, c'est dans ses voies publiques qu'apparaissent ses airs maussades et son hostilité »[2590] analyse Liliane Fenech. Dans *La Chair et le sang* de Mauriac, Édith a bien compris l'importance que peut revêtir la ville : « la férocité d'Édith, durant ces quelques mois de Paris, subit une culture savante. L'instinct de défense et de conservation développe chez les femmes seules dans le monde une férocité politique, une méchanceté nuancée, graduée de la simple rosserie à l'assassinat moral. Édith ne connaissait autour d'elle que des alliées, des neutres bienveillants, des neutres suspects, des ennemis »[2591]. La personnalité sombre d'Edward Dupont-Gunther ne parvient pas à se faire à cette ville qui finit par le rejeter : « Il ne savait pas laisser au vestiaire son masque fatal. Il fut généralement admis qu'il avait le mauvais œil. Et puis comment supporter plus longtemps ce garçon qui parlait toujours de se tuer mais qui ne s'exécutait jamais ?»[2592].

Ainsi, la grande ville est un lieu de solitude et de désolation à tous les niveaux. Dans l'œuvre de Mauriac, Paris est une ville dédiée à la misère :

> Et c'est enfin Paris, mais le Paris propre aux romans de Mauriac : ville-phare pour les adolescents qui rêvent de liberté et de succès, mais aussi ville de corruption et de solitude ; ville de stérilité, du reste ; elle n'inspire à l'écrivain bordelais qui en fit la conquête que des pages isolées ou obscures, des fins de romans comme dans *Le Mystère Frontenac*, ou des œuvres méconnues comme *Ce qui était perdu*. [2593]

L'aspect culturel, intellectuel de la capitale est évincé : pour les démoniaques, Paris n'est que soirées mondaines, boîtes de nuit, restaurants chics chez Mauriac et réunions d'intellectuels qui se terminent en disputes chez Bernanos. Paris fait figure de lieu stérile sur le plan de la création et de l'art chez les démoniaques. On le remarque particulièrement chez Thérèse Desqueyroux, qui dévorait à Argelouse, mais ne parvient plus à lire à Paris : « Elle ne supportait aucune lecture, en dehors des romans policiers quand elle était jeune, elle se cherchait dans les livres et soulignait au crayon certains passages. Elle n'attendait plus rien maintenant de cette confrontation avec les créatures inventées : toutes disparaissaient, s'anéantissaient dans son propre rayonnement »[2594]. Dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre,

---

[2590] L. FENECH, *Le Péché dans l'univers romanesque de Georges Bernanos, Julien Green et François Mauriac*, Lille 3, ANRT, thèse microfichée, 1988, p. 54.
[2591] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 295.
[2592] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 296.
[2593] F. DURAND, « Préface aux *Œuvres autobiographiques »*, *op. cit.,* p. XXXVII .
[2594] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 79.

lui, est obligé de s'en éloigner pour retrouver le goût d'écrire, de même que Guérou dans le même roman, est l'homme de seulement trois livres. Quant à Ganse, dans *Le Mauvais rêve* du même auteur, il ne parvient que très difficilement à y écrire.

Paris permet aux démoniaques d'y découvrir leur véritable nature. Dans *Le Mal* de Mauriac, Fabien, dans un premier temps, refuse Paris : « Même lorsqu'au petit jour Fabien grelotta sur le trottoir du quai d'Orsay, une valise à la main, il ne changea pas d'atmosphère. Au centre de ce cocon tissé par sa mère et par son directeur, comment eût-il senti Paris ? »[2595]. Mais quand il y revient quelques mois plus tard, après son voyage en Italie, il est déjà un autre homme. De même, Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac commence à s'y perdre véritablement : « j'étais parti pour Paris avec Aline au début de 1915. Nous y gagnâmes beaucoup d'argent grâce à des opérations dont je n'ai pas le courage de vous parler. Jamais le commerce de stupéfiants ne fut plus actif »[2596]. Il se lance dans d'obscures affaires comme le fera Landin, dans *Les Chemins de la mer* du même auteur. C'est à Paris que l'employé docile se transforme, tant moralement que physiquement, au point que Pierre Costadot ne le reconnaît pas. Auparavant discret et aimable, Landin devient un homme assoiffé de vengeance qui poursuit la Lorati afin de venger la mort d'Oscar Révolou. Il entreprend aussi de créer un refuge pour les jeunes étrangers arrivés à Paris dont le but secret est loin d'être louable. Sa sœur elle-même ne le reconnaît plus : « pourquoi l'avait-il à ce point négligée pendant son séjour à Paris ? Au bout d'une semaine, elle avait dû déguerpir et s'installer à l'hôtel...[…] Tout ce qu'elle avait surpris ou deviné la travaillait, il fallait que ça sortît d'une manière ou d'une autre. Elle s'y connaissait en bonnes œuvres, depuis le temps qu'elle rendait service à la paroisse. Et bien ! elle trouvait les méthodes d'apostolat de son frère très imprudentes »[2597]. De même, comme la vermine revient à sa charogne, Guérou, homme de débauche, revient à Paris pour y mourir dans *L'Imposture* de Bernanos: « Enfin, j'ai appris son retour à Paris en quittant Paumiers... Pour moi, c'est la démarche d'un homme qui se sent condamné... se met en présence de la mort imminente... c'est-à-dire, en quelque sorte, devant Dieu... Laissons cela ! »[2598].

Paris est une ville de la dissimulation, de l'apparence où Saint-Marin, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, pourra continuer de mentir :

[2595] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 656.
[2596] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 226.
[2597] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome III, *op. cit.,* p. 654.
[2598] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 423.

> De Paris à Lumbres, il est vrai que la route est longue ; mais du presbytère tout proche à l'église paisible, quel autre espace il a franchi ! Tout à l'heure encore, inquiet, anxieux, sans autre espoir que de rentrer bientôt, tête basse, au petit hôtel de la rue de Verneuil, pour y mourir un jour, inutile, oublié, au bras d'une servante qui murmure à la cantonade que « le pauvre Monsieur a bien du mal à passer », maintenant délivré, libre, avec un projet en tête – ô délices ! – une petite fièvre à fleur de peau... En six semaines tout peut être décidé, conclu. [2599]

La ville est présentée comme le royaume de la fausseté : « cette vie intérieure aussi fausse, aussi truquage, que ces constructions élevées en quelques semaines par les entrepreneurs d'Expositions universelles »[2600]. C'est aussi la ville du mercantilisme : tout s'y achète. Dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, on découvre en premier lieu que ce sont les hommes eux-mêmes qui s'y vendent : dans le petit salon de sa boutique d'antiquités, la démoniaque Arlette propose des hommes sur catalogue à des femmes. Quant à M. Pâris, au nom symbolique – qui rappelle autant le prince grec que la capitale française – , il finit, après avoir été accusé à tort par le docteur Rollet, par vendre son corps sur les quais de la Seine. C'est ce que Olivier, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, ne supporte pas :

> Ce qu'il reprochait à la ville immense, qu'il avait crue dure et même féroce, c'était justement son extraordinaire, son incompréhensible facilité. De loin hérissée de défenses, réservée, secrète en dépit de son tintamarre hypocrite qui ne trompe que les sots, il suffisait qu'on l'approchât pour qu'elle s'ouvrît, se laissât voir telle quelle, si semblable à ses sœurs provinciales, ne se distinguant d'elles que par un énorme désir de plaire. Il ne lui pardonnait pas sa feinte insouciance, ses bavardages, sa cordialité vulgaire, ses vices sournois et ses vertus plus sournoises encore que ses vices. Mais tandis qu'il se flattait de la caresser du bout des doigts, ainsi qu'une bête familière, bruyante et inoffensive, elle l'avait déjà dévoré. [2601]

Allégorie d'une femme facile, d'une prostituée, Paris apparaît ici comme une véritable Babylone moderne. Paris souffre de cette réputation de ville sulfureuse, voire maudite. Pour Fernande, dans *La Joie* de Bernanos, le fait que M. de Clergerie ait débauché Fiodor à Paris le rend suspect : « D'ailleurs la maison ne sera bientôt plus habitable, non... Que Monsieur ait le droit de choisir son personnel, d'accord. Seulement, pourquoi s'en va-t-il le recruter – tout de même ! – dans les bureaux parisiens, plutôt que par ici, comme feu son père ? »[2602].

La ville est le lieu de prédilection des démoniaques qui y sont, y vivent et s'y perdent de manière anonyme. En cela, elle annonce le « non-lieu » défini par Marc Augé pour qui le non-lieu est un espace non défini comme identitaire, relationnel, ou historique : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni

[2599] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 305.
[2600] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1020.
[2601] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 896-897.
[2602] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 551.

comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »[2603]. Les non-lieux pour l'ethnologue, ce sont tous les lieux surpeuplés où se croisent en silence et s'ignorent des milliers d'individus, comme les voies rapides, les aéroports, les chaînes hôtelières, les grandes surfaces ou stations-service. Le non-lieu est un lieu de solitude, bien qu'il puisse s'agir d'une solitude très peuplée. Gabriel Gradère a le sentiment « que quelqu'un perdait sa trace »[2604] dans cette immense zone neutre à l'heure où les réverbères s'allument. De ce fait, il peut y mener à bien ses plus sombres desseins sans y être inquiété. Dans cette ville moderne, la foule est comme la forme même de la négation de l'être, qu'elle dissèque et pulvérise. C'est aussi pour cette raison que Guéret dans *Léviathan* de Green choisit de s'y réfugier après l'agression d'Angèle et le meurtre du vieillard. D'ailleurs, dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, Daniel regrette d'avoir quitté Paris pour fuir sa maitresse car au final : « Un criminel traqué reste à Paris »[2605]. Paris est le lieu du délire et de l'errance et on la voit chez Bernanos, Mauriac et Green, le plus souvent au crépuscule, à l'aube ou la nuit. De ce fait, elle en paraît d'autant plus inquiétante car toujours déserte : « la rue elle-même était vide »[2606], « les Champs-Elysées déserts »[2607].

Ainsi, elle est donc un lieu propice à l'errance, comme nous le verrons ultérieurement : Cénabre dans *L'Imposture,* s'y perd, Olivier dans *Un Mauvais rêve* et Gisèle dans *Le Fleuve de feu* y fuient leur milieu, Thérèse Desqueyroux y erre dans *Ce qui était perdu*. Les cauchemars des personnages, leurs errances sont mis en relation avec la dénaturation de la ville, faite de paysages géométriques et, par là même, labyrinthiques. Olivier y est « tenté par ces grandes lignes droites qui semblent ne devoir s'arrêter jamais »[2608]. Cela donne une dimension mythique à ce paysage :

> Parfois, le souvenir de récits lus jadis, de voyageurs égarés qui tournent en rond réveillait sa méfiance et il s'étonnait de voir encore, à sa droite et à sa gauche, de monotones cubes de pierre ruisselants d'eau, ces trottoirs, ces chaussées désertes où danse parfois une lueur venue on ne sait d'où. Il se souvint d'avoir débouché inopinément sur une route, une vraie route, bordée d'arbres nains, malingres, malsains, d'où coulait goutte à goutte une eau noire. Puis, il s'enfonça de nouveau dans un chaos d'asphalte et de ciment, revit d'étranges taxis sortis à l'improviste des profondes ténèbres et dont il suivait longtemps des yeux, à travers le reflet des flaques, les pneus blêmes.[2609]

[2603] M. AUGÉ, « Des lieux aux non-lieux », *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil, La libraire du XXe siècle, 1992, p. 100.
[2604] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 244.
[2605] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 504.
[2606] G BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 973.
[2607] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome II, *op. cit.,* p. 311.
[2608] G BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 976.
[2609] Ibid.

La ville apparaît ici dénaturée, dangereuse et même démoniaque, comme le montrent les mentions de « chaos », d'« eaux noires » et de « profondes ténèbres ». Cette ville dans laquelle évoluent les personnages démoniaques est donc synonyme d'errance. Elle fascine et éblouit le démoniaque qui se sent irrémédiablement attirée par elle : mais comme toute entité démoniaque, ce n'est que pour mieux engloutir sa victime. Aussi Paris devient ici une sorte d'animal monstrueux et mythologique dans *L'Imposture* de Bernanos: « La ville, écrasée tout le jour par un brouillard impitoyable, aussi brûlant que l'haleine d'un four, se détendait ainsi qu'un animal fabuleux, grondait plus doucement, tâtait l'ombre avec un désir anxieux, une méfiance secrète, car les villes appellent et redoutent la nuit, leur complice »[2610]. Cénabre s'y égare tant moralement que physiquement à plusieurs reprises dans le roman. Paris est ainsi comparée parfois à une bête noire tapie dans l'ombre, redoutable qui aspire ses futures victimes. Ici, la ville est animalisée, diabolisée, ressemblant ainsi à un gouffre infernal aspirant. On retrouve une image similaire dans *Léviathan* de Julien Green où Guéret, refugié à Paris après ses crimes, se croit sans arrêt poursuivi par la police : « Ses pas hésitaient comme ceux d'un aveugle, ses jambes tremblaient encore d'avoir tant couru. Tout près de lui, la rumeur continue de la ville s'élevait comme une grosse voix menaçante, et il ne put s'empêcher de songer à une bête énorme et maladroit qui l'eût cherché dans la nuit en mugissant »[2611].

Paris est une ville qui peut se révéler très dangereuse, même pour les démoniaques dont elle se nourrit avidement. Elle dévore tel un monstre marin la jeune Gisèle de Plailly dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac : « Goutte de vie dans cette vague noire que dégorgeait la gare du Nord, [Gisèle] respirait, délivrée, comme si sa fatigue et sa douleur se fussent confondues, se fussent perdues avec le flot que les trottoirs endiguent, que le métro absorbe, roule puis vomit par ses cent bouches, qui s'accumule et croupit dans les grottes des cinémas »[2612]. Dans *La Chair et le sang* de Mauriac, Edward se fait alors littéralement dévorer par cette ville avide où il erre, se rendant à chaque fois dans des endroits de plus en plus sordides. Il finit par fuir à Châlons où il se tue : Edward n'a pas su jouer le bon rôle. Il en est de même pour Pernichon, dans *L'Imposture* de Bernanos, qui, après avoir fui le salon Guérou où Catini l'a insulté violemment, est précipité par le Mgr d'Espelette chez Guérou qui l'accule au suicide. Enfin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, Landin s'y fait assassiner en pleine rue par ce qui semble être un rôdeur.

[2610] G BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 441.
[2611] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 766-767.
[2612] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes* tome I, *op. cit.,* p. 555.

Paris est donc le contraire du village provincial – qui n'est peut-être pas un asile mais qui reste à la mesure de l'homme. Par ses péchés, c'est une ville symbole de mort, de néant : comme Babylone, Gomorrhe, Ninive, elle semble s'acheminer vers le même destin. C'est pourquoi, particulièrement chez Bernanos, les récits « oscillent entre deux pôles, la paroisse et la ville : la paroisse modèle réduit du monde, puisqu'on y trouve toutes les classes sociales, presque tous les métiers de la vieille France rurale »[2613] comme l'explique Monique Gosselin. Même si le départ est souhaité, il fait souvent naître la nostalgie du pays d'origine : Paris est autre, étrangère, le lieu où l'on pense pouvoir échapper aux problèmes de famille, d'héritage, de biens, si chers à la Province mauriacienne et bernanosienne. Chez Mauriac, Gradère, Louis et Thérèse, après un éloignement plus ou moins prolongé, rentrent vers des lieux qu'ils n'auraient jamais dû quitter. Revenir dans ces lieux leur permet de retrouver ce qu'ils avaient perdu : à Thérèse la sécurité d'une solitude bienveillante, à Louis la paix d'un cœur, à Gradère l'innocence et la sensibilité de l'enfant. Au calme de la terre natale, faite de souvenirs et de nostalgie, s'opposent l'agitation parisienne et son artifice. Ainsi le démoniaque doit apprendre à s'arracher à une terre devenue un autre lui-même.

C. L'errance : un non-lieu

Le tragique inscrit au cœur de l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green ne trouve pas son sens dans l'unique fait de l'action (*drama*), mais aussi et sans doute fondamentalement dans la motricité et le déplacement géographique des êtres démoniaques qu'ils mettent en scène. L'errance s'impose comme un lieu tragique dans lequel sont condamnés à vivre les démoniaques. En cela les démoniaques se rapprochent comme nous l'avons mentionné de la figure du Juif errant :

> Errance dans la connaissance d'un ciel ou d'un destin, errance assimilée au mouvement même de l'histoire humaine, errance indissociable d'un châtiment dont les origines ont été rapprochées des plus anciens mythes cosmiques : tels sont les éléments disparates que rassemble aujourd'hui encore le mythe complexe du Juif Errant. Figure tragique s'il en est, cet éternel voyageur est condamné à errer sans repos jusqu'au Jugement dernier ; en lui, l'immoralité sur terre apparaît paradoxalement comme la sanction la plus terrible qui puisse frapper un homme puisqu'elle l'exclut de toute affection humaine et l'entraîne à tout voir autour de lui mourir, disparaître et renaître. Si ce drame marque les imaginations, c'est parce qu'il englobe tout l'espace et tout le temps humains.[2614]

[2613] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit*., pp. 829-830.
[2614] *Encyclopédie philosophique universelle,* volume I, Paris, PUF, 1998, *op.cit*., p. 820.

Ce motif prend place dans des récits relatant un trajet dont l'errance devient progressivement aussi oppressante que l'enfermement dans un lieu clos. Nombreuses sont les figures démoniaques qui voyagent à l'aventure, sans but précis. Plus encore que la ville-Babylone, l'errance symbolise le néant : la marche semble être alors ce moment où les forces s'annulent, où paradoxalement le mouvement se transforme en immobilisme, où la marche semble n'aboutir nulle part, tourner en rond. Les déambulations des personnages, leurs courses frénétiques sont la manifestation de l'obsession qui les possède. Errer, nous rappelle Dominique Berthet, possède un double sens : le premier vient du latin *errare* qui signifie « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure » et qui signifie au sens figuré s'égarer ; le second signifie se tromper ; avoir une opinion fausse, s'écarter de la vérité. Ainsi, « par le passé, l'errant était celui qui errait contre la foi, c'était le mécréant, l'infidèle, le pécheur »[2615].

Il convient d'envisager l'errance sous ce double aspect : elle est associée au mouvement, souvent à la marche, sans but mais aussi elle est échec, voire danger car elle ne mène nulle part : « L'errance, toujours vue sous cet angle, s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur. C'est une épreuve. Elle est perte de soi-même. […]. Cette conception de l'errance négative envisage l'errant comme un être égaré, désœuvré, à la dérive »[2616]. L'errance se caractérise par l'absence de but associée à une perte de repères spatio-temporels. Le but est comme suspendu, oublié : il demeure quelque part au cœur de l'absence. L'errance traduit « la pluralité de la personne, et la duplicité de l'existence. Elle exprime également la révolte, violente ou discrète, contre l'ordre établi »[2617]. Cause ou conséquence de la marginalisation, l'errance fait peur parce qu'elle remet en question un principe essentiel de la vie humaine, la recherche de la stabilité, la quête d'un lieu à soi et d'une communauté d'appartenance. Dominique Berthet, dans l'avant-propos des *Figures de l'errance*, explique ainsi que « l'errance [...] s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur [...] et l'errant [est] un être égaré, désœuvré, à la dérive»[2618]. Dans *La Métamorphose dans la tragédie*, Ion Omescu note que le personnage tragique par excellence au XXe siècle est le vagabond : se tenant à l'écart du monde, il se bat « désespérément contre l'ennui »[2619] et essaie de lui échapper. Ce nouveau personnage de la tragédie ontologique du XXe siècle est un anti-héros, asocial et décrépit. Le démoniaque, tel

[2615] D. BERTHET, « Avant-propos », *Figures de l'errance,* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 10.
[2616] Ibid.
[2617] M. MAFFESOLI, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Le Livre de poche, Biblio essais, 1997, p. 13.
[2618] D. BERTHET (dir.), *Figures de l'errance*, *op. cit*., p.10.
[2619] I. OMESCU, *La Métamorphose de la tragédie, op. cit.,* p. 42.

qu'on le trouve chez Bernanos, Green, et Mauriac, possède un certain nombre de points communs avec ces nouveaux héros tragiques.

Les démoniaques se dirigent vers un espace qui n'est ni dedans ni dehors mais est à la fois et dedans et dehors : on est bien évidemment dans l'indécidable et dans l'*atopos* qui fait écho au « non-lieu » de Thérèse Desqueyroux dans le roman de Mauriac. Déjà dans *Le Désert de l'amour*, Maria Cross, qui préfigure le personnage de Thérèse, est décrite comme une errante: « Errant au jardin elle aussi, ou dans les pièces vides, Maria Cross cède (mais quelle autre issue à sa misère ?) peu à peu à l'attrait d'un amour sans espoir »[2620] ; plus tard, elle « errait dans la pièce déserte, s'accoudait à la fenêtre, rêvait d'elle ne savait quel silence où elle aurait senti son amour sans que cet amour dût prononcer aucune parole »[2621]. L'espace est bien le lieu où l'on perd prise : « il n'est pas de pire prison que ce désert abandonné à l'errance »[2622]. Dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, l'annonce du non-lieu à l'issue de son procès « retentit comme une prophétie qui voue Thérèse à l'errance »[2623]. Thérèse peine à s'installer de manière fixe dans un endroit précis : elle est à Argelouse dans *Thérèse Desqueyroux*, puis déménage à Paris à la fin du roman où elle habite dans un premier temps 11 bis quai d'Orléans, comme elle le mentionne dans *Ce qui était perdu,* pour se retrouver dans *La Fin de la nuit* rue du Bac, alors que *Thérèse à l'hôtel* nous apprend qu'elle a résidé sur l'île Saint-Louis. Dans cette même nouvelle d'ailleurs, l'héroïne de Mauriac se définit comme condamnée « au néant par ma prétendue victime par ma famille. Moi la créature la plus errante qui soit au monde et la plus abandonnée »[2624]. Ce n'est pas un hasard si elle est fascinée par Jean Azévédo qui incarne, par son judaïsme, sa conception de la vie, l'errance : « S'embarquer, prendre la mer, fuir comme la mort ceux qui se persuadent d'avoir trouvé, s'immobilisent, bâtissent des abris pour y dormir ; longtemps je les ai méprisés »[2625]. Le motif de la porte est essentiel dans *La Fin de la nuit* : la porte de l'appartement de Thérèse, comme celle de l'appartement de Georges, sont des lieux à part entière. Symbole de l'isolement et de la solitude de Thérèse, elle est aussi lieu de passage, permettant la rencontre avec autrui.

Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Simone, elle aussi, explique avoir toujours fui : « Les seules années de ma vie..., reprit-elle d'une voix rauque. Tu n'imagines pas, cette fuite à travers le monde, ces matins et ces soirs, ces soleils, ces palais qui trempent dans l'eau bleue,

[2620] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 819.
[2621] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 828.
[2622] J-F. BOURGAIN, « Espace et drame intérieur dans *Léviathan* », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, *op. cit*. p.192.
[2623] M. MAUCUER, « Lieu et non-lieu dans le cycle de *Thérèse Desqueyroux* et dans *Le Nœud de vipères* », *Cahiers François Mauriac,* n°14, *La Foi de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1987, p. 216.
[2624] F. MAURIAC, *Thérèse à l'hôtel, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 59.
[2625] Ibid.

et ces odeurs »[2626]. Gabriel, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, est aussi un être d'errance. Après avoir terminé d'écrire sa confession, au début du roman, il décide de sortir sans savoir où il va : « L'atmosphère était lourde, épaisse, habitée. Non, il ne pourrait demeurer un quart d'heure de plus...En hâte, il enleva sa robe de chambre, s'habilla. Quel soulagement que de tirer la porte derrière soi, que de tourner la clef dans la serrure comme s'il enfermait, entre les murs de cette maison de la rue Émile-Zola, l'ennemi de sa vie et de toute sa vie ! »[2627]. Quant à Donald Larsen, dans *Le Mal* de Mauriac, il est lui aussi toujours en voyage : « jusqu'au prochain voyage de Donald à Londres, pourrait-il tenir jusque-là ? »[2628]. Comme les autres démoniaques Bob Lagave dispose d'un certain nombre de moyens de transport qui semblent avoir fait de lui « le symbole d'un errant, du migrateur moderne, défini essentiellement en terme de fuite, d'envol, de course. Son destin tragique tient à son inaptitude à accepter la stabilité à laquelle le condamne la fin de sa jeunesse. Fait pour consommer l'espace comme une matière vitale, n'existant qu'à travers lui, Bob Lagave refuse toute limitation, toute restriction et ne peut échapper à cette loi de l'errance qui le définit essentiellement »[2629] explique Maïté Jouve. Ces courses frénétiques auxquelles s'adonne Bob Lagave se retrouvent dans tout le roman et causent à bien des égards sa perte :

> Le jour où durant cette randonnée en auto, un orage creva sur lui entre Paris et Versailles, au retour il n'avait pas voulu quitter ses vêtements : c'eût été manquer de confiance en son dieu, le corps. Le lendemain, courant après un autobus, cette douleur à gauche […], il décida que c'était un point de côté. Mais le soir, enfin, la fièvre l'avait abattu. Désormais, plus moyen de sortir. Cela surtout l'accablait : il comprit que jusqu'à cette maladie, tout son effort avait tendu à rentrer le plus tard possible dans l'appartement que les Lagave habitaient rue Vaneau. [2630]

Le destin de Bob s'inscrit dans cette course réprimée, annonciatrice de sa prochaine mort, dans un accident de la route.

Ainsi, la route – ou la rue – est le lieu de prédilection pour les errants car elle représente l'espoir, un ailleurs possible. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, Steeny considère la route comme la seule voie de salut : « La route !... La route ?... Qui parle de route ? Non pas celle-ci, non pas l'une de ces routes pâles, mais la sienne, sa Route, qu'il a tant de fois vue en rêve, la route ouverte, infinie, gueule béante... La route ! La route ! Et face à il ne sait quelle brèche

[2626] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 965.
[2627] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 244.
[2628] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 702.
[2629] M. JOUVE, « Psychologie de l'espace dans *Destins* », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac,* n°10, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, juin 1984, p. 28.
[2630] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* pp. 115-116.

immense, pleine d'étoiles, il s'endort, les poings fermés »[2631]. Il en est de même dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur, lorsque Mouchette décide de fuir le foyer confortable de ses parents :

> Mais une autre route peut être tentée, droite, inflexible, qui s'écarte toujours, et dont nul ne revient. Si Germaine, ou celles qui la suivront demain, pouvaient parler, elles diraient : « À quoi bon s'engager une fois dans votre bon chemin, qui ne mène nulle part ?... Que voulez-vous que je fasse d'un univers rond comme une pelote ? [2632]

Aussi, le plus souvent, la route ne permet pas d'arriver quelque part : sur cette route, les démoniaques sont à la merci d'un « suprême faux pas »[2633]. Ils se retrouvent en effet tel l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* sur « une autre route, terrible à suivre, inconnue »[2634]. Dès lors cette dernière devient un non-lieu » : si la vraie route a pour caractéristique de mener quelque part, de se diriger vers un but précis, celle que prennent les démoniaques se révèle labyrinthique et n'aboutit à rien. Dans *Le Malfaiteur*, roman de Julien Green, Jean confie ainsi : « Mettez toutes les rues du monde bout à bout, elles conduisent à l'enfer, oui, elles font croire à l'enfer »[2635]. Il s'agit pour les démoniaques du lieu infernal par excellence. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Raymond est toujours « à courir les routes »[2636]. Fabien Dézaymeries, dans *Le Mal* de Mauriac, n'est jamais chez lui : il finit par se rendre en Italie où il rêve d'aller : « du fond de ses ténèbres, de pieuses mains le jetaient brusquement dans l'arène que le soleil dévore et où errent les bêtes jamais repues »[2637].

Sans doute parce qu'elle est le lieu privilégié des démoniaques, la route est souvent perçue comme dangereuse : « Une femme seule a toujours à craindre, sur la route »[2638]. Elle est donc lieu de dangers, voire de perdition. Chez Green, il a suffi à Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme, de voir passer le docteur et à Guéret, dans *Léviathan*, de rencontrer Angèle dans la rue, pour être métamorphosés. Adrienne ne songe plus désormais qu'à « regarder le bout de la rue » où se trouve la maison du docteur Maurecourt. C'est pourquoi elle exige de faire sa promenade quotidienne : « Un passion absurde nourrit l'obsession de la promenade et en retour se nourrit de cette obsession, avant de s'exacerber dans la frustration, quand sa sœur et son père la séquestrent et veulent lui faire avouer pour quoi ou plutôt pour

---

[2631] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1375.
[2632] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 70.
[2633] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1366.
[2634] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 327.
[2635] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 302.
[2636] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 755.
[2637] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 668.
[2638] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 699.

qui elle court les rues »[2639]. Adrienne ne cessera durant tout le roman de courir de rues en rues, et notamment sur la grande route à la fin du roman ; une route qui ne la mènera nulle part. Guéret, lui aussi, veut s'échapper des lieux clos où il souffre dans *Léviathan* : « Il y avait aussi les rues et les routes, les rues à travers lesquelles il poursuivait peureusement cette femme, les routes nocturnes où il lui parlait, où il la suppliait »[2640]. Il passe son temps sur les routes pour espérer la rencontrer : « De nouveau, il était sur la route qui menait à la passerelle »[2641]. Après le refus d'Angèle, la rue ne devient plus le lieu de l'espoir mais celui de la folie : « Il courait vite et sans bruit. Une rue, puis une autre le menaient de plus en plus bas […] Il avait l'impression qu'elles couraient avec lui, qu'elles se le passaient comme des joueurs se passent une balle»[2642]. Il finit par devenir véritablement errant après le viol d'Angèle et le meurtre du vieillard. Comme le pense Mme Grosgeorge, la place de Guéret n'est « nulle part »[2643].

Les vagabonds sont considérés par la société comme des êtres inadaptés, et donc potentiellement dangereux pour l'ordre social. Ils ne possédent rien et ne dépendent de personne, ce qui fait d'eux des êtres totalement libres : c'est en cela qu'ils constituent un exemple subversif et donc inquiétant. Dans le seul roman de Bernanos où le diable intervient en personne, il a la figure d'un maquignon errant qui n'habite nulle part. De même Hoël, dans *Varouna* de Green, est toujours à errer afin de « cherch[er] du nouveau »[2644]: il ne cesse de parcourir la province, puis ensuite les mers : « À force de marcher, il atteignit la mer et le désir de voguer sur l'eau le reprit »[2645]. Il mène ainsi la vie d'un vrai vagabond, vivant d'hospitalité, de mendicité et aussi de rapines : « Hoël n'habitait nulle part, mais toute maison était à lui »[2646]. Dans *L'Imposture* de Bernanos, l'errance se traduit par l'égarement spatial. Cénabre se dirige dans les rues de Paris [2647] qui préfigure sa folie prochaine. Mais la ville, vue de sa fenêtre, avait suscité chez lui un mouvement de rejet : « Il s'approche de sa fenêtre, appuie sur les vitres son front têtu. Le vent souffle au carrefour. La rue est vide et sonore. Il

[2639] J. SÉMOLUÉ, « Courir les rues… » : Songes et mensonges, le voyage chez Green », *Julien Green, Un voyageur sur la terre, op. cit.,* p. 49.
[2640] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* pp. 617- 618.
[2641] J. GREEN, *Léviathan,Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 585.
[2642] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 668.
[2643] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 713.
[2644] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 676.
[2645] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 643.
[2646] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 640.
[2647] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 441.

s'écarte avec dégoût »[2648]. Une fois dans la ville, il se retrouve à errer dans un lieu résolument hostile :

> Son ignorance des rues de Paris était extrême. Leur solitude à cette heure le déroutait. Incapable de prêter la moindre attention aux repères les plus simples, et par exemple de lire les noms aux plaques d'émail bleu, il se guidait plutôt vaguement sur des signes connus de lui seul, une boutique d'angle, l'étalage d'un bouquiniste, telle maison familière, ou même tel souvenir rencontré par hasard, et reconnu tout à coup à travers la perpétuelle méditation. Mais les volets de fer des devantures, les milliers de persiennes closes, les trottoirs vides, étaient comme une autre ville inconnue. [2649]

Les promenades dans Paris ne sont donc que des divagations, des errances qui masquent mal la boucle qu'elle trace : Cénabre fuit la vérité – à savoir la prise de conscience de son absence de foi – et va vers elle, tourne en elle dans un le sans fin, où le monde parcouru n'a aucune existence. Il est sur ce point significatif que l'abbé, arrêté dans sa course folle dans Paris, soit généralement incapable de savoir où il est, mais surtout où le mènent ses pas. Les yeux ouverts mais fermés sur le monde, l'esprit emprisonné dans le monde des rêves, l'abbé se perd dans cette ville sans âme. L'espace familier devient soudain ennemi, ce qui aboutira à la rencontre avec Ambroise. Cet épisode sera suivi pour Cénabre d'un errement plus concret encore : il part pour l'Allemagne où il participe à un colloque, puis il ira s'installer vers Draguignan pour retrouver Chantal de Clergerie: « À la hauteur de la rue de Rivoli, pâle de rage, il résolut de s'en tenir, coûte que coûte, à son premier projet, dût-il courir le risque d'un scandale. Il irait en Allemagne, et puisqu'il était contraint de fuir, il fuirait jusque-là, plus loin encore, si possible, remettant à plus tard les explications et les excuses. Ce départ marquait sa défaite, mais une défaite acceptée, non pas tout à fait subie, n'est jamais un désastre irréparable »[2650]. Nombreux sont les autres personnages qui errent sur les routes : Olivier de Mainville dans les rues des faubourgs[2651], Simone sur la route de Souville, Mouchette fuyant à travers bois « incapable de retrouver sa route », Ouine qui part la nuit « vers quelque but connu de lui seul »[2652], Jambe de Laine qui court les routes derrière sa grande jument normande », comme « poursuivie par des spectres »[2653].

Il découle de ces errances une impression de dispersion narrative qui fait écho à l'égarement, au trouble des personnages démoniaques. L'errance est avant tout intérieure, elle manifeste l'égarement d'êtres incapables de trouver leur voie, leur place dans le monde. Le rôle primordial que joue l'antinomie entre ici/ailleurs dans l'élaboration du personnage

[2648] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 331.
[2649] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 378.
[2650] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 379.
[2651] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 973.
[2652] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 1384.
[2653] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op. cit*. p. 1359.

démoniaque est en relation étroite avec l'importance de leur origine géographique et de leur appartenance familiale : importance de la terre, de la famille et donc, de protéger ses biens, d'assurer une descendance, notamment chez Mauriac. L'errance est assurément signe de perte comme dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac où Gisèle se rend souvent à Paris où « elle errait donc des jours entiers dans cette jungle... »[2654]. Cette errance se retrouve dans les derniers jours « de sa pureté » : « elle errait à travers Paris, abrutie, affamée, déprise de Dieu »[2655]. En effet, son errance l'a finalement conduite dans les bras d'un homme :

> En ces années de douleurs et de folie, à chaque voyage, l'errante ne s'avouait pas qu'elle attendait, qu'elle espérait une rencontre, une consolation, des ténèbres pressenties des caresses où elle se fût enfoncée... Et certes, au crépuscule du retour, dans le compartiment, sans lumière et plein d'une faune, elle éprouvait la joie d'une sorte de délivrance parce que rien ne s'était réalisé...Peu à peu, elle acquit même une sécurité triste, et la certitude d'être malgré soi protégée. Elle ne pouvait pas se perdre. Il lui était interdit de pécher. Elle marcherait miraculeusement sur la mer. Ce fut alors qu'imprudente et sans qu'elle en eût une claire conscience, ses courses devinrent des quêtes. [2656]

Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, l'errance d'Olivier dans Paris est comparée à une chute : « Son impression était maintenant celle d'une chute verticale, miraculeusement interrompue. Reprendrait-elle ? La longue rue droite, dont il ne savait d'ailleurs pas le nom, l'appelait encore, de toute sa profondeur vertigineuse »[2657]. Cette errance est bien évidemment le reflet de celle de son esprit :

> L'étrangeté – ou pour mieux dire la démence – de sa course errante, sans but, ne lui apparaissait pas encore, ou du moins il refusait obstinément d'y fixer sa pensée. Plus tard ! Plus tard ! Et d'abord il fallait que cette nuit cessât, supposé qu'elle dût jamais finir. Pour l'instant, il ne devait que marcher, poser régulièrement, l'un après l'autre, sur le sol, ses pieds dont il ne sentait plus le poids. [2658]

L'existence d'Olivier est soumise à cette force qui l'entraîne irrésistiblement dans l'anéantissement de la mort et de la souffrance, sans qu'aucune prise sur elle ne soit envisageable pour l'homme. L'errance dans Paris[2659] aboutit à une envie de fuir la Capitale, dans *La Chair et le sang* de Mauriac : « il fallait à tout prix prendre un train, fuir, fuir... Mais où ?»[2660]. Le périple du eune homme prend fin dans un hôtel à Châlons-sur-Marne où il met fin à ses jours. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, l'héroïne éponyme fuit à Montfort L'Amaury mais, incapable d'y demeurer, elle se rend ensuite à Dreux où elle fait une

[2654] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, op. cit., p. 522.
[2655] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, op. cit., p. 555.
[2656] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, op. cit., pp. 555-556.
[2657] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 973-974.
[2658] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 976.
[2659] F. MAURIAC, *La Chair et le sang*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 298-301.
[2660] F. MAURIAC, *La Chair et le sang*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 301-302.

promenade nocturne dans les rues de la ville qui va se terminer en course exténuante : « Elle courut, cela l'empêchait de réfléchir. Sa fatigue augmentait de seconde en seconde. Elle s'assit sur un banc. Son cœur battait douloureusement, avec de grands coups qui se répercutaient dans tout son corps ; elle pouvait en sentir la violence jusqu'au fond de ses entrailles et dans les artères de son cou »[2661]. La fuite ici s'apparente davantage à une errance, à une perte de contrôle, une volonté d'échapper à soi-même et à l'inconnu qui menace. Ces errances la ramèneront à la maison maudite d'où elle voulait s'échapper. Et finalement, une fois rentrée, elle n'aura plus « envie de sortir »[2662], comme elle le confiera au docteur Maurecourt. Animée d'une velléité d'évasion, la jeune femme se révèlera incapable d'abandonner la villa des Charmes. L'ailleurs ne renvoie Adrienne qu'à elle-même : il semble vide.

[2661] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*, p. 444.
[2662] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*, p. 489.

Chapitre 4. Les seules issues possibles du démoniaque

I. La manifestation de tensions et de contractions

Comme les héros tragiques, les démoniaques sont frappés d'immobilisme : ils sont davantage les hommes du *que faire ?* que *du faire*. Quand les démoniaques agissent, ils sont mus la plupart du temps par cette force démoniaque qui résident en eux et qu'ils ne contrôlent pas. Et au final, jamais ils ne réalisent nettement ce qu'ils sentent ni ce qu'ils pensent : leur volonté est nulle. L'action des démoniaques se situe donc le plus souvent dans leur intériorité. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green, quand ils ne sont pas composés de dialogues, s'intéressent aux pensées des personnages démoniaques qu'ils transcrivent sous diverses formes : monologue intérieur, discours indirect et indirect libre. La voix du narrateur cède la place à celle des personnages, ce qui permet de présenter le plus fidèlement possible l'intériorité de leurs émotions et pensées, d'avoir accès à leur « vérité intérieure », selon le mot de Julien Green : « Le romancier n'invente rien, il devine. Il ne se trompera pas s'il obéit à cette voix intérieure qui parle en chacun de nous et nous dit quand nous restons dans la vérité, et quand nous en sortons. La vérité intérieure est la seule qui soit vraiment essentielle »[2663]. La descente aux enfers est avant tout pour le démoniaque une descente en soi : la découverte de la fissure existentielle mine chaque démoniaque. Le démoniaque croise sa propre ligne de faiblesse et l'enfer au quotidien qui résulte de cette connaissance s'avère très difficile à supporter. Fascination répulsive, amour déstructurant aux confins de l'innommable, culpabilité du sujet, tels sont les indices thématiques d'un tragique latent ou patent.

A. Les démoniaques : des êtres fissurés

Le démoniaque porte en lui une fissure, une brèche qui signale le début d'une rupture qui peut devenir profonde. Ainsi la plupart des figures démoniaques évoluent dans un univers en décomposition qu'elles portent en elles comme nous allons le voir. Le démoniaque est un être de fissure et dont le corps même est meurtri. La « fêlure » désigne une « fente légère, superficielle » et au figuré le « dérangement du cerveau ». La fracture insiste sur la violence du fractionnement qui fait passer du continu au discontinu, fragmente l'un en multiple. La

[2663] J. GREEN, *Journal,* 5 février 1933, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., pp. 221-222.

récurrence du motif de la blessure qui lui est associé recoupe et appuie la progression négative des figures démoniaque dans les textes. Le démoniaque s'abîme, ajoutant de cette façon un nouveau terme au paradigme de la dégradation qui traverse le récit. La blessure, la déchirure ou la fissure marquent la progression vers le pire du personnage démoniaque : elle est un signe avant tout de son péché même si sa dimension n'est pas dénuée d'ambiguïté, notamment quand elle touche son corps à proprement parler.

De nombreux objets sont liés au motif de la fissure, ils la suscitent ou la subissent. Livres, lettres et photographies sont aussi souvent déchirés, lacérés ou chiffonnés. Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, ne cesse de déchirer les enveloppes : « elle avait déchiré la première enveloppe »[2664] ; « Thérèse déchira la troisième enveloppe ; quelques mots seulement griffonnés »[2665]. Puis, elle finit par « déchir[er] les lettres en menus morceaux, penchée sur le gouffre de pierre qu'un seul tombereau, à cette heure avant l'aube, faisait retentir »[2666]. Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, fait subir un sort quelque peu similaire à la lettre dont on devine qu'elle est de Manville : « Puis elle prit un papier dans son sac, le lut deux fois encore soigneusement et l'ayant déchiré en menus morceaux, les jeta par la portière »[2667]. Dans *Un Crime* de Bernanos, on retrouve sur la scène du crime des « lettres déchirées ou hâtivement chiffonnées »[2668]. De même, quand Bob reçoit la lettre de Paule, il « déchir[e] l'enveloppe »[2669] dans *Destins* de Mauriac. Dans *Le Mal* du même auteur, Fabien déchire les lettres de Fanny « sans les lire »[2670]. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, éprouve elle aussi le besoin impérieux de déchirer une enveloppe avec une épingle à cheveux[2671].

Différents outils sont utilisés pour produire coupures et cassures, tel le coupe-papier, dans *Un Mauvais rêve de Bernanos,* dont Simone se sert pour rentrer chez la vieille dame qu'elle va tuer : « La serrure de l'armoire lui donna plus de peine, mais elle réussit cependant à la forcer en s'aidant d'un coupe-papier de bronze »[2672]. Au moment de tuer Aline, Gabriel se sert d'une pelle « qui lui coupe les doigts »[2673]. Ciseaux et tondeuses sont également manipulés, comme dans *Mont-Cinère* de Green où Mrs Fletcher est fâchée avec son voisin à

[2664] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 40.
[2665] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 41.
[2666] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 45.
[2667] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 987.
[2668] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 752.
[2669] F . MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 169.
[2670] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*, p. 733.
[2671] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit.,* p. 454.
[2672] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1025.
[2673] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 321.

cause d'une serpe qu'il ne lui a pas rendu. Cette serpe, qu'Emily est chargée de réclamer au voisin, reviendra hanter la jeune fille dans des cauchemars récurrents. Elle finit même par rêver qu'elle tue sa mère à coups de serpe : «elle se rappella qu'elle l'avait tuée à coups de serpe »[2674]. De nombreux autres objets tranchants sont mentionnés et augurent de coupures et de fentes : Fanny carresse sa joue avec « un couteau d'ivoire »[2675] dans *Le Mal* de Mauriac ; la nappe de la cuisine des Cazenave est « souillée et déchirée par les couteaux »[2676] dans *Genitrix* de Mauriac ; Hoël reçoit en cadeau un couteau pointu dans *Varouna* de Green ; Louis observe l'écran de la cheminée qu'il avait « criblé de coups de canif »[2677] quand il était enfant dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac ; Manuel, jardinier, manie les ciseaux et le sécateur dans *Le Visionnaire* de Green.

Les tissus aussi se déchirent et les métaux se brisent, comme lorsque Jean retrouve Anne dans *Thérèse Desqueyroux* : « Un sourire parfois errait sur ses lèvres, au souvenir d'une parole entendue, d'une caresse reçue, à l'époque où dans une cabane de brandes, la main trop forte de Jean Azévédo déchirait un peu sa blouse »[2678]. Raymond Courrèges revient de ses soirées de débauches avec le manche de la chemise « déchiré sur le bras musculeux »[2679]. Bob Lagave et sa fiancée Paule sont trahis par leur allure débraillée au retour d'une promenade par Élisabeth dans *Destins* de Mauriac : « sur l'une des jambres brunes [de Paule] il y avait du sang. La chemise du petit Lagave était ouverte »[2680]. Le sang revient comme un leitmotiv dans la relation de ces deux jeunes gens : Paule lui a en effet offert un camée couleur « de vieux sang »[2681]. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, ce n'est pas par désir que Mme Legras « arrach[e] de sa hampe »[2682] le drapeau tricolore que son mari lui a envoyé : cette attitude montre une certaine violence de la part de ce personnage inquiétant. De même, pendant sa dispute avec Pernichon, Catini « port[e] aussitôt son mouchoir à ses dents, et, d'un geste brusque de son poing fermé, le déchir[e] de haut en bas »[2683]. Dans *Mont-Cinère* de Green, Emily casse son fil à force de tirer dessus.

Les objets et les lieux ne sont pas les seuls éléments atteints, les personnages aussi sont sujets à la cassure. Même la force physique apparente semble contenir des plaies internes qui

[2674] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 125.
[2675] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 686.
[2676] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 627.
[2677] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 510.
[2678] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 50.
[2679] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 841.
[2680] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 146.
[2681] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 162.
[2682] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 412.
[2683] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 408.

sont la manifestation de la fragmentation et la décomposition. Dans *Monsieur Ouine*, Steeny agresse Jambe-de-Laine : « La chute avait plaqué sur sa hanche une énorme tache de boue, et il y avait encore de cette boue au dos du bras mis à nu, déchiré par les ronces, et sur le visage enflammé où elle avait sans doute promené ses mains »[2684]. Mouchette, avant de se donner de manière définitive à Satan, songe : « La même chose ignorée lui manquait toujours, manquait à sa vie. Mais quoi – Mais laquelle ? Vainement elle essuyait ses joues déchirées à coups d'ongle, ses lèvres mordues ; vainement elle regardait à travers les vitres la lumière de l'aube ; vainement elle répétait de sa triste voix sans timbre : « C'est fini... c'est fini !... »[2685]. Ce visage déchiré se retrouve chez Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac : « Il faisait peur et horreur à ces maîtres ce garçon au visage déchiré (parce que sa chair d'enfant supportait mal le rasoir) »[2686].

Lors de sa séquestration, Adrienne Mesurat se coupe le bras en le passant au travers de la vitre dans le roman éponyme de Green : « Le bruit de verre cassé la surprit. Elle vit ses bras striés de rouge ; en une seconde ils ruisselèrent de sang et elle poussa un gémissement […] »[2687]. De même dans *Léviathan* du même auteur, Guéret ne cesse de se blesser : lors de son escalade du mur (« Ses paumes saignaient, écorchées par la pierre […] ; ce fut comme si la pointe d'un couteau pénétrait dans sa chair »[2688]), lors de l'agression à l'encontre d'Angèle (« Ses deux mains s'étaient remises à saigner »[2689]) et lors de son ascension de la grille (« en se déchirant le corps »[2690]). Les êtres démoniaques sont la cible perpétuelle de la fente et de la fêlure. Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, ne cesse de se mordiller les lèvres « au point de les faire saigner »[2691].

Les romans de Bernanos, Mauriac et Green développent les motifs de la mutilation, de la décomposition et du morcellement du corps. Le corps des figures démoniaques est une structure instable et fragile, sensible à la moindre agression, et contenant déjà les germes de sa destruction. Leur corps est sans cesse mis à rude épreuve et est régulièrement sujet aux fêlures. Ce motif de la blessure recouvre une double postulation dans la mesure où elle rappelle évidemment la Passion du Christ, tout autant qu'elle exprime l'idée de séparation, d'ouverture véhiculée par le diable. Il se dessine aussi dans ce motif les ombres de Job et du

[2684] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1402.
[2685] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*.,p. 212.
[2686] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 753.
[2687] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 331.
[2688] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 673.
[2689] J. GREEN *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 691.
[2690] J. GREEN *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 697.
[2691] J. GREEN, *Le Visionnaire, Oeuvres completes*, tome II, *op. cit.,* p. 340.

Juif errant qui creusent l'itinéraire des corps besssés. Parfois ces fissures sont à peine visibles, elles se révèlent dans une vision fugace. Dans *Léviathan* de Green, les personnages attablés autour dans le restaurant de la démoniaque Mme Londe ont des visages aux « joues couperosées »[2692], parcourus de « rides précoces [qui] semblaient prendre plaisir à sillonner en tous sens une chair misérable »[2693] où parfois se distingue « un flot de bile »[2694]. La plupart des démoniaques sont affreusement ridés : Mme Londe elle-même est pourvue de « rides profondes »[2695] ; le front de Ganse a lui aussi « mille petites rides concentriques » [2696] ; Adrienne a une « petite ride [qui] vint creuser son front entre les sourcils »[2697] ; Olivier en plein crise de larmes a le front « couvert de rides » [2698] ; Simone a de nombreuses rides elles aussi[2699] ; sur le visage de Ouine décédé, il ne manque pas « la moindre ride »[2700] ; le visage de Cénabre est traversé de « mille rides précoces »[2701].

Ces rides sont autant le signe du passage du temps que de la souffrance, comme l'explique le curé de Mégère lui-même dans *Un Crime* de Bernanos :

> Voyez-vous, le petit flatteur, dit-il. Différent ne signifie pas meilleur, hélas! Les curés que vous connaissez sont plus... un peu plus rudes que moi, sans doute. C'est qu'ils ont travaillé, souffert. Rudes – et non pas durs. Respectez cette rudesse, mon petit, et même leurs défauts, s'ils en ont. Ces défauts-là, le temps, le travail, les déceptions, les injustices les ont imprimés en eux, ce sont les rides de l'âme. Aimez-vous moins votre mère parce que son visage n'est plus aussi pur et aussi lisse que le vôtre ? [2702]

La plupart du temps, ces agressions du corps sont flagrantes : cicatrices, coups de soleil et blessures sont multiples. Fiodor montre ainsi à Mme Fernande dans *La Joie* de Bernanos « cinq cicatrices profondes » avant de lui expliquer : « Voyez la trace des balles. J'ai été fusillé à Vrosky, devant le mur de l'école, moi qui vous parle »[2703]. Après une énième dispute avec Mme Alfieri, Olivier a « le sang [qui] monte à ses joues, brouille son regard »[2704]. Il en est de même pour Steeny avec Miss dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « aussitôt il sentit la furieuse poussée du sang vers sa nuque. Ses yeux pesaient dans ses orbites comme deux

[2692] J. GREEN *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 657.
[2693] J. GREEN *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 656.
[2694] J. GREEN *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 661.
[2695] J. GREEN *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 707.
[2696] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 907.
[2697] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Oeuvres completes*, tome I, *op. cit.,* p. 452.
[2698] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 966.
[2699] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 981.
[2700] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1562.
[2701] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 313.
[2702] G. BERNANOS, *Un Crime*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 759.
[2703] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 622.
[2704] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 906.

petites billes de plomb »[2705]. Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, a lors de son entretien avec l'abbé Donissan : « Le sang [qui] montait à ses joues. Ses yeux retrouvaient leur flamme sombre. Et lui, il la contemplait avec pitié, ou peut-être avec mépris »[2706]. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, a un visage marqué : « Les paupières marquées gonflées lui donnaient l'air d'une personne qui a mal dormi. Son visage était blême »[2707]. On remarque aussi sur le visage de Mme Plasse dans *Le Visionnaire* de Green « des cernes pareils à une meutrissure [qui] faisaient le tour de ses paupières »[2708].

Les figures démoniaques endurent presque toutes de sévères agressions qui les laissent marquées de traces de coups qui parcourent leur corps. Manuel, après son agression par le vicomte, est fortement blessé dans *Le Visionnaire* de Green. Après l'agression de sa jument sur Steeny, Ginette se précipite pour l'aider : « Le visage penché sur le sien n'est d'ailleurs pas celui de Mme de Néréis. Du moins l'expression lui en est absolument inconnue. Ce qui flambe dans les yeux noirs – dans un seul des yeux noirs, l'autre est clos, fermé par le sang coagulé, par la poussière – ne ressemble à rien de ce qu'il a vu »[2709]. Plus tard, lors de son agression, Ginette est sérieusement blessée : « Le sang jaillit, probablement sans qu'elle s'en rendît compte, de sorte qu'ayant relevé du bout des doigts la mèche qui pendait sur sa joue, son visage livide apparut au-dessus des têtes, barbouillé de rouge comme celui d'un clown »[2710]. Face à Pernichon, l'écrivain Guérou est pris d'une attaque : « Un caillot de sang jaillit de sa gorge et tomba sur le tapis »[2711]. Mouchette, quant à elle, a un « dernier souvenir » : « le jet de sang tiède sur sa main et jusqu'au pli de son bras »[2712]. Manuel dans *Le Visionnaire* de Green, est brutalement agressé par le vicomte : « un coup de cravache me brula le visage »[2713].

Le corps blessé est marque l'accomplissement du travail déjà commencé de la mort. Il est exclu de l'état de permanence et c'est un tragique de la finitude intransitive qui frappe les démoniaques. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green modulent le motif de la fatalité et du sang sur le mode de la contagieuse et folle démultiplication : les rides, les cicatrices, les maladies se transmettent de génération en génération. La blessure est la manifestation de l'absence de Dieu autant que de sa recherche, faisant écho en cela à celle du roi pêcheur dans

[2705] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1450.
[2706] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 202.
[2707] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit.,* p. 509.
[2708] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres romanesques*, tome II, *op. cit.,* p. 300.
[2709] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1415.
[2710] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1500.
[2711] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 413.
[2712] G.BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 214.
[2713] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres romanesques*, tome II, *op. cit.,* p. 358.

le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. D'ailleurs, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, l'abbé Donissan compare l'enfer à une blessure : « J'ai porté cette pensée, chaque jour mûrie, en silence, toute ma vie. Je ne la contiens plus ; elle m'a dévoré. C'est moi qui suis en elle, mon enfer ! J'ai connu trop d'âmes, Sabiroux, j'ai trop entendu la parole humaine, quand elle ne sert plus à déguiser la honte, mais à l'exprimer ; prise à sa source, pompée comme le sang d'une blessure »[2714].

Toutes ces fissures finissent par se transformer en cassures bien plus sérieuses, allant au-delà d'une simple brisure matérielle ou physique : « La chair divine n'est pas seulement déchirée, elle est forcée, profanée, par un sacrilège absolu, jusque dans la majesté de l'agonie... La dérision de Satan, mon ami ! Le rire, l'incompréhensible joie de Satan ! »[2715] explique l'ancien curé de Luzarnes à Donissan. Les fêlures sont le signe d'une profonde fracture humaine interne : celle de l'intervention de Satan, le séparateur. Cet univers où l'intégrité et la complétude ne paraissent pas pouvoir être préservées, semble signaler au plus profond du démoniaque une déficience dont il va progressivement prendre conscience, une fêlure plus universelle encore et plus fondatrice que toutes celles évoquées jusqu'alors, une véritable béance de l'être. Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos ressent : « Que n'eût-il donné pour sentir une résistance, un déchirement, fût-il le plus douloureux, n'importe quoi d'autre que la dissipation silencieuse de l'être qu'il avait cru réel, maintenant évanoui, et remplacé par rien !... Mais le silence surnaturel semblait scellé sur lui, pour toujours »[2716]. De même son rire, lorsqu'il éclate, « le déchir[e] »[2717]. M. de Clergerie éprouve à l'égard de sa fille Chantal des sentiments confus :

> Certes, il croyait aimer sa fille. Il l'aimait peut-être ? Peut-être avait-il aimé aussi jadis l'ombre silencieuse, encore présente mais voilée, la douce et brillante étrangère ? Assurément, de loin, hors de sa présence, il les eût aimées toutes deux, vénérées, priées comme des anges. Ce qui le déchire, c'est de se découvrir lui-même, de reconnaître sa misère et ses tourments, sa propre vie couleur de cendre, à travers ces destins jumeaux...[2718]

De la même façon, Ouine confie au curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « À la première égratignure de cette main compatissante, je crains bien que toute cette saleté ne vous remonte jusqu'au cœur... Oh ! Oh ! la sympathie, la compassion, souffrir avec. Pourrir

[2714] G.BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op.cit*., p. 262.
[2715] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 255.
[2716] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 335.
[2717] G. BERNANOS, *L'Imposture Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 369.
[2718] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 590.

avec, plutôt. D'ailleurs vous ne seriez pas le dernier. »[2719]. La gradation sémantique marquée par les termes « souffrir avec/pourrir avec » montre la lente décrépitude qui affecte la paroisse et la relie, ainsi que ses membres, à la mort : ici il s'agit d'une mort intérieure. Ces « plaies de l'âme »[2720] reviennent fréquemment dans les discours de Monsieur Ouine. C'est cette plaie orchestrée par Satan qui depuis quatorze ans grandit chez Philippe, comme le constate Miss : une plaie qui est d'ailleurs entretenue avec « art »[2721].

Le mal subsiste donc sous forme de brèche, de blessure, comme le souligner le narrateur dans *Un Mauvais rêve* du même auteur au sujet d'Olivier, au coeur de sa crise :

> Sans qu'il se l'avouât, de la volupté il ne connaissait guère que l'approche sournoise, et ses nerfs débiles se dérobaient au dernier moment, subissaient le spasme, plutôt que de l'éprouver, ainsi qu'une blessure de tout l'être, un déchirement presque intolérable, qui loin de faire chavirer sa pensée, montait des entrailles au cerveau, où il semblait refluer, dans une espèce de délire lucide, une gerbe d'éblouissante lumière glacée. [2722]

Le motif de la blessure, exprimé ici à son paroxysme de violence, mène à la mort, comme le suggère la comparaison morturaire : « gerbe d'éblouissante lumière glacée ». La blessure figure ici l'ouverture au mal d'un corps morcelé, divisé par une aliénation : « Par quelle blessure mystérieuse, par quelle brèche ouverte de l'âme avait-elle ainsi glissée au néant ? »[2723] se demande Steeny. Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* du même auteur, possède elle aussi une plaie similaire : « Elle resta seule, le front entre les mains, tout étourdie de l'effort qu'elle avait fait, non pour imaginer, mais pour arrêter au contraire le flot des mensonges qu'elle sentait prêts à jaillir d'on ne sait quelle plaie horrible de l'âme que sa récente angoisse venait de rouvrir sans doute »[2724]. De la même façon, Emily dans *Mont-Cinère* de Julien Green ressent « dans son cœur, quelque chose [qui] pénétrait comme un couteau »[2725]. Mouchette, lorsqu'elle appelle Satan, subit un sort identique dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Nul repos, nulle paix que celle achetée par le jeûne et les verges, dans un corps enfin terrassé ; les scrupules renaissants, l'angoisse de toucher sans cesse les plaies les plus obscènes du cœur humain, le désespoir de tant d'âmes damnées, l'impuissance à les secourir et à les étreindre à travers l'abîme de chair, l'obsession du temps perdu, l'énormité du labeur »[2726]. La métaphore de la brèche joue donc à plusieurs niveaux comme

[2719] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1464.
[2720] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1364.
[2721] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1445.
[2722] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 975.
[2723] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1451.
[2724] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 992.
[2725] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 232.
[2726] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 246.

articulation de la vie intérieure à la vie spirituelle.

B. Des personnages dissonants

Les personnages démoniaques qui ne se ressemblent pas sont autant ceux qui ne se rassemblent pas. Distincte du dédoublement de la personnalité, la dépersonnalisation renvoie à l'expérience vécue d'un sujet qui « se cherchant au miroir intime de sa conscience, n'en reçoit que l'image de sa propre perplexité »[2727], et a le sentiment « de n'être pas assez un, de n'être pas assez vivant, de n'être pas assez réel »[2728]. Le sujet ne se reconnait plus dans ses actes, dans ses mots ni dans son corps qu'il considère comme un corps étranger. Ce sentiment peut affecter la perception de la réalité elle-même : l'ambiance, le monde environnant est alors frappé d'irréalité. La dépersonnalisation désigne une crise de l'identité : la personnalité des démoniaques est éparpillée, divisée, non unifiée. Le plus souvent, ils éprouvent un sentiment de dualité, comme s'il y avait deux personnes en eux, deux influences qui se contrarient. Les démoniaques ne connaissent donc pas d'unité complète, de discours sans failles, de cohérence intrinsèque. Au contraire, ils se présentent comme un carrefour perpétuel de contradictions, comme le montre leur conscience déchirée, écartelée, livrée à d'insolubles conflits. Les démoniaques sont enfermés dans une idée fixe – une passion – qui les obsède au point de ne plus pouvoir se voir tel qu'ils sont, au point de se perdre. Pour Louis, il s'agit de l'argent, Adrienne, l'amour pour Maurecourt, Emily, la possession, M. Mesurat l'habitude, Guéret, sa passion pour Angèle, Manuel, sa concupiscence. C'est cette passion qui les pousse à commettre un péché, à faire le mal. Mais la majorité d'entre eux ne le réalisent pas sans réfléchir auparavant à leurs actes. C'est donc au cours de leurs discours intérieur que l'on perçoit leurs hésitations, leurs doutes en même temps que leur dégoût à faire le mal. Ainsi, les démoniaques sont pleins de conflits, de paradoxes et de contradictions qui sont révélés par leur voix intérieure. Le tragique naît de ces contradictions, de ces dissonances : la majorité des démoniaques sont tantôt des saints, tantôt des criminels. Le destin est bien « la conscience

[2727] S. FOLLIN, « dépersonnalisation », *Encyclopædia Universalis,* http://www.universalis.fr/encyclopedie/depersonnalisation/

[2728] I. LE GOC-DIAZ, article « dépersonnalisation », *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Paris, 37 125 A, 6-1988, p. 1.

de soi-même, mais comme d'un ennemi »[2729]. Ainsi, dans de nombreux démoniaques cohabitent les forces destructrices de Satan et celles constructives du Christ.

1. Dans leurs relations amoureuses et familiales

La dépersonnalisation des démoniaques les conduit à des pensées ou à des actes contradictoires, qui ne semblent pas avoir de sens, car en inadéquation totale avec les personnages. On le voit notamment dans leurs relations amoureuses : comme ils ne perçoivent pas clairement leurs sentiments, ils sont souvent conduits à avoir des réactions inappropriées, contradictoires avec leur intériorité. La représentation de l'amour est surtout la représentation de ses excès, et l'amour s'apparente alors à une maladie. Dans *Léviathan* de Green, l'ambiguïté des sentiments de Guéret envers Angèle est caractéristique : malgré un amour certain, il se met en colère contre elle :

> L'impertinente ! Cette façon de donner des ordres [...] Il porta la billet à sa bouche et le mouilla de ses lèvres. « Au moins, pensa-t-il rageusement, je lui prendrai les bras. » Ses bras ronds et fermes, ses bras trop blancs qui lui permettaient, qui lui ordonnaient d'imaginer son corps. Une bouffe de chaleur lui monta au visage et ris d'une espèce de vertige, il ferma les yeux Le bruit de l'eau se mêlaient au bourdonnement qui emplissait sa tête. « Toujours semblait murmurer la rivière, toute la vie de même, tout la vie. » Il ne l'avait pas vue depuis trois jours, depuis le soir où il lui avait parlé sur la route. Comment avait-il fait ? Il n'en savait rien. Est-ce qu'on sait comment le temps passe quand on souffre ainsi ? [2730]

Guéret alterne le sentiment d'affection et de colère vis-à-vis de la jeune fille. Le monologue qui est insinué au discours narrativisé montre sa pensée à l'état pur : « L'impertinente !». Le sentiment de rage qu'il éprouve à l'égard d'Angèle est d'autant plus douloureux qu'il ne cesse d'être obsédé par elle lors de son discours intérieur : « Au moins, pensa-t-il rageusement, je lui prendrai les bras. ». Mêlé à la contemplation mélancolique de la rivière, son sentiment envers Angèle devient une véritable souffrance. Or, Guéret ne connaît pas jusqu'à ce moment-là la nature exacte de son sentiment.

Ce sentiment ambivalent est vécu par le biais d'une autre voix qui traduit la pensée du héros, comme on le voit ultérieurement : « Il ne fit rien pour la retenir, il la vit suivi le quai sous le mur du boulevard jusqu'à l'escalier qui menait au pont, deux cents mètres plus loin. Il lui semblait qu'à chaque pas augmentait la distance entre eux correspondait à un allègement

[2729] HEGEL cité par M. ESCOLA, *Le Tragique, op. cit*, p. 24.
[2730] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 619.

de son cœur. Le calme lui revenait, presque la joie »[2731]. Le monologue intérieur est suivi par la voix du narrateur qui rattrape la voix du personnage : « Comment avait-il pu croire une seconde qu'il allait être délivré de ses souffrances, de lui-même ? »[2732]. Le narrateur s'efforce de pénétrer la conscience du personnage. À mesure que le roman se poursuit, le discours intérieur de Guéret se mâtine de violence : il veut battre Angèle pour punir l'arrogance de celle-ci. Cela montre le tempérament violent du personnage qui ne peut rester serein :

> Parfois des mouvements de rage le soulevaient atout d'un coup à la pensée des souffrances qui lui étaient infligées, et le besoin triompher, de faire mal à son tour venait le déchirer. Que la violence était bonne ! Quelle joie de courber jusqu'à terre celle qui l'avait humilié ! Il lui semblai qu'une vigueur nouvelle circulait le long de ses bras, jusque dans ses doigts ; et ses mains, comme deux êtres animés d'une vie particulière, se fermaient, s'ouvraient, se croisaient sans cesse, heureuses et impatientes d'agir.[2733]

Il veut punir la jeune fille en frappant, alors qu'il est attiré vers elle. Le récit de pensée fonctionne, contrairement au récit de parole, comme un moyen de dévoiler la conscience restée muette à laquelle personne d'autre que le personnage lui-même ne peut avoir accès. La coexistence d'une volonté meurtrière et d'une affection secrète reste ambigüe pour Guéret, aussi bien que pour le lecteur. Et, d'une manière tragique, c'est l'acte violent envers la jeune femme qui va lui faire comprendre ce qu'il éprouve.

L'apparente indifférence de certains démoniaques cache le plus souvent un malaise, – un désespoir même – rendu plus aigu par la conscience qu'ils ont de ne pas pouvoir atteindre ce qu'ils désirent, mais sans pour autant y renoncer. Dans *Le Nœud de Vipères* de Mauriac, seul récit à la première personne avec *Le Visionnaire* de Green, Louis est à la fois juge et partie, avocat et accusé : c'est lui même qui instruit son propre procès et se charge de sa défense. Tout le roman est donc le monologue d'une conscience culpabilisée et divisée. Louis ne tarde pas à comprendre que sa femme Isa lui a joué la comédie de l'amour selon lui. Pour lui, ce mariage se révèle une duperie dès lors que Isa lui révèle l'existence de son précédent fiancé, Rodolphe dont elle était très éprise : « Il surgissait, ce Rodolphe inconnu, que j'éveillais dans ton cœur, dès que mes bras se refermaient sur toi »[2734]. La jeune fille a considéré cette union comme une chance, ce dont Louis n'est pas dupe : « Ta famille et toi vous étiez jetés évidemment sur le premier limaçon rencontré »[2735]. Mais, Louis, tout au long du récit, souhaite autant qu'il rejette l'amour de sa femme.

[2731] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 622.
[2732] Ibid.
[2733] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 666.
[2734] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 411.
[2735] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 413.

> Tu ne commenças à t'apercevoir que j'existais que lorsqu'à mon tour je rôdai autour de ces petits. Tu ne commenças à me haïr que lorsque je prétendis avoir des droits sur eux. Réjouis-toi de l'aveu que j'ose e faire : l'instinct paternel ne m'y poussait. Très vite, j'ai été jaloux de cette passion qu'ils avaient éveillée en toi. Oui, j'ai cherché à te les prendre pour te punir. [2736]

Il n'y a pas d'apaisement, de conciliation possible : « L'univers objectif du personnage mauriacien présente une illustration parfaite de ce que Bakhtine appelle « le monde-monologue » où règne le point de vue d'une seule conscience »[2737] explique Helena Shillony au sujet de ce roman. La narration à la première personne renforce cette impression de solitude et d'isolement. Pour autant, ce n'est pas la technique romanesque qui crée ce sentiment de claustration : on retrouve la même idée dans tous les romans de Mauriac, aussi bien dans ceux de la troisième personne que dans ceux de la première.

Thérèse Desqueyroux peut éprouver le désir de faire une bonne action, en ressentant du plaisir, mais parallèlement à cela, elle désire aussi faire le mal et en ressent également de la satisfaction. Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, seule dans sa chambre, Thérèse songe à sa fille dont elle ne veut pas tuer le bonheur :

> Ce serait pire que ce que j'ai accompli autrefois. J'avais des circonstances atténuantes. Enterrée vive, je soulevais une pierre qui m'étouffait. Mais maintenant, quel est ce fond de mon être sur quoi toujours je retombe ? Et pourtant quelle femme de bonne volonté je suis ! (Et elle riait toute seule de la gorge). Ma confession de l'autre soir, pour obliger Marie a rejoindre son père… Je m'élevais au-dessus de moi-même, je jouissais de ce dépassement bien que ma souffrance fut réelle… Mais hier, surtout lorsque j'ai décidé l'abandon de ma fortune, ce fut une profonde jouissance. Je planais à mille coudées au-dessus de mon être véritable. Je grimpe, je grimpe, je grimpe… Et puis je glisse d'un seul coup dans cette volonté mauvaise et glacée : mon être même, lorsque je ne tente aucun effort, - ce sur quoi je retombe, quand je retombe sur moi-même. [2738]

Ici Thérèse se révèle véritablement double : elle souhaite le malheur de sa fille, tout en jouissant de l'avoir l'aidé. Les points de suspension révèlent un certain nombre de non-dits. Le vocabulaire ambigu mime la progression de la relation sexuelle, de la montée de l'excitation (« je jouissais », « l'abandon », « je planais ») à l'acte physique lui-même (« je grimpe, je grimpe, je grimpe... », « profonde jouissance ») jusqu'à l'orgasme (« et puis je glisse tout d'un seul coup »). Néanmoins, ce substitut d'acte sexuel est un plaisir « solitaire », uniquement tourné vers soi : « je retombe sur moi-même ». L'opposition entre le lexique relevant de l'étouffement (« enterrée », « soulevais une pierre », « m'étouffait », « fond ») et l'élévation (« je grimpe », « mille coudées au dessus ») reflète la tension qui anime Thérèse, tiraillée entre le monde du bas et celui du haut. La jeune femme, autosuffisante, ne donne en

[2736] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 418.
[2737] H. SHILLONY, *Le Roman contradictoire, une lecture du* Nœud de vipères, *op. cit*. p. 53.
[2738] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 124.

vérité rien à sa fille : cette jouissance est factice est surtout l'occasion de son anéantissement. Elle reste désemparée devant son geste inattendu et son monologue exprime un sentiment d'étrangeté face à sa propre réaction : « et pourtant quelle femme de bonne volonté je suis ! ». Le monologue du personnage montre ainsi au lecteur un sentiment caché que le personnage ne peut exprimer.

2. Dans leur statut social

Nombreux sont les démoniaques qui se révoltent comme nous l'avons vu contre leur statut social, leur position dans la société. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, le passage du point de vue du romancier à celui de Thérèse se fait grâce au style indirect libre. Lorsqu'elle se pose des questions, il arrive que le romancier intervienne pour ménager le mystère de la personnalité de son héroïne.

> Nul doute que cette domination sur une grande étendue de forêt l'ait séduite : - « Lui aussi, d'ailleurs, était amoureux de mes pins... » Mais Thérèse avait obéi peut-être à un sentiment plus obscur qu'elle s'efforce de mettre à jour : peut-être cherchait-elle moins dans le mariage une domination, une possession, qu'un refuge. Ce qui l'y avait précipitée, n'était-ce pas une panique ? Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive ; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril. Jamais elle ne parut si raisonnable qu'à l'époque de ses fiançailles : elle s'incrustait dans un bloc familial, « elle se casait »; elle entrait dans un ordre. Elle se sauvait. [2739]

Dans ce passage, les hésitations de Thérèse entre son désir d'indépendance et de se caser se télescopent. La modalisation des « peut-être » mime l'impossibilité du personnage à expliquer la raison de ce mariage : « Elle avait obéi peut-être à un sentiment plus obscur », « peut-être cherchait-elle moins dans le mariage une domination [...] qu'un refuge ». La narration est ambigüe car on ne sait si ces interrogations sont celles de Thérèse ou du narrateur. La phrase entre guillemets « Elle se casait » ne semble pas relever du discours de Thérèse : ce sont plutôt des mots appartenant à un autre discours, celui de son entourage, de son milieu pour qui le fait de « se caser » est important. Le narrateur apporte une réponse à l'explication de son mariage : « Elle voulait être rassurée » mais la fin de la phrase « contre elle ne savait quel danger » montre qu'il ne veut pas tout révéler sur son personnage : ce danger ne sera jamais élucidé. Comme l'explique Véronique Anglard : « La rétrospection rend compte à la fois du souci d'authenticité réitéré par Thérèse et de sa propension à déformer la réalité. […] Les variations de points de vue traduisent la contradiction spécifique au roman selon Mauriac qui

[2739] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 35.

est de donner une logique apparente aux ténèbres insondables du moi »[2740]. L'énigme de Thérèse tient aux techniques de l'ambiguïté dans le discours.

Étrangement, elle se précipite dans un cadre familial pour après consacrer toute sa vie au processus de la libération de celui-ci. Et même si elle est déjà consciente que les valeurs et les principes familiaux l'étouffent, la rendent malheureuse, approfondissent sa solitude, elle se décide pourtant à se plier aux demandes de la famille dans le cas d'Anne. En allant persuader Jean d'oublier Anne, son action est conforme avec l'esprit de la famille. Elle se comporte exactement comme un des vrais membres de la famille. Toutefois, après la tentative d'empoisonnement, Thérèse blâme à nouveau ceux avec lesquels elle s'unissait contre Anne. Le rôle des deux femmes s'inverse : Anne prend sa place au milieu de la famille tandis que Thérèse en sort définitivement. Malgré cela, cette dernière va continuer de jouer son rôle à la perfection, ce que lui reproche Mme de la Trave : « Tu vois : Dieu sait que c'est épouvantable ce qu'elle a fait ; eh bien, ce n'est pas ce qui me révolte le plus. On savait déjà qu'il y avait des gens capables d'assassiner... mais c'est son hypocrisie ! Ça, c'est épouvantable ! Tu te rappelles : « Mère, prenez donc ce fauteuil, vous serez mieux...»[2741]. Pourtant il ne s'agit pas d'une hypocrisie mais d'un déguisement nécessaire pour ne pas trahir l'état de son âme qui rêve d' « être sans famille ! Ne laisser qu'à son cœur de choisir les siens – non selon le sang, mais selon l'esprit, et selon la chair aussi »[2742].

> Thérèse lisait dans la pensée de la jeune fille : — « Elle me méprise parce que je ne lui ai pas d'abord parlé de Marie. Comment lui expliquer ? Elle ne comprendrait pas que je suis remplie de moi-même, que je m'occupe tout entière. Anne, elle, n'attend que d'avoir des enfants pour s'anéantir en eux, comme a fait sa mère, comme font toutes les femmes de la famille. Moi, il faut toujours que je me retrouve ; je m'efforce de me rejoindre... Anne oubliera son adolescence contre la mienne, les caresses de Jean Azévédo, dès le premier vagissement du marmot que va lui faire ce gnome, sans même enlever sa jaquette. Les femmes aiment perdre toute existence individuelle. C'est beau, ce don total à l'espèce ; je sens la beauté de cet effacement, de cet anéantissement... Mais moi, mais moi... »[2743]

L'attrait d'Anne pour la maternité est un élément réducteur pour Thérèse, comme le montre l'emploi de la restrictive : « Anne, elle, n'attend que ». Pour elle, c'est un signe de perte comme le montre le lexique : « effacement », « anéantissement », « s'anéantir ». La métaphore filée du néant montre que l'indifférence de Thérèse s'exprime non pas comme un simple manque d'intérêt, mais comme une apocalypse de tout l'univers situé au-delà de lui-même. Pour elle, la maternité est vécue comme une mort symbolique : «Anne oubliera son

[2740] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* pp. 85-86.
[2741] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 95.
[2742] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 89-90.
[2743] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*., p. 97.

adolescence contre la mienne, les caresses de Jean Azévédo, dès le premier vagissement du marmot que va lui faire ce gnome », ce que vient corroborer le lexique péjoratif (« marmot », « gnome »). De manière paradoxale, Thérèse vit la maternité sur un mode inversé, signe de démoniaque : la maternité, la naissance, pour elle, est une mort. Elle se positionne ainsi différemment comme le montre l'emploi récurrent des pronoms personnels « moi » (« moi, il faut », « mais moi » répété deux fois) qui s'oppose au pronom « elle », désignant Anne : « elle, n'attend que ». Malgré tout, elle va renoncer à cette vie individuelle, personnelle pour devenir la femme que Bernard et sa famille attendent. Thérèse oscille perpétuellement entre le désir de s'individualiser, et celui de se perdre, comme Anne, dans cette famille qu'elle exècre.

3. Dans leur sexualité

Les démoniaques sont des personnages divisés, en proie à une lutte intérieure plus ou moins consciente entre le désir et la foi. En effet, chez de nombreux personnages démoniaques, il y a une scission entre le monde de la pureté et le monde impur des inavouables désirs. Ce conflit, inhérent à la vie intérieure du démoniaque, est à l'origine de son déchirement : le personnage oscille entre deux facettes de lui-même comme entre deux pôles. Ce conflit entre la chair et l'âme gagne en gravité au fur et à mesure des romans de Mauriac et il demeure longtemps le cœur de la vision du mal proposé dans son œuvre. Dans ce roman, Fabien, pourtant attiré par Fanny, est heureux de se défaire d'elle, signe de sa dualité :

> Fanny était-elle guérie de lui, vraiment ? Ne voyait-elle plus en lui que le petit garçon d'autrefois ou jouait-elle une comédie ? « Qu'est-ce que cela peut te faire ? se répétait-il, l'essentiel est que te voilà délivré ; plus question de saleté, tu n'es plus rivé à ce vieux corps ». Pourtant, à certaines heures, surtout le soir dans le lit solitaire il pensait à ce corps naguère abhorré. Qu'est-ce donc qui en nous souhaite de refaire le geste dont nous avions la nausée ?[2744]

Il y a une opposition clairement affirmée entre ce qu'il souhaite et la réalité. Le lexique de la lutte, qui trouve son paroxysme avec l'adverbe « pourtant », prédomine alors afin de mettre en avant ce qui se joue au cœur du démoniaque. L'image tronquée de Fanny qui n'est désignée que par le terme de « corps » (« vieux corps », « corps ») précipite ce personnage dans un anonymat et une indétermination. Designée uniquement par sa fonction charnelle, Fanny est d'une certaine manière mise en pièces par Fabien, montrant ainsi que leur relation

[2744] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*., p. 721

relève à la fois du désir charnel et de la perversion sadique. À peine dans les bras de Fanny, le jeune homme songe d'ailleurs : « à présent qu'il avait goûté le fruit qui secouait l'arbre, comment lutter contre ce qui sourdait en lui ? »[2745]. Dans ce roman, on assiste à une véritable métamorphose où le démoniaque devient corps, un homme vide réduit à la souffrance et au besoin.

Cette dépendance au corps révèle un monde dégradé, dans lequel les satisfactions matérielles priment sur la dimension spirituelle. L'expérience de la chair opère sur le démoniaque une scission entre le corps et l'esprit qui se mue en lutte. Une fois qu'il a cédé à l'appel de la chair, Fabien comprend que sa vie n'est que contradiction : « il connaissait, maintenant, que la lèpre est dans le monde et que la mort est dans la vie »[2746]. Le terme de « lèpre » est ici fortement axiologisé et montre la terrible lutte qui se joue au sein du démoniaque. La chair, par ses « morsures », fait du corps une prison dans lequel le démoniaque ne peut trouver de repos. On retrouve une attitude similaire chez Maria Cross qui rêve un amour avec Raymond mais se désiste dès qu'il est sur le point de se concrétiser : « L'amour charnel est le mal, le mal que nous pouvons pas ne pas commettre »[2747] déclare Mauriac, dans *La Vie de Jean Racine*.

Nombreux sont les personnages qui tentent d'apaiser la lutte entre le charnel et le spirituel, où le corps tente d'anéantir l'âme. Dans *La Chair et le sang* de Mauriac, Daniel souffre à cause de sa faiblesse : son tourment est celui de tout chrétien qui constate sa faiblesse face à la tentation de la chair. Les encouragements fictifs de Raymond Courrèges – que Daniel croit entendre – rendent inutiles toute action sur l'effort de rédemption de Daniel. Ce dernier va tenter de se résoudre à ne pas séduire Gisèle :

> « Il te reste encore une nuit ; une nuit : toute une vie » aurait crié Raymond Courrèges...Non, non Daniel ne disputerait pas cette épave à celle qui la voulait sauver. À quoi renonçât-il puisque la Gisèle de ses désirs n'existait pas, puisqu'il n'avait jamais adoré en elle que le mirage d'une pureté perdue ? Certes il lui aurait plu de tromper sa faim sur ce corps qu'il avait cru sans souillures...Mais il saurait vaincre sa faim. S'il lui plaisait de ne pas faire obstacle à la Villeron, à cette mystique, à cette folle, n'était-il pas libre ? Rien ne le condamnait à toujours agir comme une brute forcenée.[2748]

Daniel est manifestement confus, tiraillé entre son désir et sa volonté de ne pas céder. Lorsqu'il est enfiévré par « la faim », sa vision de la jeune femme devient seulement celui d'un corps. Gisèle n'est qu'un désir non satisfait transformant le mouvement vers la chair en

[2745] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*., p. 694.
[2746] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II*, op. cit*., p. 682.
[2747] F. MAURIAC, *La Vie de Jean de Racine*, Paris, Perrin, 1999, p. 98.
[2748] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit*., p. 545.

une négation de sa propre chair, un épuisement de son énergie dans une quête qui n'aboutira pas. Le lexique de l'illusion domine alors : « avait cru », « n'existait pas », « mirage », « tromper ». Alors que le jeune homme subit le poids du désir, une contagion ébranle ses convictions : l'appétit charnel le dispute à la vertu, comme le montre le lexique dépréciatif (« brute forcenée », condamnait », « souillures »). Daniel tente ainsi de se convaincre que s'il laisse Gisèle, ce n'est pas par égard pour Mme de Villeron.

Partagés entre le monde du désir et celui de la grâce, les démoniaques ne savent pas tout à fait choisir. Il s'ensuit donc une lutte effroyable entre le corps et l'âme : « nulle frontière sensible, nulle frontière en tout cas qui ne soit vidée à chaque minute, comme si elle n'était pas. On atteint l'âme par le corps et le corps par l'âme, c'est tout le drame de la condition humaine et qui fait de nous des êtres si profondément mystérieux »[2749] comme l'explique Julien Green dans son *Journal*. Les démoniaques luttent contre la tyrannie de la chair mais finissent par sombrer dans un asservissement dont ils ont pourtant conscience qu'il est humiliant et dégradant. Gueret dans *Léviathan* de Green est convaincu qu'il est inutile de lutter contre une fatalité beaucoup plus puissante que sa volonté :

> Depuis des semaines, son esprit ne connaissait plus le repos : ne s'arrêtait plus, ne se retournait plus des voies arides où le menait le désir. Une faim perpétuelle le dévorait […] il y avait en lui un besoin de tourmenter sa plaie, de se déchirer, de s'empoisonner avec ses ongles puisqu'il ne pouvait pas guérir. À quoi bon essayer de se distraire d'un mal qui règne sur le corps et l'âme ? Il est moins dur de ne pas lui résister et de laisser le ravage s'accomplir. [2750]

Cette « faim » qui assaille les démoniaques est beaucoup trop forte comme le montre l'isotopie de la maladie dominante dans l'extrait ci-dessous : « sa plaie », « déchirer », « s'empoisonner », « guérir », « mal ». L'appetit sexuel semble dévorer littéralement la vie de celui qui le ressent. Le monologue intérieur montre ici combien il est impossible pour Guéret de lutter : « perpétuelle » « dévorer ». Le mot «faim » traduit ici, comme aussi souvent chez Mauriac, la violence de cet appel de la chair, ses convoitises et ses exigences. Manuel dans *Le Visionnaire* de Green se révolte à la fois contre le désir qui le torture et ses principes. Pourtant il ne parvient pas à réprimer ses désirs : « J'avais presque oublié ce que pouvait être le malaise du désir ; mon ventre se serra ; je voulus faire un pas en avant et ne le pus. À ce moment, une espèce de nuit descendait sur moi, mais je conservai une lucidité assez grande pour maudire une conscience qui me dominait encore. J'avais peur de cette fille et horreur de moi-même »[2751].

[2749] J. GREEN, *Journal*, 22 juillet 1948, *Œuvres complètes*, tome IV, op. cit., p. 1025.
[2750] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, op. cit., pp. 663-664.
[2751] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 296.

Les démoniaques qui ne luttent pas contre cet appel de la chair souffrent malgré tout de cela. Saint-Marin, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, n'a jamais lutté contre lui :

> Mais hélas ! cette morne débauche l'épuise sans le rassasier ; il n'imagine rien de plus bas, il touche le fond de son grotesque enfer. Au désir, jamais plus âcre et plus pressant, succède un trop court plaisir, furtif, instable. L'heure est venue où le besoin survit à l'appétit, dernière énigme du sphinx charnel... C'est alors qu'entre ce vieux corps inerte et la volupté vainement pressée la mort se leva, comme un troisième camarade.[2752]

L'appel de la chair engendre le plus souvent la souffrance, l'horreur et la mort. En effet, la sexualité anéantit la vie spirituelle des personnages comme dans *Le Malfaiteur* de Green où Jean évoque avec amertume l'anéantissement de sa vie spirituelle : le rassasiement lui apparaît comme un leurre. Il est parvenu à ce moment où la division devient insupportable : « Je désire âprement ce qu'au fond je ne désire plus. Le corps a pris l'habitude d'un plaisir que quelque chose en moi déteste »[2753]. De même, l'introspection tragique de Bob Lagave dans *Destins* de Mauriac débouche sur une acceptation fatale, une soumission terrible aux décrets d'un destin que la victime va précipiter.

> « Ma vie, murmura-t-il. Ma vie.... » Il n'avait que vingt-trois ans. Entre toutes les actions dont le souvenir l'assaillait, qu'avait-il voulu ? Qu'avait-il prémédité ? Bien avant qu'il connût ce qui s'appelle le mal, combien de voix l'avaient de toutes parts appelé, sollicité ! Autour de son corps ignorant, quel remous d'appétits, de désirs ! Il avait vécu, dès son enfance, cerné par une sorte convoitise. Ah ! non il n'avait pas choisi telle ou telle route, d'autres avaient choisi pour lui, petit Poucet perdu dans la forêt des ogres son tendre visage avait été sa condamnation. Il ne faut pas que les anges soient visibles ; malheur aux anges perdus parmi les hommes ! Mais pourquoi prêtait-il de l'importance à ces gestes ? En restait-il aucune trace sur son corps ?[2754]

Le lexique de l'envie, du désir dont il n'a cessé d'être l'objet (« **l'**avaient de toutes parts appelé, sollicité », « convoitise ») le met dans la position de victime. Bob cherche à savoir qui il est, mais cela lui est d'autant plus difficile que ce sont les autres qui semblent avoir décidé de sa vie. Il souffre de la division entre l'intérieur et l'extérieur, entre son visage d'ange et son corps sali par le péché. Bob n'est qu'un « corps », qu'un « visage » pour les « autres » qui ont sali son âme. L'aspect extérieur du jeune homme semble être d'autonome et lui impose même une relation de domination. Sa position en tant qu'objet et les turnures impersonnelles tendent à attaquer la subjectivité du personnage, comme si toute vie individuelle, propre lui avait été ôtée. La réconciliation entre ce corps vicié et son âme semble difficile maintenant qu'il est entré dans le monde des pécheurs. Aussi, en se jetant dans l'introspection, le démoniaque ne

[2752] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 282.
[2753] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 528.
[2754] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 174.

parvient pas à se trouver, à se recomposer car sa vie est avant tout basée sur le néant. Dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, l'héroïne, à la recherche de la pureté perdue, voit dans son corps une souillure à conjurer :

> Tout ce qui précède mon mariage prend dans mon souvenir cet aspect de pureté ; contraste, sans doute, avec cette ineffaçable salissure des noces. Le lycée, au-delà de mon temps d'épouse et de mère, m'apparaît comme un paradis. Alors je n'en avais pas conscience. Comment aurais-je pu savoir que dans ces années d'avant la vie je vivais ma vraie vie ? Pure, je l'étais : un ange, oui ! Mais un ange plein de passions. Quoi que prétendissent mes maîtresses, je souffrais, je faisais souffrir. Je jouissais du mal que je causais et de celui qui me venait de mes amies ; pure souffrance qu'aucun remords n'altérait: douleurs et joies paissaient des plus innocents plaisirs. [2755]

Thérèse prend conscience *à posteriori* que son enfance était paradisiaque en regard de sa vie d'épouse. L'aspect sexuel est pour Thérèse très important et l'ambiguïté de son comportement réside dans le fait que même si elle rêve d'amour, elle repousse les avances de Bernard : « [D]ans le taxi, comme Bernard se rapprochait d'elle, sa main l'éloignait, le repoussait. »[2756]

4. Dans leur vie quotidienne

Certains démoniaques sont atteints par le « bovarysme du mal »[2757]dans la mesure où ils aspirent à une vie plus haute. En effet, à l'instar d'Emma Bovary, ils rêvent des prestiges de la passion romantique et de la grande vie. *Adrienne Mesurat* de Green met en scène avant tout le tragique de l'enfermement identitaire : l'héroïne, ne parvient à savoir qui elle car elle reste enfermée – aveuglée même – par cet amour qui l'obsède au plus haut point. La vie intérieure de la jeune fille va devenir une véritable prison :

> Elle irait consulter Maurecourt pour une maladie imaginaire et, dans le courant de la conversation, elle lui parlerait d'elle-même, feignant de parler d'une de ses amies. Elle lui raconterait l'histoire de cette malheureuse elle le toucherait, peut-être devinerait-il ; en tout cas, le terrain serait préparé, et puis ce serait une occasion de le voir : elle sonnerait à la porte du pavillon blanc, elle pénétrerait dans le cabinet qu'elle apercevait de la chambre de Germaine, elle foulerait le tapis rouge. Son imagination prit feu. Que ne pouvait-elle se rendre à l'instant chez le docteur ! Mais pourquoi n'irait-elle pas ? Si elle était réellement malade, hésiterait-elle ? Dans un quatre d'heure elle pouvait être en tête à tête avec Maurecourt ; un quatre d'heure, le temps de s'habiller mais par un mouvement de lâcheté elle recula cette visite. Il était trop tard aujourd'hui. Demain, elle irait surement. [2758]

[2755] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 5.
[2756] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p.42.
[2757] P. PELCKMANS, « Thérèse Desqueyroux et le bovarysme du mal », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français, op. cit*., p. 361.
[2758] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 384.

Dans cet extrait, les projets d'Adrienne énoncés au conditionnel sont annihilés par les questions finales qui les remettent en cause. Tiraillée entre son envie de voir Maurecourt et son immobilisme, Adrienne hésite. Au final, elle rêve sa vie plutôt que de la vivre : c'est son immobilisme qui finit en effet par l'emporter dans une conclusion brève, et donc d'autant plus brutale que le rêve, lui, est développé « Il était trop tard aujourd'hui. Demain, elle irait sûrement ». L'adverbe « sûrement » modalise l'assertion en insinuant qu'elle ne le fera pas. Adrienne a peur d'elle-même et ne se comprend pas, comme le montre son discours intérieur qui comporte toujours de nombreuses interrogations. Elle va finir emmurée par cet attentisme permanent qu'il ne lui apporte rien, mais contre lequel elle ne peut pas lutter : « Elle n'avait plus, en s'éveillant, cette surprise douloureuse d'autrefois à la pensée que la journée qui commençait ne lui apporterait rien ; au contraire, cette certitude lui semblait une bonne chose parce que, se sachant en garde contre l'espoir, elle se sentait en quelque sorte à l'abri d'un malheur. Que pouvait-il arriver qu'il pût la consterner ? N'avait-elle pas épuisé les sources de sa mélancolie ? » [2759]. Le verbe modalisateur « sembler », répété deux fois, montre que la jeune fille est dans l'erreur : elle se trompe sur elle-même, sur ses propres sentiments. Le chaos règne dans l'esprit d'Adrienne, comme dans l'esprit de nombreuses figures démoniaques. Adrienne Mesurat ne fait que rêver, dans tout le roman, de cet amour qu'elle souhaite vivre avec le docteur Maurecourt.

Chez certains démoniaques, le mal provient de l'imagination, amplifié par de nombreuses lectures. Un certain nombre de démoniaques se distinguent par leur goût pour la lecture qui va de pair avec un goût pour le récit en général. Ils sont souvent les seuls à savoir écrire, à maîtriser la fiction, telle Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac. La jeune femme lit beaucoup et a alimenté son imaginaire de productions romanesques. Elle dépérit en se créant un monde d'illusions : « Elle (Anne) haïssait la lecture, n'aime que coudre jacasser et rire. Aucune idée sur rien, tandis que Thérèse dévorait du même appétit les romans de Paul de Kock, les Causeries du lundi, l'Histoire du Consulat, tout ce qui traîne dans les placards d'une maison de campagne »[2760]. En lisant beaucoup de livres, Thérèse enrichit ses connaissances, et surtout nourrit son imagination qui bientôt va compenser une réalité décevante. Le roman présente en effet une suite de songes qui montrent comment, devant l'hostilité et les échecs, elle échafaude son propre auto-mensonge. Ces rêveries vont mettre à nu les manques, les frustrations et la volonté de Thérèse à se mettre en valeur. Face à une morne vie à Argelouse, elle imagine une « autre » vie à Paris, où les repas monotones à la

[2759] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 408.
[2760] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 32.

maison seront remplacés par des repas au Restaurant du Bois ; la compagnie monocorde de Bernard et des domestiques sera remplacée par celle d'Azévédo et de jeunes femmes ; le gris décor de la maison par le luxe ; sa destinée obscure et son sombre anonymat par le rayonnement, l'action : « Elle enchantait un cercle de visages attentifs mais nullement étonnés. Une femme disait : « C'est comme moi... j'ai éprouvé cela, moi aussi... » Un homme de lettre la prenait à part : « Vous deviez écrire tout ce qui se passe en vous. Nous publierons ce journal d'une femme d'aujourd'hui dans notre revue » Un jeune homme qui souffrait à cause d'elle la ramenait dans son auto »[2761]. Le rythme du texte, assez vif comme le montre la succession de verbes (« enchantait », « prenait », « ramenait »), va de pair avec le propos résolument chimérique. Plus que tout, Thérèse Desqueyroux rêve de l'amour idéal : «Ainsi l'amour dont Thérèse a été plus sevrée qu'aucune créature, elle en est possédée, pénétrée»[2762]. Seules les rêveries peuvent assouvir la soif de cet être profondément insatiable et insatisfait : en songes, elle atteint son idéal de vie et de personnalité. Thérèse s'est enfermée toute seule dans le dilemme entre l'idéal et la réalité.

Pour beaucoup de personnages démoniaques, la puissance de l'imaginaire va se révéler très dangereuse. Le rêve coupe le démoniaque du réel, et donc de lui-même. Ouine, s'est laissé gagner par la puissance du rêve : « comme un bateau pourri à la mer »[2763]. C'est parce que les démoniaques sont souvent tirés de leurs rêves, telle Mouchette, qu'ils peinent à combler le vide qui le morcellement, les déchirent. : « Cette chose lui manquait qu'elle avait tenue, mais où ? mais quand ? […] C'est alors qu'elle appela du plus profond, du plus intime, d'un appel qui était comme un don d'elle-même, Satan »[2764]. Au lieu de coller au réel, le démoniaque fabrique avec son passé, ses obsessions un tissu d'irréalités qui connaît son paroxysme avec le roman de Manuel écrit à la première personne dans *Le Visionnaire* de Green. Les histoires du jeune garçon lui viennent principalement la nuit : « La nuit, en effet, alors que tout notre être semble à la limite de deux mondes, un peu avant la seconde où j'allais tomber dans un grand sommeil vide, *je voyais*. Pendant l'espace d'un éclair, je vivais une autre vie que la mienne, je respirais ailleurs, j'étais loin »[2765]. Ce jeu permet d'arracher Manuel à lui-même : peu lui importe, au final, ce qui se passe dans la réalité car « tout pour moi se passait ailleurs. J'étais libre »[2766]. Manuel se dédouble sur plusieurs niveaux, puisque tout en demeurant dans le monde de l'ici, il s'en évade en construisant le château, ce « bien

[2761] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 89
[2762] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 91.
[2763] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1537.
[2764] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 212.
[2765] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 307.
[2766] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 308.

étrange paradis », et en creusant, à l'intérieur même de cet espace un nouvel espace, un rêve dans le rêve, et en abordant à l'occasion de l'agonie du vieux comte « les confins d'une région où le silence est plus profond que notre silence »[2767]. Manuel entretient un rapport très fusionnel avec la mort, au point que cette dernière contamine sa vision de l'amour et de la sexualité. Dans « Ce qui aurait pu être », il imagine que la vicomtesse meurt à la suite d'un acte charnel avec lui, et dans la réalité, Manuel, atteint d'une maladie incurable, a commis plusieurs actes déplacés envers sa cousine et des petites filles. Contre la menace du néant, le jeune garçon a trouvé comme recours celui de proclamer que le rêve est l'unique réalité. La vicomtesse, double de Manuel, le dit explicitement : « […] la vie est une illusion […] la grande réalité, c'est la mort […] Le monde que nous croyons voir n'existe pas » [2768].

La perversion de l'imagination se révèle redoutable : « Pris dans ce sens, le rêve funeste, le « mauvais rêve » est à l'origine de tous les crimes. Il est aveuglement, volontaire ou non »[2769]. Le mauvais rêve, comme nous l'avons vu, n'est que mensonge. Il illustre le combat surnaturel entre le mal et le prêtre à travers Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Dès le début du roman, on perçoit combien la littérature a gagné l'esprit de Mouchette depuis qu'elle a découvert l'amour avec Cadignan que le narrateur appelle « son héros » :

> L'horizon qui déjà s'échauffe et fume, le chemin creux encore plein d'ombres, et les pâtures tout autour, aux pommiers bossus. La lumière aussi fraîche que la rosée. Toujours elle entendra les six belles vaches qui s'ébrouent et toussent dans le clair matin. Toujours elle respirera la brume à l'odeur de cannelle et de fumée, qui pique la gorge et force à chanter. Toujours elle reverra le chemin creux où l'eau des ornières s'allume au soleil levant... Et plus merveilleux encore, à la lisière du bois, entre ses deux chiens Roule-à-Mort et Rabat-Joie, son héros, fumant sa pipe de bruyère, dans son habit de velours et ses grosses bottes, comme un roi.[2770]

Cadignan reproche d'ailleurs à Mouchette lors de leur entretien d'avoir l'esprit perverti par les romans : « Tu n'as pas un grain de bon sens, Mouchette, avec tes phrases de roman »[2771]. La jeune fille s'est empoisonnée l'imagination avec de mauvais livres : « Tel livre, telle mauvaise pensée, telle image entrevue les yeux clos, au ronron du poêle, les mains jointes sur l'ouvrage oublié, se représentaient tout à coup à son souvenir, avec une affreuse ironie »[2772]. Grâce à son pouvoir de lucidité surnaturelle, Donissan aide Mouchette à voir clair en elle et lui permet de prendre conscience de l'opposition entre vie assumée et vie rêvée, entre

[2767] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 321.
[2768] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 372.
[2769] H. DEBLUË, *Les Romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve, op. cit.*, p. 14.
[2770] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 67.
[2771] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 82.
[2772] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 85

l'engagement dans la vie et l'évasion dans le rêve stérile : « Nous sommes mauvais juges en notre propre cause, et nous entretenons souvent l'illusion de certaines fautes, pour mieux nous dérober la vue de ce qui en nous est tout à fait pourri et doit être rejeté à peine de mort »[2773].

Encore plus que Mouchette, Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* du même auteur, a été nourrie de lectures :

> […][J]'ai été, moi qui vous parle une jeune fille très ordinaire. Pas plus imaginative qu'un autre, contente de peu. Oui, il eût dépendu d'un rien que je continuasse à m'ignorer tranquillement, paisiblement. D'un rien. Et tant de filles me ressemblent à travers le monde ! Tant de filles qui se contenteront très bien de petits vices, de mauvais rêves qu'on met sur le compte des nerfs – les mêmes rêves qui servaient à treize ans, qui continueront à servir jusqu'à la mort.[2774]

Elle s'est laissée ensuite complètement ensorcelée par la puissante imagination de Ganse qu'elle définit elle-même comme « une espèce de sourcier. L'imagination la plus aride, vous trouveriez le point d'où va jaillir la source. Ces rêves... tous ces rêves ».[2775] Dès lors ses propres pensées témoignent de ce rapport biaisé à la réalité. Chez elle, tout n'est que « littérature »[2776] comme le lui fait remarquer Olivier. Dès lors ses pensées sont elles-mêmes sous l'influence de l'imagination : « L'idée du crime ne lui causait nulle répulsion, nulle crainte, et le crime accompli, elle ne sentirait nul remords. C'était simplement une image monstrueuse entre tant d'autres, et qu'elle fût réalisée, la distinguerait à peine des images monstrueuses qu'elle avait senti grouiller en elle dès l'enfance et qui remplissaient déjà ses rêves »[2777]. On trouve le terme « image » qui fait écho au vocabulaire de Ganse : « Ah ! Ah ! L'image n'est pas mauvaise. Notez-la. »[2778], « Je voudrais que vous notiez cela aussi, dit-il en rougissant, l'image est bonne. Hein ? »[2779].

Le texte évoque à plusieurs reprises le terme « image du meurtre »[2780]. Plus que les autres démoniaques, Simone va confondre réalité et illusion : « L'illusion n'avait jamais été si forte qu'elle n'en gardât une vague conscience. Quoi ! la chose n'était pas encore accomplie : elle allait l'être. Se relevant d'un bond, elle saisit sa machine et franchit le talus si brusquement, tête basse, qu'elle faillit pousser un cri de terreur en voyant tout à coup à ses pieds en travers de la route une ombre noire, immobile »[2781]. Le lexique identifie lui-même le

[2773] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 196.
[2774] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 920.
[2775] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 920-921.
[2776] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 965.
[2777] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 985.
[2778] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 915.
[2779] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 918.
[2780] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 986.
[2781] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1005.

caractère irréel de la vision de Simone (« illusion ») : son « rêve » est une entrée dans la « réalité » tout en conservant à cette « réalité » fantasmée des connotations imaginaires : « Quoi ! la chose n'était pas encore accomplie : elle allait l'être ». L'opposition se renverse en effet de manière ironique dans la mesure où Simone, prise dans son rêve, revient à la réalité, avec l'intervention du curé : « en voyant tout à coup à ses pieds en travers de la route une ombre noire, immobile ».

Pour ces êtres qui vivent dans un conte de fée permanent, la réalité est un hors-monde équivalant ce qu'est l'imaginaire pour les autres personnages, c'est-à-dire un négatif de ce qu'ils pensent être la vie « normale ».

5. Dans leur religion

À l'instant même où le démoniaque affirme nier l'existence divine, « il affronte et attaque cette existence transcendante »[2782] explique Willy Burkhard au sujet de l'œuvre de Bernanos. Il y a une contradiction irrésolue chez les démoniaques dont peu sont finalement véritablement athées. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, l'écrivain Saint-Marin est adversaire du catholicisme et éprouve ainsi une suspicion au sujet des miracles de l'abbé Donissan. Attiré par l'histoire étonnante du saint de Lumbres, il désire s'entretenir avec ce dernier. Saint-Marin, qui parle de la mort comme d'une chose banale, ne peut néanmoins s'angoisser pour la sienne. Cette contradiction initiale va en entrainer bien d'autres liées notamment à la religion. Pourtant, il éprouve dans le même temps une certaine attirance pour le miraculeux. Lorsqu'on lui raconte le miracle manqué du « saint de Lumbres », il s'exclame : « O la rafraichissante surprise d'un peu de surnaturel et de miraculeux »[2783]. Il va ensuite faire l'apologie du surnaturel :

> Nous espérons tous un miracle, monsieur, et le triste univers l'appelle avec nous. Aujourd'hui, ou dans un millier de siècles, que m'importe, si quelque événement libérateur doit faire brèche un jour dans le mécanisme universel ? J'aime autant l'attendre pour demain et m'endormir content. De quel droit la brute polytechnique viendrait-elle m'éveiller de mon rêve ? Surnaturel et miraculeux sont des adjectifs pleins de sens, monsieur, et qu'un honnête homme ne prononce qu'avec envie.[2784]

[2782] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 277.
[2783] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 284.
[2784] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 285.

Ces paroles montrent l'étendue de l'ambiguïté du personnage qui manie l'ironie tout en révélant à travers elle une certaine nostalgie du miraculeux. Il se joue la comédie d'une conversion religieuse et se prend à son propre jeu.

Contrairement à Cénabre, l'héroïne éponyme de *Thérèse Desqueyroux* écrit par Mauriac découvre la religion tardivement. Les conversations avec Jean suscitent chez la jeune femme des questionnements à propos de la foi : « [...] sur la question religieuse, comme je reprenais ce que j'avais accoutumé de dire en famille, il m'interrompait : « Oui, sans doute... mais c'est « plus compliqué que cela... » En effet, il projetait dans le débat des clartés qui me paraissaient admirables... »[2785]. Thérèse réfléchit de nouveau à cette question religieuse lorsqu'un nouveau curé arrive au village. Le religieux, qui lit beaucoup, ne parvient pas à séduire les paroissiens qui le trouvent trop distant : « C'est très joli d'avoir toujours le nez dans ses livres, mais une paroisse est vite perdue »[2786]. Thérèse se sent proche de lui à tel point qu'elle souhaite assister à sa messe dans la semaine. Mais sa famille l'empêche de se rapprocher du curé, car elle ne veut pas que les autres pensent qu'elle change soudainement de conviction. Cette contradiction n'apparaît pas seulement dans le comportement de Thérèse, mais aussi dans ses pensées. Avant de vouloir s'empoisonner, Thérèse songe à Dieu et hésite : « Thérèse n'est pas assurée du néant. Thérèse n'est pas absolument sûre qu'il n'y ait personne »[2787]. Pour autant, elle veut croire qu'Il la surveille : « S'il existe cet Être [...] puisqu'Il existe, qu'Il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard – et si c'est la volonté qu'une pauvre âme franchisse le passage, puisse-t-Il, du moins, accueillir avec amour ce monstre, sa créature »[2788]. La présence inconsciente de Dieu en elle se présente également sous la forme d'une objection muette, lorsque Bernard mentionne : « Et puisque la messe, pour vous, ne signifie rien... » Elle ouvrit la bouche, parut au moment de parler, demeura silencieuse »[2789].

Ces divisions intrinsèques, ces postures opposées font des démoniaques des figures tragiques : dominés par des passions – l'appel de la chair, l'imagination, le rejet de Dieu et de l'Amour –, ils n'avaient pas d'autres choix que de se livrer au mal. Mais cela ne se fait pas sans lutte, comme nous venons de le voir. Et c'est « ce qui rend les héros tragiques indissolublement coupables et innocents : en vertu de leur passion dominante, de leur valeurs,

[2785] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 59.
[2786] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 68.
[2787] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 84.
[2788] Ibid.
[2789] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 88.

ils n'avaient pas d'autre choix que l'acte qui constitue une faute »[2790] commente Marc Escola. Les démoniaques sont donc moins victimes de leurs actes, qui vont les conduire vers le néant, que de leurs contradictions qui sont à la source du mal.

II. Le néant

Il n'y a pas d'issue possible pour les démoniaques : ils sont littéralement enfermés. Leur intériorité se retrouve bientôt envahie par l'ennui. À la fois cause et effet de leur vide intérieur, l'ennui se fait sentir chez les démoniaques comme une espèce d'absence de tout intérêt, de tout sentiment. Les démoniaques cèdent alors à la tentation du désespoir qui prend possession d'eux, au point de n'avoir bientôt qu'une idée en tête : la mort.

A. La tentation du désespoir

Tous les démoniaques sont en proie à un profond désespoir qui s'apparente à une mort spirituelle, et c'est là leur principal crime : « Le crime est rare ; je veux dire le crime qualifié, authentique, tombant sous le coup de la loi. Les hommes se détruisent par des moyens qui leur ressemblent, médiocres comme eux. Ils s'usent sournoisement. Et les crimes d'usure, monsieur, ça ne regarde pas les juges !... »[2791]. L'abandon au désespoir est un péché dans la mesure où le croyant, qui n'espère plus dans la Providence, se détourne de Dieu et du chemin du salut, renoncement dont il porte la responsabilité pleine et entière. Les théologiens voient dans le désespoir l'intervention du diable qui « se plaît en la tristesse et la mélancolie, parce qu'il est triste et mélancolique et le sera éternellement, donc il voudrait que chacun fût comme lui »[2792]. Le désespoir n'est pas vicieux en lui-même « mais notre ennemi pourtant s'en sert pour ourdir et tramer mille tentations en nos âmes »[2793]. Hamlet, dans la tragédie de Shakespeare, se demande ainsi si le spectre de son père n'est pas en réalité le diable : « L'esprit que j'ai vu / Est peut-être un diable et le diable a le pouvoir/ De revêtir une forme séduisante ; oui, et peut-être/ Profitant de

[2790] M. ESCOLA, *Le Tragique, op. cit.,* p. 139.
[2791] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 786.
[2792] SAINT FRANCOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote, Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 274-275.
[2793] Ibid.

ma faiblesse et de ma mélancolie/ Car il est très puissant sur ces sortes d'humeur,/ Il m'abuse, pour me damner »[2794].

Terrain favorable à l'action du diable, le désespoir est le répondant du mal dans l'ordre de la matière, son élément, son analogue. Si le diable agit dans l'homme, ce ne peut être que par son intermédiaire : il est ainsi « le sujet et l'instrument duquel le diable se sert pour faire ses illusions, tromperies, stratagèmes, à faute d'instrument propre »[2795]. Le désespoir rappelle en cela l'acédie, ce mal mystérieux que l'on appelait aussi « démon de midi » en raison de l'heure à laquelle il assaillait les moines qui en étaient atteints. Mal multiple, ce péché en recouvre d'autres car sa caractéristique propre est de disperser l'âme : « De la tristesse, la rancune, la pusillanimité, l'aigreur, le désespoir ; de l'acédie, l'oisiveté, la somnolence, l'humeur acariâtre l'inquiétude, la vagabondage, l'instabilité de l'esprit et du corps, le bavardage, la curiosité »[2796]. La puissance destructrice de la tristesse acédique appelle des images violentes : Cassien évoque « l'âme déchirée par les morsures de la tristesse »[2797]. L'être est en proie à la dispersion des images et des désirs et c'est bien ce que l'on retrouve chez les figures démoniaques. Augustin rapproche l'acédie de l'*aegritudo* définie par Ciceron dans ses *Tusculanes,* le mal propre de l'homme déchu. Ainsi selon lui, la faiblesse de la volonté humaine, sa division contre elle-même est une « aegritudo animi », une maladie de l'âme, qui remonte au péché originel. Pétrarque, dans *Mon secret,* où il retranscrit un dialogue imaginaire avec Augustin, rapproche l'acédie de la mort : l'individu se perd et s'abîme dans le sentiment de sa faiblesse, de son impuissance et, dans son affliction.

Usés par ce désespoir, la majorité des démoniaques ressemblent à des morts-vivants comme nous l'avons évoqué précédemment. Dans *Léviathan*, Guéret est en proie à une angoisse profonde : « Pourquoi souffrir si longtemps ? Est-ce que cela le rendait meilleur ? »[2798]. Tous les personnages de *Léviathan* sont des désespérés dont Mme Londe, seule dans son restaurant vide où les messiers arrivent systématiquement en retard, pense : « Pourquoi souffrir ainsi ? »[2799]. Mme Grosgeorge, séquestrant Guéret qu'elle aime et qu'elle hait, s'interroge : « Comment peut-on souffrir autant […] et ne pas mourir ? »[2800]. Dans *Mont-Cinère* de Green, Emily songe :

[2794] W. SHAKESPEARE, *Hamlet, Tragédies,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 801.
[2795] J. TAXIL cité par J. CEARD, « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », *Nouvelle histoire de la psychiatrie,* Paris, Dunod, 2012, p. 89.
[2796] J. CASSIEN cité par L. CANTAGREL, *De la maladie à l'écriture : genèse de la mélancolie romantique*, Tübingen, M. Niemeyer, 2004, p. 73.
[2797] J. CASSIEN cité par L. CANTAGREL *De la maladie à l'écriture : genèse de la mélancolie romantique, op. cit.,* p. 74.,
[2798] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 666.
[2799] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 731
[2800] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 795.

« Chaque fois surgit la même question, la même angoisse. Jamais elle ne s'était sentie aussi émue, aussi malheureuse, et cependant quelques heures auparavant elle était tranquille et contente d'elle-même. Avec la nuit descendait en elle un sentiment étrange qu'elle n'avait pas éprouvé jusque là. Pourquoi vivait-elle au milieu de tant de difficultés, alors que d'autres menaient des existences en apparence si calmes ? »[2801]. Ce qui ressort des propos du personnage, c'est la vanité de se débattre : le désespoir est inéluctable, il arrive de manière invariable au crépuscule. Rejeter les mirages miroités par l'espoir révèle une certaine lucidité chez l'être humain. L'être désespéré est conscient de sa situation : il connaît parfaitement ses limites, sait qu'il ne peut nullement dépasser sa condition humaine et l'accepte. Le même constat se retrouve chez Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green: « Elle n'avait plus, en s'éveillant, cette surprise douloureuse d'autrefois à la pensée que la journée qui commençait ne lui apporterait rien ; au contraire, cette certitude lui semblait une bonne chose parce que, se sachant en garde contre l'espoir, elle se sentait en quelque sorte à l'abri d'un malheur. Que pouvait-il lui arriver qui pût la consterner ? N'avait-elle pas épuisé toutes les ressources de sa mélancolie ? » [2802]. Adrienne éprouve une certaine sérénité que lui procure, paradoxalement, le renoncement à l'espoir. L'extinction de tout sentiment et désir coïncide avec ce que l'on peut désiger comme étant la perte de l'espoir.

Le désespoir des démoniaques les sépare donc de leur propre vie, telle Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Julien Green :

> Peu à peu, elle s'était déprise de tout au point d'accepter pour moi l'homme égoïste et ridicule avec qui elle vivait, et de n'être même plus sensible à a laideur des objets qui l'entouraient et rencontraient son regard à toute heure du jour. Mais parfois quelque chose d'indéfinissable se produisait en elle, une sorte de halte dans le cours du temps, comme si on eût voulu lui donner une occasion de se ressaisir, de se voir telle qu'elle était, de voir sa vie.[2803]

Elle éprouve une étrange satisfaction à « toucher le fond du désespoir »[2804] comme de nombreux démoniaques qui ressentent eux aussi « l'affreuse tristesse que procure la présence du néant d'où nous avont été tirés par Dieu et dont nous avons, dans le péché, une sorte de nostalgie épouvantable »[2805]. Emily, dans *Mont-Cinère* de Green, elle, est sans ressources face à la mélancolie qui l'habite : « À quoi bon vivre ? pensait-elle, si jamais je ne dois être

[2801] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*, p. 211.
[2802] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*, p. 408.
[2803] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* pp. 709-710.
[2804] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 746.
[2805] J. GREEN, *Journal*, 18 décembre 1967, *Œuvres complètes*, tome V, *op.cit.,* p. 450

heureuse, si tous les jours doivent m'apporter de nouveaux ennuis ? »[2806]. Excessif dans tout – et surtout dans le mal – le désespoir de Bertrand Lombard dans *Varouna* de Green le conduit peu à peu vers l'anéantissement : « Jamais il n'avait su, avant la mort de sa femme, ce que c'était que souffrir et maintenant, il se disait que toute vie humaine gravite nécessairement vers le désespoir et que les heures les plus douces ne sont que chemins fleuris conduisant à la destruction »[2807].

Le désespoir se reconnaît, comme l'analyse Guy Gaucher, « à un signe qui ne trompe pas : ceux qui l'éprouvent se portent à eux-mêmes une haine farouche »[2808] : « Vous ne vous désirez plus. Vous ne désirez plus votre joie. Vous ne pouviez vous aimer qu'en Dieu, vous ne vous aimez plus. Et vous ne vous aimerez plus jamais en ce monde ni dans l'autre – éternellement »[2809] explique le curé d'Ambricourt dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos. De là naît le conflit tragique : Satan a investi l'âme humaine pour en prendre possession et les conséquences sont dès lors sans appel :

> Vous irez ainsi de plus en plus secrètement séparé des autres et de vous-même, l'âme et le corps désunis par un divorce essentiel, dans cette demi-torpeur que dissipera soudain le coup de tonnerre de l'angoisse, l'angoisse, forme hideuse et corporelle du remords. Vous vous réveillerez dans le désespoir qu'aucun repentir ne rédime, car à cet instant même expire votre âme. C'est alors qu'un malheureux écrase d'une balle un cerveau qui ne lui sert plus qu'à souffrir.[2810]

Bernanos montre comment le péché, lorsqu'il n'est pas assumé, mène le démoniaque au désespoir. Ainsi « L'amertume ressentie dans la vaine expérience du péché semble leur avoir ôté ce goût élémentaire de la vie qui s'exprime dans l'amour de soi »[2811]. Aussi les démoniaques continuent de vivre alors qu'en réalité, ils ne sont que des cadavres, ou des « épaves » pour reprendre le titre du roman de Green.

Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, s'est « haïe dès l'enfance »[2812]. Elle songe : « Le désespoir seul avait pu l'amener jusque là – un désespoir dont elle n'avait jamais eu qu'à des rares minutes une claire conscience – désespoir sans cause et sans objet précis, d'autant plus redoutable qu'il s'était lentement infiltré en elle »[2813]. Sa puissance de désespoir est si forte qu'elle parvient à désespérer son ami Olivier : « Je ne m'aime plus. Je ne peux pas vivre sans m'aimer. Depuis que je ne m'aime plus... C'est votre faute. Je vous déteste, je vous

[2806] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit*, p. 118.
[2807] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit*, p. 712.
[2808] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 49.
[2809] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, *Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 1129.
[2810] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 329.
[2811] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 56.
[2812] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 1020.
[2813] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 1014.

hais »[2814]. Les questionnements des démoniaques sur leur propre désespoir n'amènent jamais de réponse car ils semblent sans objet. Seule la sœur de Landin amène une réponse quant à la souffrance de son frère dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac : « Il est trop sensible pour être heureux. On lui fait tout le temps de la peine. Il ne peut supporter le mal. C'est un écorché vif ; une nature trop haute pour se résigner aux laideurs de la vie, voilà la vérité, et il n'arrête pas de souffrir »[2815]. Mais cette sensibilité n'est qu'apparente : elle est davantage le signe d'un abandon de soi, des autres, du monde. Pour Thérèse Desqueyroux, ce désespoir apparaît sans motif : « ce fut au lendemain de ses couches qu'elle commença à ne plus supporter la vie. Rien n'en paraissait à l'extérieur ; aucune scène ente elle et Bernard ; et elle montre plus de déférence envers ses beaux-parents que ne le faisait son mari lui-même. C'était là le tragique : qu'il n'y eut pas une raison de rupture ; l'événement était impossible à prévoir qui aurait empêché les choses d'aller leur train jusqu'à la mort »[2816].

Les démoniaques sont pour la plupart habités par un désespoir, une haine de soi qui trouve son origine dans le péché originel. Le personnage démoniaque se caractérise par sa séparation d'avec Dieu : « Mais en tant qu'il participe à la divinité, par le fait de l'Incarnation, l'homme lui-même est pris dans cet « orage » au sein de l'être [...] Entre Dieu et Satan, la participe ne se joue plus aux enfers ; elle se joue désormais au cœur de l'Homme-Dieu, où l'Humanité à sa racine ». L'homme n'est plus seulement l'enjeu de cette lutte surnaturelle ; c'est en lui, ou à travers lui, et par lui qu'elle est menée »[2817] analyse Jessie Lynn Gillepsie. C'est dans cette rupture, cette faille au cœur de la figure démoniaque que réside chez Bernanos, Mauriac et Green le tragique. Ainsi, le démoniaque est en cela comparable au saint, tel l'abbé Donissan qui lutte contre Satan :

> Il écoute, il répond comme en rêve, mais avec une extrême lucidité. Jamais son cerveau ne fut plus libre, son jugement plus prompt, plus net, tandis que sa chair n'est attentive qu'à la douleur grandissante, au point fixe d'où la souffrance aiguë s'irradie, pousse en tous sens ses merveilleux rameaux, ou court sous la trame des nerfs, pareille à une navette agile. Elle a pénétré si avant qu'elle semble atteindre la division du corps et de l'esprit, faire deux parts du même homme. [2818]

Cette distension à laquelle les hommes sont assujettis se situe dans leur nature même. En la séparant de Dieu, le péché tue l'âme car, comme l'explique Guy Gaucher « de Lui procède

---

[2814] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 966.
[2815] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*, p. 652.
[2816] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p.68.
[2817] J. L. GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 45.
[2818] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 275.

toute vie »[2819]. C'est pourquoi les démoniaques se haïssent avec ferveur : « Pour éprouver toute l'horreur de ce sentiment contre-nature, il faut évidemment s'être engagés profondément dans le mal, avoir poussé sa vie jusqu'à ses limites, avec la fougue, le besoin d'absolu qui caractérisent »[2820] ces « âmes ardentes »[2821]. C'est en cela qui se distingue des saints qui eux découvrent l'amour de soi, et donc celui des autres. Cette division entraine le dédoublement, lié au mensonge comme nous l'avons vu. C'est ce qu'explique Jean dans *Le Malfaiteur* de Julien Green : « Je m'entendais parler et me voyais agir sans vraiment prendre part à ma vie charnelle. Ce dédoublement n'allait pas sans douleur. D'une part, en effet, une sorte d'automate continuait à faire les gestes et à dire les paroles que l'habitude lui avaient apprises, de l'autre un spectateur impuissant assistait malgré lui à de tristes ébats qui n'étaient plus que la caricature du bonheur »[2822].

Quoi qu'il fasse, le démoniaque revient à son point de départ, celui du désespoir complet, qui se révèle sans issue. Jean, dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, dit à l'héroïne éponyme qu'à Argelouse, elle était condamnée au mensonge jusqu'à sa mort. Mais elle-même sait bien que partout et toujours elle est « condamnée à la solitude éternelle »[2823.] Qu'il existe une « abyme »[2824] qui la sépare des autres, et qu'elle est la seule habitante d'une « île déserte » », d'une « planète désolée »[2825]. Guérou a consacré sa vie à pratiquer le vice, à le décrire et à en analyser les intentions dans ses romans : « Ce que le vice a de bon […] c'est qu'il apprend à haïr l'homme. Tout va bien jusqu'au jour où l'on se hait soi-même. Car enfin, mon garçon, je vous demande : haïr en soi sa propre espèce, n'est-ce pas l'enfer ? »[2826] explique-t-il à Pernichon dans *L'Imposture* de Bernanos. Chez Olivier, dans *Un Mauvais rêve* du même auteur, on a cette même secrète « rancune contre soi-même »[2827]. Aussi, tous les démoniaques se retrouvent dans les paroles du jeune homme: « Je ne m'aime plus. Je ne peux pas vivre sans m'aimer »[2828].

De la même façon, Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac songe : « Il se faisait horreur et croyait qu'il n'atteindrait jamais à rendre au monde l'inimité qu'il y

[2819] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 59.
[2820] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 56
[2821] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 256.
[2822] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 325.
[2823] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 25.
[2824] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 43.
[2825] Ibid.
[2826] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 437.
[2827] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 977.
[2828] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 966.

faisait naître »[2829]. Aussi il « avait honte de son corps […] pauvre orgueil de cet âge, humilié désespéré »[2830]. C'est aussi ce que ressent Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « je sais que tu me hais… Moins que moi ! » dit-elle ainsi au Dr Gallet. Fiodor lui aussi dit à Chantal que son âme « est un fardeau assez lourd »[2831].

> Il n'a jamais menacé personne. Il est malheureux, voilà tout. Malheureux à un point qu'on n'imagine pas, qui vous donne mal au cœur, au ventre, le vertige, quoi !... Quand il bâille, vous diriez un roi, un dieu. Il explique que c'est ainsi dans son pays, sous un ciel blanc, la terre blanche, avec de petits bouleaux, les cabanes, des lacs gelés, un gros soleil rouge, et des loups... Puis il parle de la mort d'une manière si douce, si affectueuse, et il avoue qu'il ne m'aime pas, qu'il ne pourra pas m'aimer. Pauvre chat ! [2832]

Les personnages sont habités par une véritable haine d'eux-mêmes qui confine à l'humiliation. Pour Jessie Lynn Gillepsie, l'origine de cela se trouve dans le péché originel qui est « cette contradiction intime de notre nature : cette haine de soi, obscure, secrète mystérieuse, qui semble être 'au plus profond... de toute vie', cette 'sourde rancune contre [lui-même], contre le prestige de [son] ancienne grandeur' qui porte l'homme 'à se dégrader, à s'avilir comme pour se venger de lui-même, de son âme immortelle »[2833].

La haine de soi est à la source du goût du démoniaque pour la souffrance, la servitude, la défaite et l'humiliation. Maria Cross dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac éprouve elle aussi ce sentiment : « Depuis ces premières confidences, le docteur l'avait entendue s'humilier, se condamner sans miséricorde »[2834]. Dans *Le Malfaiteur* de Green, Jean est traqué par la police parce qu'il se met, comme par plaisir, dans des situations humiliantes. Depuis son enfance, Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, n'a cessé de s'humilier et de se haïr, ce dont il ne prendra conscience que tardivement : « J'ai mesuré la haine que je me porte en voyant se dresser ce spectre de moi-même. J'ai chéri, dans Luc, un fils qui ne me ressemblait pas »[2835].

Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine* de Bernanos déclare haïr Ouine « autant que son propre corps »[2836] qu'elle couvre de chiffons ridicules pour s'humilier. Cette haine du corps rejoint celle de l'âme. L'humiliation est ainsi pour Olivier de Mainville « une autre manière de [se] tuer »[2837]. On retrouve cela chez Mouchette qui ne recherche que la haine et le mépris des

---

[2829] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 754.
[2830] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 755.
[2831] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 548
[2832] G. BERNANOS, *La Joie*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 619.
[2833] J. L.GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos , op. cit*., p. 68.
[2834] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 775.
[2835] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 463.
[2836] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 1424.
[2837] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 967.

autres. L'abbé Cénabre, qui ne « s'aime même pas »[2838], ressent le besoin de s'avilir et de détruire ce à quoi il tient. Il croit se voir dans un miroir lorsque le mendiant lui explique : « Je ne veux pas qu'on me respecte [...] Est-ce que je me respecte, moi ? »[2839]. Ainsi, « L'abandon du corps supplicié exprimait avec une effrayante vérité l'âme violentée, profanée. Car l'horreur fut à son comble lorsque ce corps robuste parut cesser d'opposer aucune résistance, subit la souffrance, la dévora comme on dévore la honte... Oui, un instant, l'humiliation fut parfaite »[2840].

B. L'ennui

Le mal est un principe de négation, cette substance spirituelle « qui porte le signe moins »[2841] : on peut le définir comme « un dynamisme à rebours, une déchéance, une déliquescence, la tentative du diable étant précisément de refaire en sens contraire, tout l'effort de la Création »[2842]. Pour Bernanos, le mal n'est pas un principe en soi mais un manque, une absence : il est « privation du Bien, sinon il serait une substance et toute substance a une nature qui est bonne, puisque créée par Dieu. Le mal est par conséquent invisible et inaudible, il n'est qu'une apparence sans existence véritable »[2843]. Gaétan Picon nuance quelque peu cela dans son essai sur l'œuvre bernanosienne :

> Le mal est négation par rapport au bien en ce sens que, mis en présence du bien, il apparaît comme sa négation. Mai pour l'homme qui le vit, le mal est une réalité parfaitement positive. Si le mal était vraiment ce qui n'est pas, comment y arait-il une volonté du mal, comment le mal pourrait-il être choisi et aimé ? Peut-être pourrait-on dire que le mal, ontologiquement, est une simple privation de l'être, mais qu'il est, psychologiquement, l'un des ressorts positifs de l'âme humaine. Et que l'objet de cette volonté soit le néant, que la nature de cette passion soit l'indifférence, cela ne change rien à leur positivité.[2844]

Il correspond aux trous, aux lacunes ; il est le vide, la non-plénitude. Le mal est une corruption de l'être, un trouble morbide, un désordre. L'ennui est la dernière étape du désespoir : il en est « la consommation »[2845]. On le voit clairement chez *Monsieur Ouine* de

[2838] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 363
[2839] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 474.
[2840] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., pp. 374-375.
[2841] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 320.
[2842] J. L GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 44.
[2843] Ibid.
[2844] G. PICON, *Bernanos : l'impatiente joie*, Paris, Hachette littératures, 2014, p. 65.
[2845] J. P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit*., p. 61.

Bernanos : « d'autant qu'il n'y a pas de malheur des hommes... il y a l'ennui »[2846]. Ainsi, «[l]'ennui, le médiocre ennui, haï de tous, l'ennui qu'on croit stérile est l'humus profond, gras et noir, où longtemps d'avance, le hasard sème le grain »[2847]. Ce n'est pas le désespoir qui est le contraire de l'espérance : c'est bien l'ennui. L'étymologie latine du mot ennui, « *in odio esse* » – qui signifie « être un objet de haine » – exprime bien la haine de soi, la perte d'estime qui mène à la chute.

L'ennui est un abattement sans remède, une profonde angoisse sans cause : il est la situation terrible d'angoisse chez celui qui a tout perdu, qui n'a plus rien à espérer, mais qui ne sait pas qu'il l'a tout perdu, ni même ce qu'il a perdu d'ailleurs. Dévorés par l'ennui, les démoniaques se sentent complètement vides : « L'ennui favorise la présence de Satan qui se complaît dans le vide de l'âme »[2848]. Le mal n'est rien d'autre finalement que l'ennui, ce « trou existentiel laissé par l'absence de Dieu »[2849], comme l'explique Michèle Raclot au sujet de l'œuvre greenienne. Une idée qui se retrouve aussi chez Mauriac et Bernanos : « Le mal, qu'est-ce donc pour Bernanos ? Rien d'autre assurément que l'absence de Dieu »[2850]. L'ennui est un problème métaphysique parce qu'il forme, à l'opposé de l'Amour, une sorte de stérilité morte où Dieu est absent. Il s'agit d'un « état stérile d'immobilité et de morbidité »[2851]. S'il est vrai que « les hommes sont dans les ténèbres et dans l'éloignement de Dieu »[2852], l'acédie n'est plus un état passager de désespoir mais un caractère permanent de la condition humaine, qui se révèle dès qu'on la contemple en elle-même :

> Ennui. Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaires, sans divertissements, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir. [2853]

Pour Pascal, la vie de l'homme ne se résume qu'en quelques mots : dépendance, abandon et néant. La présence redoutable de l'ennui métaphysique hante l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green :

[2846] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1465.
[2847] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 862.
[2848] O. PIRES MARTINS, *L'Œuvre de Julien Green : une poétique du mal, op. cit.* p. 60.
[2849] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op. cit.,* p. 613.
[2850] G. PICON, *Bernanos : l'impatiente joie, op. cit.,* p. 56.
[2851] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,*p. 112.
[2852] B. PASCAL, *Pensées,* 398, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 681.
[2853] B. PASCAL, *Pensées*, 529, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 772.

> […] [L]'ennui à l'état pur, ce n'est pas qu'à la campagne qu'on le trouve, et je l'ai ressenti plusieurs fois dans cette maison, comme on respire un parfum, mais pendant quelques minutes seulement. Il faudrait pouvoir le définir. C'est sans doute la présence du néant […] le rien épouvantable qui nous cerne et que nous cachons à nous-mêmes avec des paroles, des lectures, des plaisirs de toutes sortes. Si cela durait, on mourrait je pense. C'est peut-être l'acédia dont parlaient les auteurs autrefois. Cela n'a rien à faire avec l'ennui banal des gens qui ne savent que faire de leur temps. On peut être très occupé et avoir conscience de la présence redoutable. [2854]

Pour Green, l'ennui se rapproche de l'*acédia* médiévale et de la présence du démon.

L'ennui descend jusqu'au fond de l'être et infecte de manière redoutable entièrement l'âme : « L'homme est progressivement et irrémédiablement désorganisé, paralysé la source même de sa vie, parce qu'il néglige précisément de consentir à la vie »[2855]. On retrouve cela chez Mrs Fletcher dans *Mont-Cinère* de Green: « Quand elle fit la connaissance de Stephen Fletcher, c'était une grosse fille sans gaieté et sans espoir, que rien ne paraissait toucher et qui n'attendait rien du monde, ni d'elle-même. Ses yeux noirs ne reflétaient que l'ennui d'une âme qui ne sait où elle va, mais se résigne à son sort et s'abandonne mollement à la volonté des autres »[2856]. L'expression « sans gaieté et sans espoir » et le verbe « attendre » – qui est nié – traduisent l'inconsistance, le caractère intangible et évanescent de Mrs Fletcher : ils révèlent la vacuité dont elle est le symbole. Ce refus d'être au monde provoque immédiatement la séparation d'avec les autres hommes, la créature devient intérieurement déséquilibrée. Elle manifeste alors une indifférence à tout et à tous.

Dans *Le Visionnaire* de Green, Manuel se place sous le signe du néant : « Mon insuffisance me semblait énorme et mes lectures vaines, car je ne savais rien d'une façon précise. Je ne réussissais pas même à vouloir quelque chose jusqu'au bout, et des scrupules, hérités d'une religion à laquelle je ne croyais plus, arrêtaient mes désirs à mi-chemin; je manquais de tout»[2857]. La description suit le fil du manque et du néant : « insuffisance », « rien », « pas », « plus », « manquais ». Plus encore que Manuel, Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, éprouve une indifférence totale : « Rien n'avait de prise sur elle ; elle ne craignait rien et rien ne l'attirait. L'ennui et une sorte de résignation mécontente se lisaient seuls sur ses traits »[2858]. Cet ennui isole la créature, ce qui explique pourquoi il touche particulièrement les habitants de la province, de demeures isolées[2859] ou de milieux fermés.

[2854] J. GREEN, *Journal,* 29 juillet 1956, *Œuvres complètes*, tome V, *op.cit.,* p. 43.
[2855] W. BUCKWARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 111.
[2856] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 81.
[2857] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 305-306.
[2858] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 298.
[2859] Voir dans le chapitre 2 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Les lieux tragiques ».

L'ennui est étroitement lié à la province, cadre de nombreux romans de Bernanos, Mauriac et Green. Au sujet d'Argelouse, lieu où se déroule *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, Véronique Anglard explique : « ce lieu obscur de la province est présenté comme le dernier cercle de l'enfer, une sorte de hors-lieu de la damnation »[2860]. Lieu confiné, la province se caractérise par un certain cloisonnement rigide des classes sociales, empêchant la libre expression de soi. D'ailleurs, les provinciaux ne reçoivent presque jamais d'invités hors milieu. Aussi, Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, souffre de cet isolement et se répète fréquemment : « Inutilité de ma vie – néant de ma vie – solitude sans bornes – destinée sans issue »[2861]. Le vide se retrouve jusque dans le paysage marqué par cette désertion de l'amour : la vie de Thérèse se déroule dans un désert écrasé par la chaleur et que le « feu assiège »[2862] sans cesse. Le motif du paysage déserté se retrouve dans *Destins* du même auteur où Bob aime fixer « l'horizon morne, un ciel couleur d'ardoise. Le vent d'ouest apportait le bruit des cloches, le grondement des trains qui annoncent à Viridis la pluie. Il regardait cet immense pays muet et vide »[2863].

Les êtres démoniaques s'ennuient dans leurs petits villages : Mme Grosgeorge s'ennuie à Lorges, Manuel souffre de l'étroitesse d'une petite cité, cependant qu'Emily échafaude des plans pour s'échapper du cadre austère de Mont-Cinère. Dans cette demeure, la vie est réglée selon des habitudes précises. Ainsi, l'emploi du temps de ses habitants est rigoureux : le matin, Emily est toujours réveillée à la même heure, assiste aux prières de sa mère et mange la même chose chaque jour. Ces habitudes pesantes dans lesquelles elle s'englue chaque jour lui paraissent incompréhensibles :

> Pour la première fois elle ressentait l'ennui de faire tous les jours les mêmes choses sans pouvoir modifier cet emploi du temps. […] Alors Emily se demanda combien de temps encore elle descendrait ainsi chaque matin de sa chambre pour s'agenouiller derrière sa mère et entendre cette voix hésitante qui bredouillait les phrases des prières en un murmure incompréhensible. [2864]

Toutes ses ressources semblent épuisées, elle vit dans un ennui profond et immuable. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, s'ennuie elle aussi : « Des années s'écoulèrent ainsi dans une monotonie profonde »[2865]. M. Mesurat et Germaine ont une vie bien réglée par leurs habitudes. Adrienne, elle, n'apprécie pas cette vie terne et monotone.

[2860] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 53.
[2861] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 75.
[2862] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 33.
[2863] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 172.
[2864] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 101.
[2865] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 298.

Dès sa rencontre avec Maurecourt, elle ne rêve que d'avoir la chambre de sa sœur : « Le désir de posséder la chambre de sa sœur domina la jeune fille d'un seul coup et tout entière, et, par une absurdité de ce cœur qui s'était formé dans l'ennui et s'affolait subitement, elle fut obsédée de ce désir à tel point qu'elle en venait parfois à perdre de vue ce qui faisait qu'elle voulait cette chambre et qu'elle passait la journée sans songer à Maurecourt »[2866]. Comme l'explique Antoine Fongaro au sujet de l'œuvre greenienne :

> [C]ette uniformité de la vie, cette monotonie de l'existence qui accablent les héros de Julien Green, ne sont que la traduction dans les faits extérieurs d'un ennui qui a ses racines au plus profond de l'être. Aussi, chez Green, l'ennui est ce « sentiment de solitude inexorable, ennui incoercible, incapacité de s'extérioriser, aspiration vague vers un au-delà inaccessible depuis leur perspective, telles semblent être les caractéristiques principales qui conditionnent au départ la fatalité intérieure des héros greeniens. [2867]

Chez Bernanos, la solitude pèse aussi sur les villages, comme on peut le voir chez Mouchette. Les rêves et les attentes de la jeune fille sont en effet rongés par l'ennui. Elle est enfermée dans cette solitude tragique dont Dieu est absent : « Plus personne... » Des mots entendus, elle ne retenait que ceux-là. Seule... abandonnée, découronnée, retombée... Seule dans le troupeau commun... repentie !... Que craindre au monde, sinon la solitude et l'ennui ? »[2868]. Dans *Monsieur Ouine,* le narrateur évoque l'ennui des habitants de Fenouille qui semble être la cause de ce mal qui les gagne :

> Cela commença par l'ennui. L'ennui vint sur eux, fondit sur eux dès l'offertoire, tomba des hautes voûtes sombres. Ils avaient beau se presser sournoisement les uns contre les autres, échanger de banc à banc des regards complices ou leurs rudes toux fanfaronnes, il semblait que l'ennui leur fermât les yeux, les oreilles. « Je m'ennuyais tellement, monsieur le juge, dira plus tard Noël Chevrette, que tout était comme noir autour de moi, ah ! bon Dieu ![2869]

Fermés et aveugles sur l'extérieur, les habitants ne voient pas le monde, ni ne l'entendent.

L'ennui gagne le cœur du démoniaque et devient son principe vital : il n'y a plus qu'un flottement. C'est ce qu'explique Ouine à l'abbé dans le roman de Bernanos : « il n'y a pas de malheur des hommes, monsieur l'abbé, il y a l'ennui. Personne n'a jamais partagé l'ennui de l'homme et néanmoins gardé son âme. L'ennui de l'homme vient à bout de tout, monsieur l'abbé, il amollira la terre. Les gros doigts firent le geste de pétrir une argile imaginaire »[2870]. Aussi l'ennui est un glissement vers le pourrissement, l'anéantissement, un phénomène de décomposition. C'est d'une certaine façon le passage de l'état solide à l'état liquide

[2866] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 303.
[2867] A. FONGARO, *L'Existence dans les romans de Julien Green, op. cit*., p. 95.
[2868] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 73.
[2869] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1483.
[2870] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1465

: « L'ennui signifie l'échec de la destiné... L'expérience n'y peut rien, parce qu'elle ne change rien au déséquilibre initial »[2871]. L'homme infecté par l'ennui est dépersonnalisé, despiritualisé, et dépourvu entièrement de substance spirituelle. Il n'est plus :

> […] [R]ien qui résiste, fasse barrage, aucun remous, aucune écume. Le Mal passe à travers ces âmes comme au travers d'un crible...C'est qu'ils font le Mal sans y croire. Ils peuvent bien simuler les passions, ils ne les éprouvent pas dans leur âme... Ces bonshommes fallacieux... subissent passivement les circonstances et les conjonctures, ils ont le même indice de réfraction qu'elles et ne s'en distinguent même plus.[2872]

L'être devient « une entité sans cohésion, devenue fuyante et coulante »[2873]. Aussi bien souvent, c'est le démoniaque seul qui est entièrement coupable de ce mal, parce qu'il s'est créé lui-même cette vie de demi-mort. Fiodor confie ainsi au sujet des habitants de la maison dans *La Joie* de Bernanos: « Nullement, je vous prie. En aucune façon. Ils sont simplement hors de la vie. Je suis moi-même dehors, volontairement d'ailleurs, notez-le bien »[2874]. Toute introspection de l'homme aboutit à cet état immobile parce que, comme l'explique Willy Burkhard sur l'œuvre bernanosienne : « Au lieu de s'accepter soi-même comme on est, ce qui serait en même temps l'acceptation du monde, l'homme de l'ennui n'attache aucune valeur au monde et il n'y a aucune solidarité entre lui et le monde, il est entièrement indifférent à l'égard de tout et de tous »[2875]. C'est ce que confie le docteur La Pérouse dans *La Joie* de Bernanos : « Réellement, je n'ai rien aimé... qu'aurais-je aimé ?»[2876].

Aussi, les figures démoniaques les plus nuisibles sont celles qui marchent vers le néant, en répandant autour d'elles la dévastation : « en même temps que leur vie, c'est la Vie même qu'ils désirent anéantir. L'horreur d'eux-mêmes, inconsciente ou refoulée, leur insuffle l'énergie, avant que leur propre perte ne soit consommée, de se venger de Dieu »[2877]. Le goût du saccage se décèle chez les démoniaques comme nous l'avons évoqué précédemment : Emily détruit sa maison par les flammes, Mme Grosgeorge livre Guéret, Adrienne Mesurat et Cénabre se laissent glisser sur la pente de la folie, Évangéline et Simone tuent une vieille femme. Comme l'explique Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos : « Je me suis dépouillé de tout, mon dénuement est total. Qui n'a rien ne doit rien, je vous prie de remarquer la parfaite

---

[2871] G. GUTDORF, *Traité de l'existence morale*, cité par W. BURKHARD, *La Génèse de l'idée du mal dans l'œuvre romnesque de Georges Bernanos, op. cit*., p. 112.
[2872] G. BERNANOS, *Le Crépuscule des vieux*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 31-32.
[2873] G. POULET, *Le Point de départ, Études sur le temps humain,* tome III, Paris, Éd. du Rocher, 1976, p. 54.
[2874] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 543.
[2875] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, *op. cit.,,* p 114.
[2876] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 668.
[2877] M-F. CAMEROT, *Mauriac après 1930. Le roman dénoué, op. cit.,* p. 156.

correction de mon calcul. S'il me restait la moindre bagatelle, je la détruirais sur l'heure, car il est selon ma nature de détruire plutôt que de donner »[2878].

M. Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, parvient à étendre son pouvoir destructeur – lentement mais sûrement – et son travail ne tarde pas à porter ses fruits : Anthelme tombe malade, Mme de Néréis devient folle. Ouine a « épousé le néant où il n'est forcément plus de distinction entre la vie et la mort. Il n'est, par la suite, point surprenant qu'il ait manqué sa mort aussi bien que sa vie »[2879]. Il sait que l'âme existe mais avoue ne pas ressentir la sienne : « Alors qu'il y a une heure seulement, je l'éprouvais ainsi qu'un vide, une attente, une aspiration intérieure... Je suis tombé en elle... de la manière dont les élus tombent en Dieu... Elle ne peut rendre compte de moi, elle m'ignore, elle ne sait même plus mon nom... Je rentre en moi-même pour toujours »[2880]. M. Ouine a atteint un degré dans le mal qui est l'indifférence totale et le mal lui-même l'ennuie : « je suis hors d'atteinte »[2881]. C'est la véritable condition de cet être-fantôme à savoir d'être hors d'atteinte de tout : il est le « point terminus de l'ennui »[2882]. La curiosité avide de Ouine « propre au Diable, semble la seule chose encore active chez [lui] »[2883]. Mais cette voracité abominable n'aboutit que dans l'absurde : « Cet homme de désirs ne désire que lui-même et ne veut que son désir »[2884]. Dans cette âme vide, dépossédée de tout, seul l'ennui parvient à exister – mais pas pour longtemps. À l'approche de la mort, il sent qu'il se dissout et retourne au néant, il redevient ce qu'il est, ce qu'il n'a jamais cessé d'être une fois privé du « support charnel qui lui conférait un semblant d'existence »[2885].

Pour combler le vide, un autre mouvement est possible : celui de s'accroître jusqu'à remplir l'espace autour de soi. Le cas le plus troublant est celui de Thérèse Desqueyroux, enfermée dans son histoire au point de ne considérer jamais qu'elle-même : « elle perçut soudain ce néant autour de quoi elle avait créé un univers de douleurs vagues et de vagues joies ; elle découvrit, l'espace de quelques secondes, une disproportion infinie entre ces forces

---

[2878] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 521.
[2879] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos*, *op. cit*., p.120.
[2880] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1560.
[2881] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1557.
[2882] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos*,, *op. cit*., p. 123.
[2883] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos*,, *op. cit*., p. 123.
[2884] H. DEBLUË, *Les Romans de Bernanos ou le défi du rêve*, *op. cit*., p. 193.
[2885] C-E MAGNY, « La part du diable dans la littérature contemporaine », *Satan, Études Carmélitaines, op. cit.* p. 558.

obscures de son cœur et la gentille figure barbouillée de poudre »[2886]. L'héroïne de Mauriac, « créature abyssale »[2887], semble avoir perdu toute conscience morale : « Moi je ne connais pas mes crimes »[2888]. Thérèse aurait voulu avoir en commun avec Anne : « l'ennui, l'absence de toute tache haute, de tout devoir supérieur, l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes – un isolement sans consolations »[2889]. L'abbé Cénabre dans *L'Imposture* connaît le même tourment : « il donnait vraiment au néant sa foi, sa force, sa vie »[2890], il entretenait en lui « la volontaire équivoque... l'indifférence de Dieu »[2891]. Gradère dans *Les Anges noirs* de Mauriac a besoin de s'affirmer tout puissant dans le mal, puisqu'il ne peut l'être dans le Bien : « Cet homme, ce Gradère, a choisi d'être un dieu »[2892] songe l'abbé Forcas après avoir lu la confession du meurtrier. Ces figures démoniaques prennent plaisir à être des dieux et à avoir le destin de leurs proches à leur merci : c'est grâce à cela qu'ils compensent leur propre insuffisance. Dans *Léviathan* de Green, le narrateur explique au sujet du rapport établi entre Mme Londe et ses clients : « elle les tenait comme des enfants, les gourmandait sans cesse, mais, si elle ne pouvait se passer de les voir dans cet état d'esclavage moral, son âme insatisfaite retrouvait le néant au sein même de sa victoire »[2893].

Pour Fondane, c'est « le vide affectif [qui] a engendré l'angoisse, l'inquiétude, puis finalement l'ennui, l'ennui de vivre »[2894]. Chez Baudelaire l'ennui, « épuise l'existant » et par l'ennui « l'existant s'est évanoui » : « Affirmation antithétique de l'idéalisme, l'enfer baudelairien est une reconquête de l'existant par lui-même. La damnation elle-même devient forme de révolte extrême et d'irrésignation »[2895] commente Olivier Salazar-Ferrer. Comme l'explique Fondane : « Il embrasse la cause de son rebelle voué aux ténèbres, au malheur, au vertige qui ne semble mener nulle part »[2896]. Le démoniaque devient alors :

> [U]ne eau morte, impure, nauséabonde, et toute la masse de ces êtres forme le lac immense que Bernanos nomme « le lac de boue... toujours gluant sur quoi passe et repasse vainement l'immense marée de l'amour divin... Ses eaux pourrissantes s'étendent partout, recouvrent tout. Une ténébreuse uniformité à perte de vue, s'y manifeste. Rien ne vient en diversifier la monotonie. On dirait que l'espace comme le

[2886] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 37.
[2887] Fr F-M HAENNI, « Quand le Ciel devient l'Enfer », *L'Irrationnel dans l'œuvre de François Mauriac*, *op. cit.,* p. 100.
[2888] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques théâtrales et romanesques*, tome II, *op. cit.,* p. 26.
[2889] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 46.
[2890] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 444.
[2891] G. BERNANOS*, L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 459.
[2892] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*.p. 315
[2893] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 601.
[2894] B. FONDANE, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, Le regard littéraire 1994, p. 369.
[2895] O. SALAZAR-FERRER, « L'ambivalence du gouffre », *Une poétique du gouffre : Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 53-54.
[2896] B. FONDANE, *Baudelaire et l'expérience du gouffre, op. cit.,* p. 267.

> temps sont réduits à n'être plus qu'une même continuité négative, où l'être, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, se retrouve toujours au même endroit, dans un identique moment. [2897]

L'être démoniaque s'est enlisé dans le non-être, dans ce qui flotte entre le bien et le mal, où il s'est figé pour l'immobilité éternelle. Dans *Un Crime* de Bernanos, on retrouve le même « ennui, le médiocre ennui, haï de tous », cet « l'humus profond, gras et noir, où longtemps d'avance, le hasard sème le grain d'où germera la joie. »[2898]. Évangéline avoue à son amie dans sa lettre que : « Mais je savais, moi, que les joies les moins attendues, celles qui nous semblent comme tombées du ciel, un peu hagardes, ainsi que des cygnes sauvages, ont été longtemps couvées en nous, à notre insu. L'ennui, le médiocre ennui, haï de tous, l'ennui qu'on croit stérile est l'humus profond, gras et noir, où longtemps d'avance, le hasard sème le grain d'où germera la joie »[2899]. L'ennui « stérile, limpide et fade comme l'eau »[2900] se retrouve aussi dans *Un Mauvais rêve*. Selon Ganse : « Ce n'est pas moi qui suis vidé, fit-il d'une voix effrayante, ce sont eux. Le monde se vide. Il se vide par en bas, comme les morts. Plus rien dans le ventre, plus de ventres. Comme disait l'autre jour je ne sais quel bedeau dans une feuille pieuse : « Ganse n'a jamais visé plus haut que le ventre. »[2901].

Certains démoniaques ont peur de ce vide qui les entoure, aussi cherchent-ils à se distraire au sens étymologique du mot[2902]. L'ennui menace constamment l'être humain qui, pour oublier le malheur de sa condition, se dirige ineluctablement vers le divertissement, une vanité qui ne saurait que masquer le gouffre effrayant de son existence. La vanité chez Pascal est donc de croire que la possession des choses que l'homme recherche pourra le rendre heureux. L'ennui provoque chez l'homme un manque au plus profond de son être que rien ne saurait combler. Ainsi, plus on s'éloigne du tumulte de la société et de notre vie, plus on prend conscience de notre existence et du manque qu'il existe en elle. Dans le fragment 126 des *Pensées*, Pascal écrit « j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre »[2903]. Cependant il continue par dire que « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, est si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près »[2904]. Ainsi, comme l'explique Max Milner :

[2897] G. POULET, *Le Point de départ, Études sur le temps humain,* tome III, *op. cit*., pp. 55-56.
[2898] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 862.
[2899] Ibid.
[2900] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 909.
[2901] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 914.
[2902] Du latin *distrahere* : de *dis*, « séparé » et *trahere* « tirer ».
[2903] B. PASCAL, *Pensées,* 126, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 583.
[2904] B. PASCAL, *Pensées,* 126, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 584.

> Telle nous paraît être la mission de Satan dans la conscience humaine ; nous rappeler que le mal est un scandale. Non pas une tache, une imperfection, une dissonance qu'il nous serait loisible d'effacer avec un peu plus de raison, d'organisation ou de lumière, mais un vide toujours prêt à absorber notre liberté, et, comme l'Ennui baudelairien, à avaler le monde dans un bâillement. Donner à ce vide un nom et une figure, comme le font les poètes ne va pas sans péril. Nommer rassure. On ne nomme pas l'innommable. [2905]

Simone et Olivier dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos se dérobent à la vie, essayant toujours de « l'esquiver, de la tourner comme on tourne un obstacle trop rude »[2906]. Ils cherchent dans l'alcool ou la drogue des moyens d'évasion : ce sont des pourvoyeurs de rêve pour eux. Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme et Maria Cross dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac cherchent elle à se remplir avec la cigarette. D'autres, nous l'avons déjà vu, s'adonnent à l'avarice ou à la débauche. Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac et Emily dans *Mont-Cinère* de Green partagent une passion pour la propriété qui leur permet de combler un vide. Cette dernière trouve en effet dans cet instinct de propriété révélée à elle-même une façon d'oublier cette vie placée sous le signe du manque. Pour certains démoniaques, la passion est moins matérielle qu'amoureuse comme dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac : l'amour de Maria Cross lui masque le vide : « sentir moins sa passion, c'était sentir plus son néant ; réduit, cet amour ne lui masquait plus le vide »[2907]. Plus loin, il est dit « Par peur du néant, pour reprendre souffle, Maria cherche une épave où se raccrocher »[2908]. De la même façon, Fanny, en ayant une relation avec Fabien, a trouvé un moyen de fuir sa vie atroce aux côtés de son mari infidèle dans *Le Mal* de Mauriac.

Tous ces désirs ne sont que des vides aspirant au plein : ils traduisent le manque des démoniaques. C'est ce dont se rend compte Louis dans *Le Nœud de vipères* :

> Vois comme j'ai été malheureux. Il sera trop tard, quand tu liras ceci, pour me montrer de la pitié. Mais il m'est doux d'espérer que tu en éprouveras un peu. Je ne crois pas à ton enfer éternel, mais je sais ce que c'est que d'être un damné sur terre, un réprouvé, un homme qui où qu'il aille, fait fausse route ; un homme font la route a toujours été fausse ; quelqu'un qui ne sait pas vivre, non pas comme l'entendent les gens du monde : quelqu'un qui manque de savoir-vivre au sens absolu. Isa, je souffre. Le vent du sud brule l'atmosphère. J'ai soif ;et je n'ai que l'eau tiède du cabinet dd toilette. Des millions, mais pas un verre d'eau fraîche. [2909]

Les passions des figures démoniaques sont un moyen de s'évader, de fuir : elles cherchent à fuir leur condition et se ruent sur les distractions, plaisirs et autres passions pour s'apaiser. Guéret dans *Léviathan,* Adrienne Mesurat dans le roman éponyme et Manuel dans *Le*

[2905] M. MILNER, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudrelaire, op. cit*., p. 892.
[2906] G. BERNANOS, « Réponse à une enquête », *Le Chemin de croix des âmes*, *Essais et écrits de combat,* tome II, *op. cit*., pp. 790-791.
[2907] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 820.
[2908] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,,* p. 827.
[2909] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 453.

Visionnaire, vont, eux aussi, tomber amoureux et ne plus vivre que pour leur passion : sur le vide, sur l'ennui, se greffe un désir absurde et l'obsession de la personne aimée. Ainsi, Adrienne Mesurat tente de combler le creux de son cœur dépourvu d'amour véritable pour une passion démente. Cet amour, selon le docteur Maurecourt, est né de la solitude, de l'ennui : « Vous vous êtes mis cette idée en tête un jour que vous étiez seule, un jour que l'ennui vous accablait. Vous auriez tout aussi bien aimé quelqu'un d'autre »[2910]. Depuis qu'elle aime le docteur Maurecourt – un homme à qui elle n'a jamais parlé – la jeune fille se sent appelée par « quelque chose qu'elle ne connaissait pas. Elle traversa la rue en courant et vint coller ses lèvres au mur du pavillon. Il lui semblait que depuis un moment elle était hors d'elle-même et qu'elle se libérait peu à peu de quelque chose… Elle devenait une autre personne »[2911]. C'est ce même sentiment qui pousse Simone dans les bras d'Olivier dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos : « nous sommes hors de ce monde »[2912]. Elle lui dit qu'elle était comme morte avant de le connaître : « Avant de te connaître, je ne me sentais plus vivre. Ne plus se sentir vivre, c'est la seule chose qui m'accable ! Et c'est sans remède car je ne suis pas de celles qui se tuent ! »[2913]. Dans *Mont-Cinère* de Green, si Emily s'intéresse au pasteur, c'est moins parce qu'il est le seul homme intéressant qu'elle connaisse que parce qu'il représente un Dieu à côté duquel elle va passer pour tomber dans le piège du matérialisme. Michèle Raclot explique ainsi que « son goût de la possession, sa volonté de puissance et son orgueil ne remplissent pas le vide laissé par l'absence de Dieu »[2914].

Mais les démoniaques ne parviennent pas à combler cet ennui. La paix, qu'ils semblent avoir trouvé, n'est qu'un mirage et ce propos devient insupportable, l'être démoniaque se figeant dans l'eau morte et l'ennui. Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, le jeu de séduction de Daniel Trasis ne parvient pas à le divertir de cet ennui qui trouve, dès le début du roman, son cadre descriptif accompli : journées interminables dans le brouillard et la pluie, chambres d'hôtels sinistres, gares à moitié vides. Sa vie est vouée à la répétition et à l'uniformité : « La nuit [...] les deux amis traversaient en trombe les rues vides. Sous l'Hispano, Paris désert et frais se rétrécissait. Ils volaient à travers ce domaine restreint »[2915]. Rien ne parvient à réenchanter le monde dans la vie de cet être dont le désir est évidé : « Ainsi, le jeune homme voulait se persuader que la solitude ne l'effrayait pas. Une lourde pluie inattendue, traversée de soleil, cingla les feuilles, puis son crépitement cessa. Les pépiements se firent plus aigus.

[2910] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 495.
[2911] J. GREEN*, Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 310.
[2912] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 964.
[2913] Ibid.
[2914] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op. cit*., p. 613.
[2915] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 504.

Daniel Trasis n'avait jamais été plus seul »[2916]. Aussi, loin de libérer les démoniaques, ces passions les précipitent de manière inéluctable vers l'irrémédiable : une chute sans fin.

C. La chute du démoniaque

La chute, apparaît comme le signe de la punition et du péché dans la religion chrétienne. Satan, « ange déchu », a provoqué selon la tradition hébraïque et chrétienne la chute de la race humaine. L'image du gouffre rappelle celle de la descente aux Enfers portée jusqu'à Mauriac, Bernanos et Green par la tradition chrétienne la plus reculée. Cette image est récurrente chez Baudelaire dont on a dit qu'il avait particulièrement influencé Green, Bernanos et Mauriac. Ainsi les vers du poème liminaire des *Fleurs du Mal*, reprennent ce motif du gouffre : « Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent »[2917]. L'expérience du gouffre est d'abord celle d'une absence totale de valeurs, créant l'expérience d'une négativité dont les formes psychologiques sont l'ennui et l'angoisse. Le gouffre baudelairien est à la fois l'abîme et l'enfer, un état d'âme et une métaphore : « Le navire glissant sur les gouffres amers »[2918], « Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ? »[2919], « De l'existence humaine, au plus noir de l'abîme, / Je vois distinctement des mondes singuliers »[2920], « le Vertige/ Saisit l'âme vaincue et le pousse à deux mains / Vers un gouffre obscurci de miasmes humaines/Il la terrasse au bord du gouffre séculaire »[2921].

Le démoniaque désire « l'évanouissement d'une chute éternelle, dans les ténèbres refermées »[2922]. Il a « le besoin d'enfoncer dans son crime, toujours plus avant »[2923], de se laisser « étouffer par Satan »[2924]. Les images de « chute », d'« abîme » et de « gouffre » se retrouvent fréquemment dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac. Les héros de leurs romans frisent perpétuellement la limite : ils aiment en effet s'avancer le long du bord escarpé et dangereux sur lequel ils risquent toujours de glisser et de chavirer dans le vide. Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos explique au docteur Gallet : « Si tu savais... ce que

[2916] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 503.
[2917] C. BAUDELAIRE, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 6.
[2918] C. BAUDELAIRE, « L'Albatros », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 9.
[2919] C. BAUDELAIRE, « L'Hymne à la beauté », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 24.
[2920] C. BAUDELAIRE, « La Voix », *Les Fleurs du Ma*l, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 170.
[2921] C. BAUDELAIRE, « Le Flacon », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 48.
[2922] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 197.
[2923] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 198.
[2924] Ibid.

tu *sauras* bientôt..., tu comprendrais que j'étais justement tombée tout en bas, à ton niveau... Nous sommes au fond du même trou… »[2925]. Le mal est souvent associé à la chute, comme dans *Mont-Cinère* de Green. Lorsqu'Emily commence à ressentir cette passion de la possession : « Elle essayait de lutter contre cette pente qu'elle découvrait en elle et elle se demandait si après tout, Mont-Cinère n'était pas elle aussi bien qu'à sa mère »[2926]. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Saint-Marin est aussi du côté du bas: « Mais hélas ! cette morne débauche l'épuise sans le rassasier ; il n'imagine rien de plus bas, il touche le fond de son grotesque enfer »[2927]. De même dans *Le Fleuve de Feu* de Mauriac, Gisèle de Plailly ne cesse d'évoquer « sa chute »[2928], de « sa déchéance infinie »[2929] : « Je pars de trop bas. Qui est tombé plus bas que moi ? »[2930].

C'est cet appel du gouffre que Fabien ressent en Italie pour la première fois, lorsqu'il abandonne sa foi : « Il regardait cet homme nouveau, accessible au mal. Des tentations encore inconnues rodaient dans les ténèbres qui, autour de sa chair, s'amassaient. Toute défense abattue, sans plus rien entre sa défaillance et l'abîme, Fabien jouissait de ce vertige »[2931]. Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, s'enfonce aussi vers le gouffre : « elle a descendu une pente insensible, lentement d'abord, puis plus vite »[2932]. On retrouve ce motif du gouffre dans *La Fin de la nuit* : « Elle disait qu'elle s'était débattue, qu'elle se débattrait jusqu'à son dernier souffle ; qu'autant de fois qu'il avait fallu, qu'autant de fois qu'il le faudrait, elle remonterait la pente jusqu'au nouveau point de rechute, comme si elle n'avait rien d'autre à faire au monde : s'arracher à un bas-fond et y reglisser, et se reprendre indéfiniment ; pendant des années, elle n'avait pas eu conscience que c'était le rythme de son destin »[2933]. Mauriac fait de ce gouffre un espace qui submerge le démoniaque, dénature l'homme en lui, le rend invisible et inaudible. Le gouffre devient un espace cannibale qui avale littéralement les démoniaques.

En lien avec ces images de chute, on trouve celle de l'enfoncement, récurrente dans la majorité des romans de Bernanos, Green et Mauriac. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, l'anéantissement d'Hervé de Blénauge est suggéré par certaines images : « Elle le suivit sur le palier : après avoir descendu un étage, il leva la tête et la vit appuyée à la rampe. Elle le

[2925] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*pp. 61-62.
[2926] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 109.
[2927] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 282.
[2928] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 557.
[2929] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I*, op. cit.,* p. 561.
[2930] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.* p. 573.
[2931] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 669.
[2932] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 29.
[2933] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 156.

regardait descendre, s'enfoncer, disparaître »[2934]. Il confie plus tard à sa mère : « vous priez, vous rabâchez vos prières ; et vous ignorez jusqu'à l'existence du gouffre où ceux qui vous touchent de près se sont débattus [...]. Ils hurlaient déjà au fond de l'abîme, ils avaient déjà de la boue jusqu'à la bouche et ils ne savaient pas même encore où ils se trouvaient, ni ce que c'était que cette boue...»[2935]. Mauriac figure ici l'impossible échappatoire de ce guet-apens permanent qu'est le destin. De même, Fabien dans *Le Mal* de Mauriac, « descend un escalier indéfini dans un vertige de désirs renaissants, de sensations déchirantes, dans l'hébétude d'un assouvissement morne. Mais ce qui l'attendait au bas de cette descente, Fabien l'eût-il imaginé ? »[2936]. Avec Fanny, il parvient au « bas-fond de soi-même où grouillent ces monstres, les sentiments non différenciés ; ténèbres où deux jeunes femmes que leur amitié est un amour »[2937]. Le motif de l'escalier se retrouve dans *Minuit* de Julien Green où Élisabeth : « Penchée sur la rampe, la jeune fille jeta un coup d'œil dans le vide. La lampe du vestibule éclairait faiblement le grand puits noir où l'escalier en spirale se dressait comme une bête sortie de l'abîme »[2938]. C'est dans l'escalier que Adrienne Mesurat tue son père en l'y précipitant. Dans *Le Nœud de vipères*, du même auteur, le motif de la descente est aussi récurrent : « je m'enfonçai dans une vie de secrets désordres, très secrets, car je commençais à plaider beaucoup, que j'étais « à mon affaire », comme disait maman, et qu'il s'agissait pour moi de sauver la face »[2939], « Ne redoute aucune peinture de cet enfer où je descendais presque chaque jour. Tu m'y rejetas, toi qui m'en avais tiré »[2940]. On retrouve cela chez Cénabre représenté comme un homme suspendu au bord du gouffre : « L'homme suspendu par ses mains défaillantes, à demi-ouvertes, au-dessus du gouffre, n'écoute pas avec plus d'angoisse la chute vaine et bondissante des pierres. Le vide s'ouvre, la vertigineuse plongée arrache enfin une parole à l'abbé Cénabre : Dieu, dit-il »[2941].

Il en est de même pour les défenestrations – ou ses tentatives – comme celle de Serge dans *Minuit* de Green, qui « refuse la spiritualité de M. Edme pour se jeter dans l'abîme de la sexualité et du meurtre »[2942]. Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, Thérèse, elle, fait une tentative : un soir où elle ne peut demeurer seule ce soir, elle ouvre la fenêtre et regarde le

---

[2934] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 303.
[2935] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 363.
[2936] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 678
[2937] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* pp. 725-726.
[2938] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 511.
[2939] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p p. 417
[2940] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* pp. 417-418
[2941] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 333.
[2942] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit*., p. 608.

vide : « On eut dit qu'elle tâtait le vide. Pas le moindre courage pour s'y précipiter ! Mais le vertige peut-être... Elle appelait le vertige et se défendait contre lui. Elle referma précipitamment la fenêtre, murmura : « Lâche ! » C'est horrible d'avoir voulu donner la mort à autrui quand on la redoute pour soi-même»[2943]. Maria Cross, elle aussi, tentera de se jeter par la fenêtre[2944]. L'abîme intérieur est figuré par une chute, qui est aussi plongée dans les ténèbres et dans une eau profonde. La chute fantastique de Donissan dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos est représentée dans ces termes : « Il lui semble glissait dans le silence, d'une chute oblique, très douce. Puis, tout à coup, la durée même de ce glissement l'effraya ; il en mesura la profondeur […]. Le glissement reprit d'une chute sans cesse accélérée, perpendiculaire. Les ténèbres où il s'enfonçait sifflaient à ses oreilles comme une eau profonde »[2945].

Ce motif de l'enfoncement est fréquemment lié à la mer, comme dans *Le Désert de l'amour* où le tramway que prend Raymond Courrèges est « toujours assailli d'un peuple accablé, sale et doux ; le grand rectangle jaune s'enfonce dans une demi-campagne, plus illuminé que le *Titanic,* et roulait entre des jardinets tragiques, submergés au fond de l'hiver et de la nuit»[2946]. Les images du naufrage se retrouvent aussi dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos liées pour la plupart à Mouchette :

> Celui qui, noué des deux mains à la pointe extrême du mât, perdant tout à coup l'équilibre gravitationnel, verrait se creuser et s'enfler sous lui, non plus la mer, mais tout l'abîme sidéral, et bouillante à des trillions de lieues l'écume des nébuleuses en gestation, au travers du vide que rien ne mesure et que va traverser sa chute éternelle, ne sentirait pas au creux de sa poitrine un vertige plus absolu. [2947]

Mouchette, dans le roman, est définie comme une jeune fille qui « [n]'ayant jamais connu d'autre contrainte qu'un puéril système d'habitudes et de préjugés, n'imaginant pas d'autre sanction que le jugement d'autrui, elle ne vo[it] pas de bornes au merveilleux rivage où elle abord[e] en naufragée »[2948]. L'adjectif « merveilleux » est ici à attribuer à Mouchette puisque le narrateur nous éclaire sur l'aveuglement de celle-ci par la tournure négative (« elle ne vo[it] pas ») et par la redéfinition de la jeune fille : c'est une « naufragée ». La répétition des négations illustre le détachement du monde réel qui n'est pas le sien. Selon le point de vue adopté, Mouchette peut être considérée comme rescapée d'un naufrage – fin de l'histoire

[2943] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 81.
[2944] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 831.
[2945] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 172.
[2946] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 759.
[2947] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 132-133.
[2948] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 89.

avec Cadignan mais perspective flatteuse de celle qui s'annonce avec Gallet – ou comme victime d'un naufrage, ayant déjà ruiné sa vie.

Dans *Le Nœud de vipères* aussi, certaines images évoquant l'enfer sont associées à la mer : « l'abîme »[2949], « sous les eaux endormies »[2950]. C'est une confidence de la femme de Louis – ses fiançailles avec un autre – qui a suscité le gouffre. De même, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, on retrouve cette association : « la bienheureuse fatigue, le divin néant monte des genoux lourds au vendre, à la poitrine, à la gorge, efface lentement la pensée – une !deux ! une ! deux ! – d'un pas égal, jusqu'à ce que le sol semble mollir peu à peu sous les semelles, ondule, comme par grandes vagues, lentes et longues, qui suppriment la notion de pesanteur, jettent le marcheur en avant, ainsi qu'une bouée »[2951]. L'écrivain Ganse est d'ailleurs comparé à un naufragé : « lorsqu'il a senti s'élargir cette solitude intérieure, damnation de l'artiste épuisé, il s'est retenu de toutes ses forces, ainsi qu'un naufragé, à la collaboratrice familière dont la seule présence évoque à la fois sa vie réelle et sa vie rêvée »[2952]. Ces naufragés sont de véritable « épaves », comme les nomme Bernanos. C'est surtout le cas lorsque le mauvais rêve surgit des profondeurs et emporte le démoniaque dans son gouffre :

> Ce mauvais rêve, impudemment évoqué, remonta soudain des profondeurs de sa mémoire, et la vision fut si nette, ou plutôt si inflexible, d'une invraisemblance si horrible, qu'il secoua convulsivement la tête en fermant les yeux, comme s'il eût voulu échapper à un essaim de guêpes bourdonnant autour de son visage. Il ressemblait à une épave, les mains crispées à la table de marbre ainsi qu'au bastingage d'un navire secoué par la houle. [2953]

C'est le mauvais mariage de Simone Alfieri qui a constitué la première étape vers « le naufrage, l'engloutissement »[2954]. Le champ sémantique du vide est très prolifique chez Bernanos comme le montre Philippe Le Touzé[2955] qui en a fait le recensement précis dans *L'Univers sensible et le réel dans les romans de Bernanos*.

Dans la Bible, les « eaux monstrueuses » ou « grandes eaux » sont un danger pour l'homme : eaux de la mer, sans cesse agitées, qui menacent les navigateurs[2956], au point de les engloutir [2957].

[2949] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 411.
[2950] Ibid.
[2951] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 973.
[2952] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 932.
[2953] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 974.
[2954] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 878.
[2955] P. LE TOUZÉ, *L'Univers sensible et le réel dans les romans, op. cit.,* p. 700.
[2956] Psaume 107 : 23-30
[2957] Livre de Jonas 1 : 4-15

> La terre se pervertit au regard de Dieu et elle se remplit de violence. Dieu vit la terre : elle était pervertit, car toute chair avait une conduite perverse sur terre. Alors Dieu dit à Noé : « La fin de toute chair est arrivée, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause des hommes et je vais les faire disparaître de la terre. Fais-toi une arche de bois résineux [...]. Pour moi, je vais amener le déluge, les eaux, sur la terre, pour exterminer toute chair ayant souffle de vie : tout ce qui est sur la terre doit périr. [2958]

Chez Green et Bernanos particulièrement, l'eau tue les démoniaques en les engloutissant, les personnages viennent s'y absorber par le suicide pour entrer dans l'infini des ténèbres : dans *Léviathan* de Green, le fleuve est le témoin du viol commis par Guéret, dans *Le Malfaiteur*, les bords du fleuve sont le lieu de mauvaises rencontres. La descente aux enfers s'assimile à une noyade et la métaphore maritime montre la vulnérabilité de l'homme face au mal, mais aussi face au destin, comme l'explique l'abbé Démange dans *Sous le soleil de Satan*.

> Je le crois avec vous, dit l'abbé Demange. Pardonnez-moi encore ceci, qui vous paraîtra bien commun. Je crois que le chrétien de bonne volonté se maintient de lui-même dans la lumière d'en haut, comme un homme dont le volume et le poids sont dans une proportion si constante et si adroitement calculée qu'il surnage dans l'eau s'il veut bien seulement y demeurer en repos. [2959]

En effet, l'homme semble presque tout le temps sous la menace d'éléments, il paraît une brindille agitée au gré des périls qui emplissent l'existence. Dans le même roman, Mouchette figure à partir des éléments marins, l'impossible échappatoire de ce piège : « Ainsi, dans ma fameuse mare de Vauroux, je vois des bêtes très drôles, très singulières ; ça ressemble un peu à des mille-pattes, mais plus longs... Un instant tu les verras flotter à la surface limpide de l'eau. Puis ils s'enfoncent tout à coup et, à leur place, monte un nuage de boue. Hé bien ! ils nous ressemblent »[2960].

De la même façon quand Fabien retrouve Fanny en Italie, dans *Le Mal* de Mauriac, l'image du naufrage prédomine :

> Elle entraîna Fabien. Il sentait à son bras ma crispation d'une main de noyée. Cette odeur de vase et de musc, cette haleine de marécages et de tabac opiacé, les vacillantes colonnes rouges et vertes dans l'eau noire que font les lanternes, tout ce qui lui avait été présage funèbre s'associait soudain et pour jamais à la frénétique joie de Fanny. Ce port des embarquements pour le néant devenait le plus léger décor de sa tendresse bienheureuse.[2961]

[2958] Gn 3 : 11-14. ; 17
[2959] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 124.
[2960] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 109.
[2961] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 676.

Le vide exprime chez Green, Mauriac et Bernanos la « chute vaine »[2962] des démoniaques. Ainsi, dans *Sous le soleil de Satan* lorsque Donissan rencontre le maquignon, on trouve de nombreuses images suggérant le naufrage, le vertige et la chute : « Celui qui, noué des deux mains à la pointe extrême du mât, perdant tout à coup l'équilibre gravitationnel, verrait se creuser et s'enfler sous lui, non plus la mer, mais tout l'abîme sidéral, et bouillante à des trillions de lieues l'écume des nébuleuses en gestation, au travers du vide que rien ne mesure et que va traverser sa chute éternelle, ne sentirait pas au creux de sa poitrine un vertige plus absolu »[2963]. Landin, le personnage des *Chemins de la mer,* dans une sorte d'hallucination, entend la nuit, « le battement sourd de marée contre le sable »[2964] et voit le domaine transporté par « de mauvais anges au bord de l'océan»[2965]. Nous considérons cependant ici le motif de l'Océan plus comme l'écho de son malaise que comme un endroit recherché. Dans *Genitrix* de Mauriac, c'est Félicité Cazenave elle-même qui représente ce gouffre qui ne vise qu'à une seule chose, aspirer, avaler son fils : « il revenait à ce gîte vivant, et parce qu'il n'y avait pour lui aucun autre refuge au monde. Comme un désespéré qui veut quitter la terre, se couche tout de même contre la terre marâtre, y meurtrit sa face, aspire aux ténèbres de ses entrailles, ainsi cet homme à bout de souffle embrassait sa vieille mère étroitement »[2966].

Beaucoup de démoniaques éprouvent une complaisance à l'égard du mal, un désir de descendre jusqu'au fond de l'horreur. Cette descente peut être représentée chez les personnages par un vertige physique. Lors de sa rencontre avec le maquignon-Satan, Donissan est pris de vertige : « Son vertige, comme dissous au creux de sa poitrine par un feu mystérieux, s'écoulait lentement de ses veines »[2967]. Chez Mme Legras, Adrienne est prise « d'une sensation de vertige » qui la contraint à aller s'allonger[2968]. Il en est de même pour Emily dans *Mont-Cinère*, elle aussi fréquemment sujette au vertige[2969.] Le vertige annonce le basculement vers l'autre monde qui peut être celui du démon, comme simplement la mort que craignent tant de démoniaques. Dans *Le Visionnaire* de Green, la vicomtesse explique qu'elle se représente la mort « par une chute en arrière »[2970]. Le traitement du motif du vertige, du gouffre dans les œuvres de Bernanos, Green et Mauriac manifeste le vertige du

[2962] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 561.
[2963] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*pp. 132-133.
[2964] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 591.
[2965] Ibid.
[2966] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 621.
[2967] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 172.
[2968] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 382.
[2969] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 123.
[2970] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 294.

néant. Aussi les images d'aspiration, de vertige connu dans la traversée obscure du tunnel où les démoniaques sont engagés suggèrent la descente vers un irrémédiable. La dégradation, le destin des démoniaques apparaît ainsi à travers le vocabulaire employé, comme une chute.

III. La mort

Cet abîme dans lequel les démoniaques s'enfoncent, cette pente vers laquelle ils descendent, c'est évidemment leur propre enfer, mais aussi cette mort qui ne cesse de les hanter. L'omniprésence de la mort qui pèse sur les personnages démoniaques comme une menace renforce l'idée du tragique dont elle constitue en quelque sorte l'aboutissement. La solitude, l'ennui, le désespoir matérialisent à bien des égards cette angoisse de la mort qui assaille ces êtres sans Dieu. Le gouffre, c'est donc aussi cette mort qui terrorise les personnages démoniaques autant qu'elle les attire. La mort est la seule issue possible de tous les démoniaques qui auparavant en ont cherché une dans l'alcool, la débauche, la drogue, la littérature et les vices de toutes sortes.

A. La hantise de la mort

La majorité des démoniaques ont été très tôt confrontés à la mort d'un proche, ce que l'on retrouve chez de nombreux orphelins dont nous avons ultérieurement signifié qu'ils étaient en grand nombre dans l'œuvre de Green, Mauriac et Bernanos. La peur de la mort, qui était quasiment absente dans la tragédie antique, le décès n'étant qu'un drame supplémentaire, apparaît essentielle dans le tragique moderne. Jean-Marie Domenach explique cette importance nouvelle par la dissolution de « l'image de la Cité » et par le « désir de jouissance individuel » qui finit par projeter « l'homme dans l'abstrait, le sépar[er] de sa mort »[2971]. Ainsi la mort « est l'une des plus singulières et de plus ineffaçables découvertes tragiques de l'enfant, voué dorénavant à la solitude et à l'effroi »[2972] analyse Anca Sirbu. La découverte de la mort est un moment tragique où se déchaînent passion et désespoir. Les personnages se heurtent à une réalité qui les dépasse : ils ne naissent que pour mourir. Dans *Monsieur Ouine*

[2971] J-M DOMENACH, *Le Retour du tragique*, *op. cit.,* p. 217.
[2972] A. SIRBU, « Le sentiment de la mort et de l'esprit d'enfance chez Georges Bernanos et Julien Green », *Bernanos : création et Modernité,* Paris, Klincksieck, 1998, p. 287.

de Bernanos, Miss a été touchée par la mort de son père et par « la longue et sauvagerie agonie maternelle »[2973] dont elle garde une forte impression. Dans le même roman, Philippe, lui, n'a jamais connu son père et frisonne en regardant « le portrait du mort sur sa petite table de travail »[2974]. Quant à Olivier de Mainville, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, il a lui aussi été confronté à la mort de ses parents : sa mère « est morte dans un sanatorium suisse, et de cette pâle figure il ne se souvient pas. Le père n'a pas longtemps survécu, tué par une granulie foudroyante »[2975]. Dans *Mont-Cinère* de Green, Emily a peur du fantôme de son père, comme elle aura peur plus tard de celui de sa grand-mère. Il est vrai qu'elle a été très tôt confrontée à l'image de son père décédé, ce qui ne cesse de la hanter :

> Jamais elle n'avait été mise en présence de la mort. Ce mot de mort lui-même, n'avait dans son esprit qu'un sens assez vague et le spectacle qu'elle venait de voir lui semblait épouvantable et incompréhensible. Elle y pensa des journées entières. Son esprit, fasciné par ce sujet macabre, ne parvenait pas à lui échapper. Elle se rappelait plusieurs détails qui l'avaient frappée d'abord dans la chambre de son père et qu'elle avait oubliés ensuite […]. [2976]

Placés sous le sceau d'un destin funeste, les démoniaques ressentent ainsi une peur face à la mort qui ne cesse de grandir.

La hantise de la mort deviendra – non sans ironie – la peur principale de Thérèse Desqueroux à l'orée de sa vieillesse dans *La Fin de la nuit* : « C'est horrible d'avoir voulu donner la mort à autrui quand on la redoute pour soi-même »[2977]. Aussi, elle ressent une profonde angoisse à l'idée de cette « présence de la mort dans sa poitrine »[2978]: « Elle ne voulait pas mourir ! Elle n'avait pas envie de mourir ! »[2979]. Mais même plus jeune : « Dans ses plus grands désordres, durant ces quinze années, elle avait suivi une certaine hygiène ; elle avait toujours ménagé son cœur malade. Ce goût de se détruire, cette indifférence à leur propre destruction chez les créatures adonnées aux drogues, elle n'y avait jamais cédé, non pour raisons nobles, mais par terreur de la mort »[2980]. Simone, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, avoue elle aussi : « Ne plus se sentir vivre, c'est la seule chose qui m'accable »[2981]. La mort, qui ne peut être évitée, apparaît comme le nouveau visage de la fatalité : elle est cette entité sinistre et obscure contre laquelle le démoniaque vient se briser. L'écrivain Saint-

---

[2973] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1446.
[2974] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1353.
[2975] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 901.
[2976] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 87.
[2977] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*.p. 81.
[2978] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*.p. 107.
[2979] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*. p. 108.
[2980] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*. p. 82.
[2981] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* pp. 83-84.

Marin, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, redoute la mort « comme une bête, comme une brute »[2982]. L'abbé Cénabre, avant sa crise spirituelle, songe à sa mort : « Je ne voudrais pas vieillir […] sans avoir donné ma mesure »[2983]. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis est aussi préoccupé par sa vieillesse : « Ils ne savent pas ce qu'est la vieillesse. Vous ne pouvez imaginer ce supplice : ne rien avoir eu de la vie et ne rien attendre de la mort. Qu'il n'y ait rien au-delà du monde, qu'il n'existe pas d'explication, que le mot, que le mot de l'énigme ne nous soit jamais donné »[2984]. Ainsi, la mort détruit tout sur son passage et néantise toutes les actions.

De nombreux démoniaques éprouvent une étrange attirance pour la mort en même temps qu'elle provoque chez eux un mouvement d'horreur. Elle est cette « vieille nourrice aux traits voilés de noir »[2985] qui console et, en même temps, terrifie. Les démoniaques sont attirés par la mort et ils cherchent chez les autres à discerner ses effets, à élucider les questions insolubles qu'eux-mêmes se posent. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, est contrainte par une terrifiante curiosité à regarder le corps de son père au bas de l'escalier. Les démoniaques croient lire sur le visage des morts une sorte de révélation qui touche à ce qu'ils connaissent déjà et dont les vivants ne peuvent soupçonner l'existence. L'attirance de la jeune fille pour la mort se retrouve dans le choix de la ville lorsqu'elle décide de fuir : Montfort-l'Amaury. Adrienne l'a choisie en raison des sonorités de son nom dans lequel on retrouve « la mort ». De la même façon, Landin dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac est fasciné par le cadavre d'Oscar Révolou : « Landin était occupé à regarder le mort ; il le contemplait avec une sorte d'avidité méthodique, il l'apprenait par cœur. Ces traits que, vivant, il n'avait jamais osé regarder en face, la mort les lui livrait »[2986].

Dans *Le Visionnaire* de Green, la vicomtesse guette non sans volupté les moindres bruits annonçant la mort de son père : elle désire s'approcher au plus près des frontières de l'invisible : « Mais je veux savoir comme cela finit, la vie, oui, de quelle manière on entre dans la mort. C'est plus fort que moi. Il y a là quelque chose qui m'attire et me tient. J'espère que dans les paroles que prononce mon père, il s'en trouvera quelqu'une qui m'instruira enfin »[2987]. Projection imaginaire de Manuel, la vicomtesse incarne cette fascination que le jeune garçon éprouve pour la mort : il est en effet très malade et après le diagnostic posé par

[2982] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 289.
[2983] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 332.
[2984] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,*.p. 422.
[2985] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 202.
[2986] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*.p. 571.
[2987] J. GREEN, *La Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 432.

le docteur, il ressent une terrible appréhension de mourir. Il explique ainsi : « Je m'apercevais, une fois de plus, combien la religion comptait peu dans le voisinage de la mort ; tout ce qu'on m'avait enseigné sur l'âme et la vie future m'apparaissait comme une tromperie absurde au prix de la réalité horrible qui m'attendait et les prières apprises ne m'étaient d'aucun secours contre la peur de mourir »[2988]. Il se sent traquer par elle et cherche « le creux protecteur de la nuit où la mort ne pourra pas le trouver »[2989]. Chacun des efforts qu'il fait pour lutter contre la peur de mourir « semble resserrer autour de lui le piège qu'elle pour son esprit que cette peur constante paralyse »[2990] explique Michèle Raclot.

Dès lors, cette fascination qu'exerce la mort provient du mystère qui entoure l'autre monde. La vicomtesse d'ailleurs a eu plusieurs fois l'expérience de la mort et en a retenu une faculté particulière : une sorte de don de voyance. Pour elle, « la vie est une illusion que la grande réalité, c'est la mort »[2991] :

> Sur elle comme sur moi, la mort exerçait une fascination impérieuse et jouait avec nous. Je le savais, je n'osais le dire. Je n'avais point de visions comme ma maitresse, mais les rayons d'un grand astre noir touchaient déjà ma tête et mes épaules. À chaque minute de ma vie, j'entendais la voix impérieuse, dans le cri d'un oiseau comme dans le murmure de la pluie, comme dans le chuchotement des balais sur la pierre ou le chant d'une porte qui tourne sur ses gonds. [2992]

La mort exerce une fascination sur les deux personnages qui est telle qu'elle contamine quasiment tous les sens : le toucher (« touchaient déjà ma tête »), l'ouie (« j'entendais la voix ») et la vue (« les rayons d'un grand astre noir »). Le recours aux comparaisons (« comme dans le chuchotement des balais sur la pierre ») et aux hyperboles (« fascination impérieuse », « à chaque minute de ma vie ») rend la présence de la mort quasiment physique, matérielle. La mort est le seul « moyen d'accéder à la dimension du spirituel qui est la véritable substance de ce monde »[2993] commente Michèle Raclot. Le château de Nègreterre est lieu habité tout entier par la mort : il y est dominé par l'obscurité, comme le signifie d'emblée son nom. Le comte y agonise lentement, presque emmuré vivant, pendant que son fils attend que la maladie ne le frappe à son tour. Durant cette partie du roman, la mort devient véritablement omniprésente. Manuel est en effet chargé de faire la lecture au vieux châtelain atteint d'une maladie mortelle depuis des années et dont les habitants attendent la mort avec impatience : « cette situation me paraissait naturelle parce que, d'une manière que je ne puis

[2988] J. GREEN, *La Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 290.
[2989] J. GREEN, *La Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 362.
[2990] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit*., p. 769.
[2991] J. GREEN, *La Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 440.
[2992] J. GREEN, *La Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 351.
[2993] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op. cit*., p. 775.

expliquer, elle me ressemblait, elle faisait partie d'un ordre singulier dont je ne pouvais saisir qu'un détail, l'ensemble reculant sans cesse comme au fond d'un brouillard »[2994].

Mais « qu'on n'aille pas croire que la vision à la fois poétique et déchirante que Green et ses personnages ont de la mort ôte à celle-ci son masque tragique. Elle sert tout au plus à en affiner la persistance horreur et à dessiner plus douloureusement une incommensurable angoisse devant l'arrêt d'un juge anonyme qui ignore tout appel »[2995] explique Jean-Claude Joyce sur l'œuvre greenienne. Aussi, nombreuses sont les figures démoniaques qui sont fascinées par la mort parce qu'elles ne peuvent l'admettre, et encore moins la justifier. La difficulté à concevoir et à admettre cette idée inimaginable qu'est la mort les pousse à s'interroger sur la signification réelle de la vie et son utilité au point que certains d'entre elles, nous le verrons, aspirent à la mort et trouvent un certain apaisement à l'idée de disparaître. Cependant, ce soulagement n'est que la manifestation d'une angoisse terrible et le recours extrême d'êtres révoltés par le tragique. Dès lors, le personnage démoniaque lutte non seulement contre le tragique de l'existence, mais également contre son instinct nihiliste qui l'attire constamment vers le néant.

D'autres personnages démoniaques symbolisent eux-mêmes la mort, telle Marie dans *Minuit* de Julien Green. Comme Atropos, la déesse qui coupe les fils du destin, Marie fait vaciller le destin d'Élisabeth à plusieurs reprises : elle dit, soi-disant sans le vouloir, à Élisabeth que sa mère est morte ; elle la confie à Rose qu'elle sait très perturbée ; elle l'enlève aux Lerat provoquant la mort de son père adoptif, puis, par la suite, la mort d'Élisabeth elle-même. Marie incarne ce destin funeste :

> [E]lle sentait que dans le petit monde organisé autour d'elle, quelque chose se détraquait. Sa vie qui se passait en effet comme l'intérieur d'une petite boîte n'admettait ni le trouble, ni l'aventure. N'aimant personne, elle ne souffrait pas plus du suicide et sa cousine qu'on n'éprouve de douleur à la lecture d'un fait divers, et goûtait seulement l'ignoble plaisir d'avoir une nouvelle à répandre. [2996]

Dans le même roman, la première description du démoniaque Serge annonce déjà son futur crime : il porte en effet des lambeaux de vêtements et sa main « sembl[e] crispée sur la poignée d'une arme, alors que l'autre main repos[e] sur son ventre pour dissimuler une blessure »[2997]. D'ailleurs, son attitude évoque la mort elle-même puisqu'on le découvre endormi.

[2994] J. GREEN, *La Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 322.
[2995] J-C. JOYCE, *Julien Gren et le monde de la fatalité, op.cit.,* p.165.
[2996] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 420.
[2997] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 556.

M. de Clergerie, dans *La Joie* de Bernanos, lui aussi est « en réalité aussi faible qu'un enfant, avec ses ambitions frivoles […], son égoïsme, sa terreur de la mort »[2998]. Ainsi, « dans un appartement désert, à minuit, il redevient l'enfant chétif, qui regarde de biais les portes closes, efface les épaules au moindre bruit. Ou, la joue au creux de l'oreiller, il écoute le battement de l'artère temporale, suppute le durcissement possible des tissus, la fatigue du cœur, une lésion »[2999]. Thérèse Desqueyroux fait de même dans *La Fin de la nuit* de Mauriac : « Dans le silence de la nuit, elle écoutait son propre halètement »[3000]. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Olivier a lui aussi très peur de la mort : « Il écoutait son cœur dans sa poitrine, ainsi qu'une petite bête affolée »[3001]. Cette terreur se transforme en véritable maladie : dès que Philippe évoque le suicide, Olivier devient livide, essuie « son front luisant de sueur »[3002]. Quand il revient chez Simone, après le suicide de son ami, il s'écrie alors : « Je vais mourir […] Mourir, sûr ! Il bondit hors de son fauteuil, resta debout, une main farouchement crispée au dossier, […] ne quittant pas des yeux la muraille, avec une expression indéfinissable de surprise et de terreur »[3003].

La crainte de mort s'exprime enfin chez maints personnages par l'obsession phobique de la maladie. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, redoute d'attraper la maladie de Germaine : « Jamais elle ne passait près de Germaine sans contenir sa respiration, pour ne pas absorber l'air que, dans son esprit, la vieille fille empoisonnait de son souffle malade. À table, elle souffrait toujours de l'avoir près d'elle et se réjouissait intérieurement chaque fois qu'une faiblesse retenait sa sœur dans sa chambre […] »[3004] . Dans la chambre de sa grand-mère, Emily, dans *Mont-Cinère* de Green, éprouve « un dégoût horrible et le sentiment d'une souillure innommable »[3005]. Son dégoût pour la maladie l'oblige à faire d'importants efforts pour rester dans la même pièce que sa grand-mère mourante :

> Depuis la nuit qu'elle avait passée dans cette même chambre elle se sentait plus malheureuse et plus tourmentée que de coutume. Sans cesse revenait à son esprit l'idée que sa grand-mère allait mourir. Mais loin d'exciter en elle un mouvement d'affection vers la personne qu'elle croyait en danger, cette crainte produisait un effet tout contraire, et malgré tout ses efforts pour lutter contre un sentiment dont elle avait honte, Emily ne pouvait se défendre d'une sorte de dégout de tout ce qui touchait à sa grand-mère. [3006]

[2998] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 602.
[2999] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 629.
[3000] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 134.
[3001] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 947.
[3002] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 896.
[3003] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 956.
[3004] J. GREEN, *Adrienne Mesurat-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 347.
[3005] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 227.
[3006] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 157.

La jeune fille développe une peur superstitieuse de la mort et elle craint plus que tout la visite de la Mort : « Le vent dont elle entendait la voix confuse la faisait tressaillir. Des craintes superstitieuses la saisissaient et elle n'osait se retourner ni faire un mouvement »[3007]. Emily devine dans la maladie de sa grand-mère comme une annonce de ses propres frayeurs, de son existence inaccomplie. Lorsque sa grand-mère finit par décéder, Emily se contrait à l'embrasser mais ses sentiments sont moins de tristesse que « d'effroi et de dégoût »[3008]. Les personnages chez Green ressentent très souvent un réel dégoût pour la maladie qui leur rappelle la mort. La passion d'Adrienne Mesurat pour le docteur Maurecourt est semblable à une maladie : « Il y en a qui ont des maladies, moi je suis amoureuse, il n'y a rien à faire »[3009] confie-t-elle.

Le mal n'est donc pas seulement le mal commis, ni le mal subi, il est aussi le mal, au sens de la « maladie ». Cette maladie est à la fois une maladie morale liée au déferlement de la méchanceté et une maladie physique liée au dérèglement de la nature. Cette association entre le mal et la maladie explique pourquoi cette dernière est souvent tenue secrète. Il en est ainsi pour la maladie dont semble atteinte Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Depuis sa dernière maladie, bien que son accouchement eût été tenu secret, quelques-uns de ses parents n'ignoraient pas qu'elle avait gravement souffert d'une « maladie noire ». La « maladie noire » est, pour ces bonnes gens, inguérissable, et ceux qui en sont atteints se trouvent décidément classés dans la catégorie des pauvres diables qui, selon l'amer et touchant dicton, « n'ont pas tout »[3010]. La maladie est d'autant plus haïssable qu'elle est souvent héréditaire. Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'hérédité est la manifestation la plus fascinante de la présence du mal dans ce monde. L'homme ne peut être pur car il hérite de la faute originelle. Ainsi, depuis la chute, le « mal » se transmet de parent à enfant. Green et Bernanos particulièrement réaffirment en même temps la misère de l'homme écrasé par son hérédité et l'existence personnelle du démon qui se sert de ce mal pour tirer l'homme vers le néant.

M. Ouine est sans doute l'un des rares personnages démoniaques qui ne redoute, lui, pas du tout la mort. Le professeur en vante même la richesse au jeune Steeny :

> – Je vous apprendrai à l'aimer, dit tout à coup M. Ouine à voix basse. Elle est si riche ! L'homme raisonnable reçoit d'elle ce que la crainte ou la honte nous retient de demander ailleurs, et jusqu'à l'initiation du plaisir. Retenez ceci, Philippe : vous l'aimerez. Un jour même viendra où vous n'aimerez

[3007] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 143.
[3008] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 211.
[3009] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 369.
[3010] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 195.

> qu'elle, je le crains. Si ma modeste petite chambre, dans sa nudité, vous paraît douce, c'est justement qu'elle y est présente ; vous vous y êtes blotti dans son ombre, à votre insu.[3011]

S'ensuit alors une longue agonie et sa mort elle-même n'a plus de sens : « Bref, la mort fut toujours pour moi le dénouement d'un drame moral. Je crains d'avoir manqué ce drame. Il n'y a eu en moi ni bien, ni mal, aucune contradiction, la justice ne saurait plus m'atteindre, – je suis hors d'atteinte – tel est probablement le véritable sens du mot perdu. Non pas absous ni condamné, notez bien : perdu, – oui, perdu, égaré, hors d'atteinte, hors de cause »[3012]. La mort elle-même perd son sens avec Ouine car on ne sait depuis combien de temps il est mort en réalité. En effet, Steeny continue à entretenir une conversation avec le professeur alors que ce dernier est mort depuis longtemps. Aussi, les démoniaques ne parviennent à échapper à Satan, le maître de la mort : « Dans cette perspective, le « Prince de ce monde » étend à l'univers tout entier la puissance de son règne. Plongés dans les ténèbres de ce monde désespéré, des hommes s'agitent, à jamais prisonniers de la mort. Leurs angoisses, leurs terreurs sont justifiées : Satan a visité son peuple »[3013] explique Guy Gaucher.

B. Des morts-vivants

Les figures démoniaques se révoltent contre une mort qui, de leur vivant, les transforme déjà en fantômes. Cette mort, c'est celle de l'âme, qui privée de douleur, d'enfance, d'amour, sombre dans le désespoir. Dès lors, ces individus « morts-vivants » sont incapables d'éprouver la moindre émotion. Désespérer signifie donc ne plus voir ni chercher un sens dans le monde, comme l'explique Bernanos lui-même : « Réduire le monde au désespoir, c'est l'entrainer dans une aventure si énorme, si étrangère aux proportions communes, d'une monstruosité si gratuite, que nous renoncions un jour à lui chercher un sens intelligible, un but, que nous désirions plus qu'échapper au cauchemar, coûte que coûte, n'importe comment »[3014]. Dès lors, le monde devient néant, la vie se transforme en mort. On retrouve cela chez Mauriac quand Gradère, Louis et Thérèse lancent leur appel désespéré : tous ont le sentiment que l'agonie morale et spirituelle dans laquelle ils sont entrés est sur le

[3011] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Oeuvres romanesques, op. cit.,* p. 1365.
[3012] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1557.
[3013] G. GAUCHER, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 73.
[3014] G. BERNANOS, « Sadisme et masochisme », *Le Chemin de croix des âmes, Essais et écrits de combat*, tome II, *op. cit*., p. 363.

point de faire d'eux des morts-vivants et de les livrer au désespoir qui est la mort de l'âme. On peut mesurer chez eux la fascination que la mort exerce sur ceux que l'horreur de soi et du monde livre au désespoir. Ce qui intéresse Bernanos, Green et Mauriac avant tout, c'est la résignation du personnage à se perdre et, s'il le faut, à entraîner les autres dans sa perte.

Certains démoniaques sont pour beaucoup voués à vivre une véritablement mort dans la vie en cours. Ils sont souvent trop morts pour être touchés par la souffrance, le malheur ou la révolte. Guéret dans *Léviathan* est désespéré par son mariage décevant et le vide de tant d'années perdues, sans idéal. Ce profond désespoir le pousse à adopter un comportement d'échec vis-à-vis d'Angèle qu'il ne cesse de rebuter. C'est au contact de Guéret que Mme Grosgeorge se demande « comment vivent les autres », et où mène « cette inepte succession de jours semblable à un voyage à travers le temps qu'elle [est] contrainte d'accomplir »[3015]. Ainsi, chez elle, Mme Grosgeorge songe : « L'idée de la mort provoquât chez elle ce trouble qui est un des signes de la jeunesse du cœur ; ce n'était pas l'amour de la vie qui lui manquait, mais le don d'acceptation sans murmure d'une vie qui différait de toutes les vies humaines et qui était la sienne »[3016]. À force de côtoyer la mort et l'érosion qu'opère le temps, Mme Grosgeorge finit par se désintéresser de l'existence. Dans le même roman, Mme Londe s'interroge elle aussi sur la signification d'une vie promise à la mort. Elle songe que tout ce qu'elle désire est vain puisqu'un jour, la mort le lui prendra aussi et qu'il ne restera rien d'elle, ni de son restaurant. Dans *Le Malfaiteur* de Green, Félicie voit son compagnon de toujours, le mannequin Blanchonnet, détruit ce qui la plonge dans une profond désespoir : elle se demande s'il vaut la peine d'attendre la fin de cette « féroce plaisanterie »[3017] qu'est l'existence lorsque tout ne semble conduire qu'à la frustration et à l'échec. À travers ce passage, on retrouve la même obsession de la mort et la même attitude des personnages interprétant toujours les signes de la vie courante par rapport à la fin attendue. Pour les démoniaques, la vie ne peut être envisagée qu'en fonction de la mort : toutes les deux font partie d'une globalité régie par une sorte d'alternance entre apparition et disparition, création et destruction.

Le démoniaque se retrouve sur une route qui ne mène nulle part, usé par la fatigue, la haine, le dégoût et la honte. Ainsi, la pensée, la vie, la chambre même de Ouine, sont vides : « je me sens fondre et disparaître dans cette gueule vorace »[3018]. Tout ce qui lui reste, c'est un immense besoin d'être rempli par n'importe quoi. L'existence des démoniaques n'est donc

[3015] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 710.
[3016] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 711.
[3017] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 204.
[3018] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1552.

qu'un long chemin qui mène à la mort. Thérèse s'en rend parfaitement compte lorsqu'elle confie à Bernard : « Ne penses-tu pas que la vie des gens de notre espèce ressemble déjà terriblement à la mort ? »[3019]. Thérèse commence par imaginer, rêver la mort de son époux : « Ah ! l'écarter une fois pour toutes et à jamais ! le précipiter hors du lit dans les ténèbres »[3020]. Cette période coïncide pour Bernard avec une crainte soudaine de la mort. Quand elle lui donne son médicament, elle songe : « Quel hasard, songeait-elle, que cette mixture fût bienfaisante ! Pourquoi pas mortelle ! Rien ne calme, rien n'endort vraiment, si ce n'est pour l'éternité. Cet homme geignard, pourquoi donc avait-il si peur de ce qui sans retour l'apaiserait ? »[3021]. Thérèse, au lieu d'apaiser les craintes de son mari, les renforce : « Ce n'est pas une raison parce que ton père est mort d'une angine de poitrine… surtout à ton âge… Évidemment le cœur est la partie faible des Desqueyroux »[3022].

La tentative d'empoisonnement commence d'ailleurs un jour torride alors qu'un incendie ravage les pins. Thérèse trouve alors « injuste que les flammes choisissent toujours les pins, jamais les hommes »[3023]. La véritable criminalité de Thérèse n'a lieu que lorsqu'elle décide de répéter l'administration des gouttes de la liqueur de Fowler au-delà de la dose prescrite et avec la falsification de deux ordonnances du docteur Pédemay. Avant de songer à la mort de son mari, Thérèse a songé à la sienne à Paris, lors de leur voyage de noces : « penchée sur le gouffre de pierre », elle « imaginait la tache de son corps en bouillie sur la chaussée »[3024]. Mais c'est une fois le non-lieu prononcé que la pensée de la mort devient de plus en plus présente : « rien ne peut arriver de pire que cette indifférence, que ce détachement total qui la sépare du monde et de son être même. Oui, la mort dans la vie : elle goute la mort autant que la peut gouter une vivante »[3025]. Les démoniaques paraissent des créatures mort-nés, ce que nous avions déjà remarqué au sujet de leur physique sans âge.

On voit aussi qu'ils sont habités par la mort car ils ont toujours froids, comme le maquignon-Satan dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Pour moi j'ai froid, je l'avoue, j'ai toujours froid...[…] Je suis le froid lui-même. L'essence de ma lumière est un froid intolérable »[3026]. Ainsi chez Bernanos, le froid est le plus souvent le signe du diable : « Avec Satan, la tristesse est entrée dans le monde. Le monde pour lequel Notre-Seigneur n'a pas

[3019] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 54.
[3020] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 45.
[3021] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 53.
[3022] Ibid
[3023] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 70.
[3024] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 44.
[3025] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 75.
[3026] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 175.

prié, le monde que vous prétendez que j'ignore, bah ! il n'est pas si difficile à reconnaître : il préfère le froid au chaud »[3027]. On retrouve cela chez M. Ouine, dans le roman éponyme du même auteur : « le génie de M. Ouine, c'est le froid Dans ce froid l'âme repose »[3028]. L'ancien professeur, qui « absorbe tout rayonnement, toute chaleur », incarne ce froid maléfique qu'il diffuse. Cette froideur de tombeau, c'est l'amour de Dieu gelé que l'on trouvait déjà chez Dostoïevski. Les démoniaques sont comme atteints déjà par la mort. Chantal l'explique dans *La Joie* :

> À présent, je l'ai senti, je ne l'oublierai plus jamais, il y a un vertige dans la tristesse, un sale vertige ! C'est comme une écume sur la langue ; j'ai mâché le fruit défendu, quelle horreur... Tant mieux pour ceux-là qui réussissent à aimer la tristesse sans offenser Dieu, sans pécher contre l'espérance. Je ne pourrais pas, moi. Avec Satan, la tristesse est entrée dans le monde. Le monde pour lequel Notre-Seigneur n'a pas prié, le monde que vous prétendez que j'ignore, bah ! il n'est pas si difficile à reconnaître : il préfère le froid au chaud. [3029]

De même, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, les jambes d'Olivier sont glacées jusqu'aux genoux et celles de Simone le sont également sous sa robe légère. Quant à Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur, elle est ivre de froid et sa robe est un suaire de glace.

Dans *Mont-Cinère* de Green, tout le monde souffre du froid glacial de la demeure, même Mrs Fletcher : « Il faisait un froid cruel ; Emily frissonna et serra ses pieds nus dans ses mains pour les réchauffer »[3030]. Dans *Le Visionnaire* du même auteur, Manuel, une nuit, a l'impression de ne pas être seul dans sa chambre. Il ne voit rien à cause de l'obscurité mais sent sur son front une sensation de fraîcheur « délicieuse, brûlante »[3031]. Le froid revêt un aspect ambigu, à la fois bienfaisant et en même temps douloureux. C'est cette même fraîcheur que Fabien a besoin de ressentir après le premier baiser de Fanny dans *Le Mal* de Mauriac : « Fabien Dézaymeries avait alors ouvert la fenêtre, et il avait, bien qu'il fût demi-nu, respiré la brume – comme s'il eût trouvé de la joie à être mordu par cette nuit de décembre, à en être violenté. Penché sur la rue sonore de pas et de rires, il frissonnait. Il jouait à supporter le plus longtemps possible cette possession mortelle des ténèbres »[3032]. Lorsqu'il retrouve Fanny quelques années plus tard, Fabien une fois dans ses bras, « claquait des dents, frémissait »[3033]. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, on retrouve les images du froid associées au mal. D'ailleurs Gabriel Gradère, qui n'a jamais froid, attrape froid après le meurtre d'Aline, signe

[3027] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 594.
[3028] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1423.
[3029] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 594.
[3030] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes, tome II, op. cit.,* p. 146.
[3031] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes, tome II, op. cit.,* p. 291.
[3032] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 664.
[3033] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 677.

de son entière soumission au démon : « Le soleil s'est éteint, il fait froid […] »[3034]. De la même façon, Daniel Trasis, après avoir passé la nuit tant désirée avec Gisèle « souffrait et tremblait de froid »[3035]. Le froid est bien ce signe démoniaque qui envahit le personnage après son crime.

C. Le suicide

L'attirance mêlée de dégoût que les démoniaques éprouvent face à la mort conduit certains d'entre eux à avoir curieusement envie de se tuer. En effet, conscients de la vanité de leur action et de leur existence, ils manifestent leur envie de mourir, seul moyen d'en finir avec la hantise de la mort qui les tourmente. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, qui a très peur de la mort, finit par être gagnée par l'idée du suicide :

> Il lui sembla que pour la première fois, elle se trouvait devant une réalité affreuse, qu'elle touchait le fond de sa douleur. Elle eut envie de se courber, de se recroqueviller sur elle-même. L'idée de la mort traversa son esprit et ne l'émut pas ; elle se rappela son épouvante de l'avant-veille, lorsqu'elle avait cru que le mal de sa sœur s'était communiqué à elle, mais sa chair n'en frémit pas et ce qui lui faisait horreur quelque temps auparavant la laissait à présent indifférente. [3036]

Le lexique relève du vocabulaire tragique, qu'accentue un rapport au monde irrationnel : la réalité est « affreuse » pour la jeune femme ; de même, le nom de « trouée » qualifiant la mort qui « traverse » son esprit rappelle la brèche si caractéristique des démoniaque. À l'origine du suicide, il y a bien évidemment la haine de soi, le désespoir, ainsi que l'ennui. Nombreux sont les démoniaques qui vont tenter de se tuer sans parvenir au but ultime. Ce besoin d'anéantissement, de se détruire se trouve dans *Le Mal* où Fanny est réputée pour être une « professionnelle du suicide » : elle s'est déjà ratée une fois et de cesse de brandir face à Fabien « une menace de suicide »[3037] qu'elle finit par mettre à exécution.

Comme nous l'avons vu, Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, bien qu'elle prétende le contraire au docteur Courrèges, a elle aussi voulu se tuer. Incapable de supporter le vide de son existence, confrontée à la concupiscence de Raymond, elle entreprend de se tuer en se jetant par la fenêtre. Thérèse Desqueyroux, l'héroïne éponyme de

[3034] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 348.
[3035] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 548.
[3036] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 473.
[3037] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 680.

Mauriac, veut, quant à elle, s'empoisonner : « Thérèse verse dans l'eau le chloroforme dont le nom, plus familier, lui fait moins peur parce qu'il suscite les images de sommeil. Qu'elle se hâte ! La maison s'éveille »[3038]. C'est alors que l'on a découvert, comme un signe du destin, la mort de tante Clara. Pendant sa séquestration, l'idée du suicide s'est faite de plus en plus plus pressante : « Mourir. Elle a toujours eu la terreur de mourir. L'essentiel est de ne pas regarder la mort en face, – de prévoir seulement les gestes indispensables […] Ne chercher à rien voir au-delà. Pourquoi redouter ce sommeil plus que tout autre sommeil ? »[3039]. Toutefois, comme le narrateur l'indique : « Au vrai, elle ne souhaitait pas de mourir ; un travail urgent l'appelait, non de vengeance, ni de haine : mais cette petite idiote, là-bas, à Saint-Clair, qui croyait le bonheur possible, il fallait qu'elle su, comme Thérèse, que le bonheur n'existe pas »[3040]. Dans *La Joie* de Bernanos, la jeune servante, gagnée par le désespoir du démoniaque Fiodor, a envie de se tuer : « Ça ne serait pas un mal, je voudrais être morte, madame Fernande. Si je meurs, je demande à être incinérée – brûlée, quoi ! les os, aussi, tout. J'ai fait un écrit qu'on trouvera sous le marbre de ma commode. Et même j'ai envie de vous le donner, rapport à M. Fiodor : il fouille partout »[3041].

Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, Raymond Courrèges a lui aussi été tenté de commettre l'irréparable, s'avançant vers le vivier dans l'espoir qu'il « ne pourrait se dépêtrer dans cette eau bourbeuse [...] Des moustiques dansaient sur cette eau ; des grenouilles, comme des cailloux, troublaient cette ténèbre mouvante. Prise dans des plantes, une bête crévée était blanche. Ce qui sauva Raymond ce jour-là, ce ne fut pas la peur, mais le dégoût »[3042]. Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* du même auteur, lui-même éprouve l'envie de se tuer « mais une voix impatiente répétait en sourdine : « Tu es trop lâche ! » comme de quelqu'un qui ne comptait pas m'avoir par là »[3043]. C'est aussi la lâcheté qui empêche Olivier de se tuer dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos. Bertrand Lombard lui aussi, après la mort de sa femme, est torturé par les remords dans *Varouna* de Green : il connaissait le risque pour la jeune femme si elle devenait mère. Après avoir eu l'envie de se jeter dans le canal, il repousse ce projet, ce qui lui laisse toutefois « une inconsolable tristesse »[3044]. Il tente plus tard à

[3038]F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 85.
[3039] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 83.
[3040] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 46.
[3041] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 616-617.
[3042] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 757.
[3043] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 239.
[3044] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 694.

nouveau de se suicider : « la première semaine de son deuil, il se pendit à un drap qui, par fortune, se rompit »[3045].

Toute tentative de libération, d'évasion étant inutile, les démoniaques sont conduits à l'autodestruction, l'anéantissement. C'est pourquoi certains ne recherchent pas volontairement la mort mais dès qu'elle se présente, ils s'y précipitent. Ainsi Jambe-de-Laine, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, refuse de soigner les blessures occasionnées par les habitants de Fenouille : « elle s'est laissée mourir »[3046]. Dans *Destins* de Mauriac, Bob Lagave périt dans un accident de voiture dû à l'ivresse et à une vitesse excessive. On peut se demander dans quelle mesure le jeune homme, bouleversé après le départ inattendue de sa fiancé, n'a pas voulu en finir : « la Vitesse, griserie inconnue de nos pères, folie qui emporte sur les routes, ces jeunes hommes casqués ou tête nue, à figure de destin »[3047]. Edwart Dupont-Gunther dans *La Chair et le sang* de Mauriac est « possédé par ce goût du néant qui l'acculera au suicide »[3048]. Il se raconte souvent pour lui-même « les circonstances de son suicide, jusqu'à composer les notes dans les journaux, jusqu'à imaginer le visage de son père, entendre le cri de May, à mesurer l'indifférence de ses camarades »[3049]. « Dénué de force face à la mort tentatrice »[3050], il n'aspire plus qu'à la mort dans laquelle il voit un repos salutaire, un « sommeil sans réveil »[3051]. Mme Grosgeorge, elle, va se tuer sans hésiter dans *Léviathan* de Green. Se sentant complice de la violente attaque du précepteur contre Angèle et du meurtre du vieillard, elle met fin à ses jours « comme une somnambule »[3052]. Pour cela, elle va vers le fond de la pièce fermée à clef où elle retient Guéret prisonnier afin de prendre son révolver et se suicider. Le suicide est l'acte tragique car il est soudain, violent et souvent inattendu. Dans *L'Imposture* de Bernanos, le narrateur explique :

> On ne peut pas dire qu'il approcha le canon de sa tempe, il se jeta dessus. C'était la minute effrayante où l'enfer n'est qu'une haine, une flamme unique sur l'âme en péril, perce tout, consumerait l'ange même, ne rebrousse qu'au pied de la Croix. La précision, la netteté, la force imparable du geste furent horribles. Rien ne pouvait l'arrêter, à moins d'un miracle, et cette espèce de miracle s'accomplit : la queue de la détente se coinça. [3053]

[3045] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 713.
[3046] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1359.
[3047] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 688.
[3048] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 245.
[3049] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 236.
[3050] Ibid.
[3051] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p 317.
[3052] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 809.
[3053] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 372.

Acte soudain, il n'est pas une décision réfléchie, un choix posé : il prend Mouchette au moment même où Satan est entré en elle dans *Sous le soleil de Satan* : « Et elle comprit que l'heure était venue de se tuer sans aucun délai surtout ! à l'instant même »[3054].

La mort est la seule issue des démoniaques telle que l'explique Évangéline dans *Un Crime* de Bernanos:

> L'obscure fierté d'avoir joué jusqu'au bout, de jouer au-delà de la mort, un rôle extraordinaire, fait à sa mesure, à la mesure de sa puissance de dissimulation et de mensonge, l'emportait sur tout autre sentiment. Ce rôle, les circonstances le lui avaient imposé sans doute, car s'étant trouvée de nouveau face à face – deux fois dans le même jour – avec l'infortuné prêtre, et reconnue, il ne lui restait pas d'autre chance d'échapper – provisoirement du moins – au désastre où elle eût entraîné sa mère et son amie toujours chérie. [3055]

La solitude et l'asphyxie morale conduisent les démoniaques à la mort : c'est leur seule issue possible. Emily dans *Mont-Cinère* de Green se suicide elle aussi en incendiant la demeure familiale. À bien des égards, les personnages démoniaques sont des figures tragiques dans la tradition racinienne : errant au hasard dans une espèce d'hébétude, ils ne reçoivent aucun apaisement de leur misère, sauf par la mort ou la folie. Ainsi, la destinée des démoniaques représente « une tragédie racinienne jouée par des instruments de vengeance dirigés par une volonté inconnue, une pièce interprétée par une troupe d'acteurs, ne manifestant par leurs paroles et leurs actions aucune indulgence ni aucun espoir de rédemption »[3056] comme l'explique Jean-Jacques Jura au sujet de l'œuvre de Green.

IV. Le salut

La majorité des démoniaques ne connaissent effectivement pas de salut possible. Aucun substitut, aucun engagement ni aucune croyance, même pas celle en Dieu, ne sauraient les distraire de leur destinée tragique. Affrontant les forces indifférentes et cruelles de l'univers sans aucun espoir de résolution, les démoniaques, en grande partie, n'accèdent pas au salut.

[3054] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 214.
[3055] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 870.
[3056] J-J. JURA, « Racine et Faulkner : deux héritages cultures pour l'unique Julien Green », *Julien Green au confluent de deux cultures, op.cit.,* p. 200.

A. L'absence de remords

Le problème de la liberté, et par là même de la culpabilité, se pose dans les romans de Mauriac, Green et Bernanos. En effet, les figures démoniaques n'ont jamais le sentiment de disposer de leur libre arbitre, se considérant ainsi impuissantes : « On est aux antipodes de l'existentialisme qui proclame la possibilité pour l'homme de conquérir sa liberté *hic* et *nunc* »[3057] analyse Jean-Claude Joyce. Les démoniaques sont broyés lentement par une volonté qui les dépasse, comme nous l'avons déjà évoqué. Le destin, d'une part implacable, d'autre part mystérieux, apparaît « comme une puissance méchante, s'acharnant férocement contre les hommes qui sont ses jouets »[3058]. Les personnages démoniaques voient dans cette personne innommable qui préside à leur destinée « une sorte de divinité sadique »[3059], même s'ils lui donnent souvent un autre nom, explique Michèle Raclot. Cette divinité méchante rappelle celle des tragédies qui incarne l'indivision du divin et du satanique : *le daïmon*. Mauriac, Green et Bernanos donnent à tous leurs personnages de possédés le même profil : avant d'être des êtres mauvais, ce sont des victimes qui subissent, à leur insu souvent, l'emprise démoniaque. Ainsi « la fatalité de la chair, l'héritage de la violence, l'absence perpétuelle à soi-même ne font-ils pas de ces créatures les héritiers des héros brisés du théâtre antique, les lointains descendants de la Phèdre racinienne, coupable et irresponsable à la fois selon la mystérieuse ironie d'un destin inexorable ? »[3060]. À cela on peut ajouter l'absence de famille, de racines et d'amour qui explique aussi le mal auquel s'adonnent les démoniaques.

De nombreux personnages démoniaques ont le sentiment de n'être pas vraiment responsables puisqu'ils ne disposent pas de la possibilité de choisir, la liberté leur paraissant illusoire. Aussi, ils refusent de porter le poids de la faute qu'ils peinent d'ailleurs à discerner. Il leur arrive d'évoluer au cours des romans, mais souvent de manière très tardive, comme nous le verrons. La conviction que les démoniaques ont d'être perdants d'avance face au destin les fait osciller fréquemment entre l'impression d'être en faute et celle d'être innocent. Cette innocence est le plus souvent liée à la mauvaise foi, au mensonge : tel Œdipe, les démoniaques sont des criminels qui se crèvent les yeux pour ne pas voir leurs crimes. De nombreux démoniaques oscillent entre lucidité et aveuglement : s'ils sont lucides sur ce qui les habite comme nous le verrons ultérieurement, ils le sont beaucoup moins sur leurs crimes.

[3057] J-C. JOYCE, *Julien Green et le monde de la fatalité, op. cit*., p. 144.
[3058] A. FONGARO, *L'Existence chez Julien Green*, *op. cit.*, p. 26
[3059] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit*., p. 547.
[3060] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op. cit*., p. 543.

Beaucoup refusent en effet d'assumer leurs fautes dont ils n'estiment pas être entièrement responsables : ils ne sont pas marqués par le processus de culpabilisation et ne connaissent donc pas le remords. Telle est sans doute la raison qui donne au motif de l'aveuglement un caractère si obsédant dans l'œuvre de Green, Mauriac et Bernanos. Les démoniaques sont aveugles parce que la trame de leur vie n'est visible que pour Dieu seul, mais aussi parce qu'ils manquent de lucidité et s'aveuglent eux-mêmes par lâcheté. Dans *Le Visionnaire* de Julien Green, Manuel joue à collin-maillard, de même que Guéret, dans *Léviathan* du même auteur, est défini « comme un imbécile à qui l'on a bandé les yeux pour jouer à colin-maillard et qui entend crier dans ses oreilles : Ici ! là ! plus loin ! Et il tournait en rond ; il allait de droite à gauche, ridicule et hagard, de jour en jour plus vieux et plus déçu »[3061]. Puisque les passions de l'homme et sa mauvaise foi le conduisent à s'aveugler lui-même, le démoniaque n'est donc pas totalement prisonnier de son destin.

Nombreux sont les démoniaques qui ne veulent pas assumer leurs crimes, refusant de « faire face »[3062], pour reprendre l'expression bernanosienne. Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, Thérèse Desqueyroux pense ainsi d'abord à « tuer ces remords dont s'engraisse l'orgueil » : « Si les gens arrivaient à se persuader que leur crime, leur vice, leur tare n'offre aucune espèce d'importance... »[3063]. Après la mort de sa femme, Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, n'éprouve aucun remords après la mort de sa femme :

> Il s'efforçait d'éveiller en lui un remords qu'il n'éprouvait pas. Ou plutôt ce remords était recouvert comme étouffé par des soucis dont il avait honte, par une vague d'espérance qui lui faisait horreur. Il ne pouvait chasser de son esprit la pensée de ce que ces obsèques, le deuil, lui feraient manquer cette semaine : tel rendez-vous dont il se faisait une joie, ce bal de mardi chez le petit peintre américain. Sans dute pouvait-on reprendre très vite la vie...[3064]

Félicité Cazenave a la même attitude envers la mort de sa belle-fille : « Je lui ai demandé si elle était souffrante. Elle m'a répondu qu'elle n'avait besoin de rien. D'ailleurs, il n'eût pas été trop tard pour la soigner : son cœur a flanché Duluc te l'a répétée cent fois. Ni toi ni moi n'y pouvions rien »[3065]. Si son fils, lui, ressent une certaine culpabilité, Félicité demeure sourde à tous ses reproches. Aussi, durant tout le roman, elle ne reconnaît aucune de ses fautes : ni son amour démesuré envers son fils, ni son implication dans la mort de sa belle-fille. Ainsi, « N'ayant jamais pratiqué l'examen de conscience, elle n'avait jamais souffert de ce honteux enivrement qu'elle éprouva à se sentir libre, seule avec l'unique objet de sa

[3061] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 611.
[3062] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1093.
[3063] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,*.p. 108.
[3064] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 345.
[3065] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*.p. 620.

passion […] »[3066] songe-t-elle après la mort de son mari. Cette absence d'examen de conscience conduit à l'ignorance de soi-même que l'on retrouve chez Olivier dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos : « Rien d'ailleurs ne l'a prévenu du danger. Sa naturelle méfiance ne l'avertit le plus souvent que de périls imaginaires, car son ignorance de lui-même est absolue, au point de fausser presque toujours le jugement qu'il porte sur autrui, en dépit d'une réelle finesse »[3067].

Fanny, dans *Le Mal* de Mauriac, ne perçoit pas sa faute envers Fabien car de toute façon « [a]ucune apologétique n'avait sur elle de prise. On eût dit qu'elle n'avait point de part au péché d'Adam – petite destinée solitaire évoluant hors de toute rédemption »[3068]. De même, ce dernier « n'éprouv[e] point d'inquiétude, ni de remords »[3069]. Dans *Le Désert de l'amour* du même auteur, Maria Cross refuse de voir ce qui peut sembler suspect dans son attirance pour Raymond Courrèges. Cénabre, lui non plus, n'a aucun remords : « Sa conscience d'ailleurs ne formulait aucun reproche, et il ne sentait toujours aucun remords »[3070]. Conscient de ses péchés, Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, confie : « Il n'était pas question de prier pour écarter les mauvais désirs ; le mal se présentait à moi avec une séduction trop puissante »[3071]. On retrouve cela chez Simone Alfieri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos où elle pense avant le crime : « L'idée du crime ne lui causait nulle répulsion, nulle crainte, et le crime accompli, elle ne sentirait nul remords »[3072]. Les démoniaques sont indifférents à leur crime. Une fois le crime accompli, le narrateur indique : « La disproportion entre la gravité de l'acte qu'elle venait de commettre et sa pauvre joie mêlée de satiété, de dégoût – pareille à celles qui suivent toute forte dépense de l'être, malédiction sur l'homme, cercle infernal, dérision – commençait d'éveiller dans son cœur une rage sourde qu'elle tournait peu à peu contre elle-même. En cet instant, elle n'eût pas fait un geste pour fuir, et à la vérité, elle jugeait déjà toute fuite inutile »[3073].

On le voit particulièrement dans *Monsieur Ouine* du même auteur où aucun des démoniaques ne semble intéressé par le meurtre de Guillaume : le crime est traité comme une affaire banale. Pourtant si le crime commis ne sera celui de personne, il est le reflet des péchés de tous les habitants de Fenouille. Dans cette paroisse où la conscience morale s'est éteinte, il

[3066] F. MAURIAC*, Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 626.
[3067] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 898.
[3068] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 651.
[3069] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 730.
[3070] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,*.p. 443.
[3071] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 268.
[3072] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 985.
[3073] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1021.

ne peut dès lors y avoir de coupable : c'est un monde où les actes n'ont plus d'auteurs et d'où le remords est donc totalement absent. Les démoniaques refusent leur responsabilité car il haïssent et refusent la liberté : la paroisse de Fenouille est un monde où sont morts l'amour et la liberté. Face à Philippe, M. Ouine va se faire le porte-parole de tous les paroissiens : « Je me méfie de la pitié, monsieur, elle exalte en moi des sentiments plutôt vils, une démangeaison de toutes les plaies de l'âme, un affreux plaisir »[3074]. Et après avoir donné l'étymologie de « compatir », il remplace « souffrir avec » par « pourrir avec ». Si la pitié et le pardon sont morts à Fenouille, c'est que l'enfance y est pervertie : Steeny y est séduit par Miss, Ouine et Jambe-de-Laine. Quant au petit vacher, il reste, même après son assassinat, « un sale petit morveux de valet »[3075]. Monde sans Dieu – donc sans pitié – où les hommes ont des passions viciées, ce village ne pouvait être que féroce.

Les démoniaques haïssent la liberté parce qu'ils haïssent l'action, la lutte et cela se traduit par l'omniprésence des motifs de l'hallucination, du somnambulisme, de la folie. Ainsi, Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, a agi sous l'impulsion, ce qui explique sans doute sa difficulté à se reconnaître coupable. On retrouve cela chez Guéret dans *Léviathan* du même auteur : « C'était comme s'il avait commis son forfait dans une crise de somnambulisme. À cause de cela, il n'éprouvait aucun remords ; ce mot si plein de sens pour tant de coupables ne correspondait pas aux sentiments qui l'agitaient. L'âme sera-t-elle toujours tenue responsable de ce que fait le bras, de ce que dit la bouche ? Pourquoi n'y aurait-il pas des moments où s'accomplit un divorce entre les actes de l'homme et sa volonté ? »[3076]. En fait, Guéret ne regrette pas son acte, seulement d'avoir perdu à jamais Angèle par son geste. De la même façon, Thérèse, dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, ne perd pas la raison parce qu'elle se sent coupable pour ses crimes, mais parce qu'elle a soudainement peur d'être inquiétée par la police. Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, ne regrette pas sa tentative de viol sur sa cousine mais seulement d'avoir pu lui faire mal, et donc de s'exposer à de sérieux ennuis. Hoël, dans *Varouna* de Julien Green, ne se souvient, quant à lui, même plus pourquoi il a tué Morgane : « il se demanda pourquoi il avait tué Morgane. « C'est, pensa-t-il, à cause de ce joyau dont elle me parlait tout à l'heure »[3077]. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, nombreux sont les démoniaques qui vont jusqu'à la tentative de meurtre ainsi que des somnambules : il en est de même pour Steeny lorsqu'il manque d'étrangler Miss, de Jambe-de-Laine qui lance sa jument contre Philippe, du village tout entier qui pris de

[3074] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1364.
[3075] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1441.
[3076] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 769.
[3077] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 680.

folie collective se rue sur cette dernière.

Certains démoniaques refusent même de reconnaître leur crime telle Mme Londe, dans *Léviathan* de Julien Green qui, bien qu'elle prostitue Angèle, ne ressent aucune culpabilité : pire, elle se considère comme victime des événements : « D'où venait qu'on l'accablait de mépris alors que sa conscience ne lui reprochait rien ? Pourquoi n'aurait-elle pas une vieillesse honorable comme les autres ? C'était trop d'injustice »[3078]. M de Clergerie, dans *La Joie* de Bernanos, nie sa faute en la rejetant sur les autres : « Peut-être avez-vous raison ? Peut-être La Pérouse a-t-il pris sur moi trop d'empire ? La faute en est aux miens, à vous tous. Un nerveux gouverne si mal sa vie ! À l'homme simple et fort que vous êtes, mes hésitations, mon scrupule, ma perpétuelle inquiétude doit inspirer moins d'intérêt que de pitié. Mais enfin ! Un mot me rendrait la paix »[3079]. Serge, dans *Minuit* de Green, n'admet pas avoir tué M. Agnel car il souhaite qu'Élisabeth parte avec lui de Fontfroide. Aussi lui explique-t-il : « Agnel a le bras cassé »[3080] alors que l'homme est déjà à l'agonie. Pour Thérèse Desqueyroux, son principal méfait n'est pas d'avoir voulu tuer son mari mais « de se lier à un homme, d'enfanter, de se soumettre à la loi commune, alors qu'elle était née hors la loi »[3081]. Georges Filhot dit d'elle : « Elle disait que ce crime était un crime parmi beaucoup d'autres qu'elle commettait tous les jours ; que nous commettons tous... Oui, Marie, vous aussi. Aux yeux du monde, seuls comptent les délits de droit commun, les attentats matériels... Ah ! elle a eu vite fait de m'obliger à me tirer du plus profond de ma vie une petite action hideuse »[3082]. Gabriel Gradère craint, comme Thérèse Desqueyroux, d'affronter la police, après le meurtre d'Aline : « Il sera interrogé : une heure, deux heures toute une nuit. Les bourreaux se relaieront. On l'aura par l'épuisement. Et toute sa vie qui ressortira d'un coup, toute sa vie atroce... Et Andrès saurait ! »[3083]. Le meurtre en lui-même ne suscite en revanche aucun regret : « il l'avait tuée pour n'être pas tué. À quoi bon chercher des excuses ? »[3084].

Toutefois, comme Thérèse qui voit sa faute – ou croit la voir – dans Georges et Marie, Gabriel croit la voir dans son entourage ; et c'est finalement de se voir tels qu'ils sont qui suscitent le désarroi des démoniaques. De même, dans *L'Imposture* de Bernanos, Guérou montre sa faute à Pernichon, ce qui acculera au suicide le journaliste : « Ils nous font porter le poids de leurs fautes. C'est qu'à cet âge une faute est lourde à porter ! On ne vit pas en paix

[3078] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 740.
[3079] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 710.
[3080] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 614.
[3081] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 111.
[3082] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 198.
[3083] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 322.
[3084] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 321.

avec elle ! »[3085]. Aussi, il est parfois difficile d'établir si les démoniaques ressentent ou non une certaine culpabilité. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, n'éprouve aucune réprobation ni regret après le meurtre de son père. La jeune fille jette sur la pensée de la mort de son père « un voile qui l'empêche d'y fixer on attention ». Seul un remords physique s'abat sur elle : la peur des gens, de la justice, de la foule, du silence et de la nuit. Peu à peu, elle finit même par nier qu'elle ait pu commettre un tel crime : « Je ne vais pourtant pas lui dire que j'ai tué mon père » songe-t-elle avant d'écrire à Marie Maurecourt. Puis elle ajoute pour elle-même : « Ce n'est pas vrai », dit elle. Brusquement elle abaissa ses mains et répéta comme si on le lui contestait : « D'abord, ce n'est pas vrai »[3086]. D'ailleurs, Adrienne condamne ainsi la mauvaise conduite de Mme Legras, oubliant qu'elle-même est une criminelle. Toutefois cette volonté de nier le crime, comme celle de ne pas pénétrer la chambre de son père, manifeste la position ambiguë de la jeune fille par rapport au crime, ce que le docteur Maurecourt ne manquera pas de lui faire remarquer durant sa visite.

Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis nie sa responsabilité dans la mort de Marie, mais, comme chez Adrienne, il se défend avec une telle virulence par rapport à cet événement que cela ne peut que recouvrir une culpabilité enfouie. C'est la reconnaissance de cette culpabilité qui peut, avec l'aide d'un saint, ouvrir la voie à la grâce. Olivier Millet l'explique dans « La tragédie humaniste » où il compare le traitement de la faute tragique à la lumière chrétienne, notamment dans *Saul le Furieux* : « ce n'est plus la faute elle-même qui institue le héros et constitue l'objet du mystère humain pathétiquement déployé sur la scène tragique, c'est la qualité métaphysique et religieuse de la culpabilité universelle manifestée par les fautes occasionnelles ou les crimes exemplaires qui devient la pierre de touche morale du salut ou de la perte »[3087]. Ainsi, le sentiment de culpabilité est le signe d'ouverture vers Dieu. Et s'ils peuvent être rachetés, c'est que certains démoniaques voient sans complaisance leurs fautes.

[3085] G. BERNANOS, *L'Imposture Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 409.
[3086] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 463.
[3087] O. MILLET, « La tragédie humaniste », *La Culpabilité dans la littérature française, op. cit.,* p. 73.

B. La lucidité

La condition tragique du démoniaque apparaît d'autant plus qu'il a une conscience lucide de sa propre déchirure intérieure qui s'incarne dans sa déchéance, dans sa misère. En ce sens, le démoniaque constitue sans doute la pointe extrême du tragique parce que la déchirure a pour conséquence la dépossession de soi. C'est cette lucidité que l'on retrouve chez les personnages tragiques raciniens que Mauriac apprécie tant : « Prodigieuse lucidité. Où cette nouvelle Hermione, cette dernière incarnation de Roxane, a-t-elle appris à se connaître ? »[3088]. Pour Mauriac, Phèdre n'est pas tragique par sa passion pour un jeune être intacte, elle l'est par un sentiment qu'elle a d'être esclave d'une malédiction sur sa race tout entière. L'écrivain est fasciné par cette lucidité surhumaine qui apparente Phèdre aux héros de la tragédie grecque et que l'on retrouve chez certains démoniaques. Ainsi, « Phèdre traîne après elle une immense postérité d'être qui savent ne pouvoir rien attendre ni espérer, exilés de tout amour, sur une terre déserte, sous un ciel d'airain. Nous retrouvons à chaque tournant de notre route, sa figure morte, ses lèvres sèches, ses yeux brulés qui demandent grâe ; tristes corps peruds de honte et dont le seul crime est d'être au monde »[3089]. On retrouve cela dans une moindre mesure chez Julien Green où les démoniaques sont davantage lucides sur les autres que sur eux-mêmes. Comme l'explique Michael O'Dwyer : « Leur égoïsme et leur complaisance les empêchent de se reconnaître pécheurs. Il y a des lueurs de lucidité chez le personnage greenien, mais c'est une lucidité appliquée aux autres »[3090].

Cette lucidité se retrouve particulièrement chez Mauriac et Green comme Michel Dyé le souligne : « Partageant avec Pascal, l'idée que l'être humain est un tissu de contradictions, ces auteurs ont creusé au cœur de leurs créatures pécheresses un esace de lucidité »[3091] . Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, est un « monstre de lucidité [...] qui tire de la connaissance de soi une orgueilleuse satisfaction »[3092]. Elle cherche à mettre au jour les racines profondes de son acte. C'est avant tout à elle-même qu'elle entend s'avouer ses crimes plutôt qu'à Bernard dont elle sait qu'il ne l'écoutera pas : « Se livrer à lui jusqu'au fond, ne rien laisser dans l'ombre ; voilà tout. Que tout ce qui était caché apparaisse dan la lumière, et

[3088] F. MAURIAC, *La Vie de Jean Racine*, *op. cit*., p. 109.
[3089] F. MAURIAC, *La Vie de Jean Racine, op. cit.,* pp. 110-111.
[3090] M. O'DWYER, « La passion de l'argent chez Mauriac et Green », *François Mauriac et l'observation des passions, op. cit.,* p. 23.
[3091] M.DYÉ, « Julien Green et François Mauriac peintres du salut », *Julien Green et alii : Rencontres, parentés, influences*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Écritures, 2011, p. 194.
[3092] F. MAURIAC, « Note sur *Thérèse Desqueyroux* », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,*p. 927

dès ce soir »[3093]. Elle est tout aussi lucide devant ses propres sentiments : elle analyse posément les raisons qui l'ont poussée à épouser Bernard. Dans *La Fin de la nuit*, elle fait preuve souvent d'envie, de jalousie, voire de haine à l'encontre de sa fille Marie. Mais elle ne reste pas longtemps dupe : très vite, elle se retrouve face à elle-même : « O douleur d'être clairvoyante ! Infirmité de pouvoir se duper soi-même ! Évidence, certitude, qu'elle n'accomplissait rien d'autre, tous ces jours-ci que d'empoisonner le bonheur de Marie ! »[3094]. Dans cet extrait, on perçoit une souffrance sociale, psychologique et existentielle. La prise de conscience du malheur et du manque, même s'il n'entraîne aucun changement dans le quotidien des figures démoniaques, apaise toutefois leurs souffrances, au moins momentanément.

Hervé dans *Ce qui était perdu* de Mauriac a conscience lui aussi de ce qu'il est : « Est-ce que je suis un être horrible ? Mais non, simplement lucide, sincère....Mais si : je suis un être horrible » Tout d'un coup il se voyait, tel qu'il était, et cherchait en lui une trace de sentiment noble comme il eût herché un lambeau d'étoffe pour couvrir sa nudité. Il se forçait à regarder la morte pour que la douleur jaillît »[3095]. Hervé ne cesse de se confronter à lui-même, de s'interroger afin de « se voir » véritablement. Il surgit de tout cela une certaine confusion comme le montre l'aternance de « mais non » et de « mais si » qui vient contredire la proposition précédente. Il en est de même pour Mouchette chez Bernanos « La vérité lui apparaissait; l'évidence serrait son cœur; même la folie lui refusait son asile ténébreux. Non ! elle n'était pas folle, ne le serait jamais. Cette chose lui manquait, qu'elle avait tenue, mais où ? mais quand ? De quelle manière ? Et il était sûr à présent qu'elle s'était joué depuis quelques instants la comédie de la démence pour masquer, pour oublier – à quelque prix que ce fût – son mal réel, inguérissable, inconnu »[3096].

De nombreux démoniaques ont ainsi ce « souci d'extrême sincérité » dont est armée Gisèle de Plailly dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac. Grâce à Lucile, Gisèle a adopté « ce regard catholique. Elle ne parlait pas de ses droits à l'amour, ni ne se glorifiait de chercher l'amour idéal d'homme en homme. Non : elle mesurait d'un œil lucide sa déchéance infinie »[3097]. Ainsi la jeune femme a « dû se vaincre pour se perdre »[3098], c'est-à-dire abolir en elle les résistances de la conscience. Cela montre qu'elle connaît sa liberté et a donc cédé au péché, au mal de manière tout à fait consciente. On retrouve cela chez Fabien dans *Le Mal* de

[3093] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 26.
[3094] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 138.
[3095] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 346.
[3096] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 212.
[3097] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 561.
[3098] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 557.

Mauriac : « [il] ne voyait pas qu'il différait pourtant, sur un point essentiel, de beaucoup d'hommes : par la clairvoyance, la lucidité, par ce regard implacable dont il fouillait son propre cœur. Ce souci, dès l'enfance, de s'examiner, de confesser le moindre désir trouble, ce parti pris de se noircir pour être assuré de ne rien laisser dans l'ombre [...] c'était cela qui le détournait aujourd'hui de se payer d'apparences trompeuses »[3099]. Gradère, dans *Les Anges noirs*, se dit en regardant Alain Forcas qu'il aurait pu lui aussi choisir de s'abandonner, de se « livrer à des soifs obscures »[3100].

Ainsi, les figures démoniaques savent que le mal est le mal et pour certaines d'entre elles, cette lucidité peut devenir dans certains cas une grâce qui les mène au remords, ouvrant la voie à la rédemption. La mère d'Hervé de Blénauge fait remarquer à son fils dans *Ce qui était perdu* de Mauriac :

> […] que lui-même, il avait reçu entre plusieurs autres une très grande grâce.
> - Moi ?
> - Oui, la plus grande de toutes ; tu te vois, tu te connais. Tu appelles la boue : la boue. Tu sais que la boue est la boue.
> - Oui, dit-il, à voix basse et comme malgré lui, - Oui, je le sais. [3101]

Pour autant, le roman se clôt sur une absence de rédemption pour Hervé. Louis, dans *Le Nœud de vipères* du même auteur, ne parvient pas non plus à se duper lui-même :

> […] [C]'est au contraire quand je me regarde, comme je le fais depuis deux mois, avec une attention plus forte que mon dégoût ; c'est lorsque je me sens le plus lucide que la tentation chrétienne me tourmente. Je ne puis plus nier qu'une route existe en moi qui pourrait mener à ton Dieu. Si j'atteignais à me plaire moi-même, je combattrais mieux cette exigence. Si je pouvais me mépriser sans arrière pensée, la cause à jamais serait entendue. Mais la dureté de l'homme que je suis, le dénuement affreux de mon cœur, ce don qu'il détient d'inspirer la haine et de créer autour de soi le désert, rien de tout cela ne prévaut contre l'espérance… [3102]

Le narrateur est déjà en passe d'être acheté car le salut passe par la reconnaissance de ses fautes. Il se produit chez les démoniaques « comme chez tous ceux qui sont possédés, un inévitable phénomène de dédoublement. Pendant qu'ils s'abandonnent aux désordres qu'entrainent les passions une sorte de « lucidité affreuse », une sorte de tribunal de l'intelligence séparée, grandit en eux et leur permet de contempler leurs actes sans illusion. Ils atteignent peu à peu une vision désespérée de la vie »[3103] commente Georges Hourdin au sujet de l'œuvre mauriacienne. Edward Dupont-Gunther, dans *La Chair et le sang* de Mauriac, se

[3099] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 725.
[3100] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.* p. 355.
[3101] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 364.
[3102] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 459.
[3103] G. HOURDIN, *Mauriac, romancier chrétien*, Paris, Éditions du Temps présent, 1945, p. 78.

retrouve acculé au suicide car, comme l'explique le narrateur : « […] il osait regarder en lui à la place de ses vices : il les reconnaissait, il osait les dévisager, et celui-là dont il n'avait pas encore prononcé le nom, et cet autre auquel il n'avait jamais cédé, dont il ne s'était jamais avoué à lui-même la présence : germe enfoui, ignoré de tous et de son propre cœur. Ah ! connaissance exacte de soi ! Bas-fonds tragiquement révélés ! […] Plus d'hypocrisie maintenant, devant cette nuit épaisse de la mort, au seuil du sommeil sans réveil et de l'anéantissement.[3104]

La majorité des démoniaques ne prennent véritablement conscience de leur misère qu'à travers les autres : l'autre devient un « tragique miroir »[3105] d'eux-mêmes. C'est dans l'autre qu'ils perçoivent avec une implacable lucidité leur médiocrité, leur bassesse. Saint-Marin, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, craint « par dessus tout de rencontrer son image dans la sottise et la lâcheté d'autrui »[3106]. Dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre voit dans Pernichon son propre néant et dans Ambroise sa totale déchéance :

> De ressentir l'effraction d'une clairvoyance supérieure est déjà une humiliation trop vive, mais la honte atteint son point de perfection quand la lucidité d'autrui nous découvre en plein notre propre avilissement. D'ailleurs, ce regard si dépouillé de toute cupidité vaine exprimait une sorte d'attention plus outrageante encore, bien que concertée, celle qu'on porte sur les choses dont la bassesse purement matérielle reste au-dessous d'un jugement particulier, n'est qu'un point de comparaison, une mesure commune aux formes supérieures et spirituelles de la honte. [3107]

Jusqu'ici Cénabre « répugn[ait] à se voir en face »[3108] mais au contact de Pernichon, il comprend qu'il ne croit plus. De même, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, c'est au contact de Simone qu'Olivier devient clairvoyant et se rend compte à quel point la maison de Ganse est dévorée par le péché : « Mais la contagion extraordinaire de sa maîtresse faisait flamber son cerveau d'une espèce de lucidité féroce »[3109]. Simone est en effet possédée par cette lucidité : « Comme à chaque heure capitale de sa terrible vie, elle sentait brusquement renaître en elle cette espèce de lucidité à peine humaine, une attention décuplée, la ruse et la force d'une bête »[3110.] Dans *Monsieur Ouine* du même auteur, le village dans son entier voit dans Jambe-de-Laine « sa propre abjection »[3111]. D'ailleurs, les moments de lucidité de Steeny se font principalement en présence de la châtelaine : « Ginette se relève s'appuie sur son épaule.

[3104] F. MAURIAC, *La Chair et le sang*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.* p. 318.
[3105] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*.,p. 285.
[3106] Ibid.
[3107] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 316.
[3108] G. BERNANOS, *L'Imposture*, *Œuvres romanesques*, *op. cit*., p. 328.
[3109] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 963.
[3110] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1025.
[3111] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 1498.

Il la trouve à présent laide, presque hideuse. Et c'est justement pourquoi il n'hésite plus. À de tels moments il se ferme toute issue, s'acharne contre lui-même avec une clairvoyance horrible »[3112]. De même, c'est dans Cadignan que Mouchette découvre la médiocrité de ceux qui l'entourent. Elle, qui avait rêvé sa vie en l'illustrant d'un coup d'éclat qui lui aurait permis de vivre intensément, a soudain un éclair de lucidité. Les figures démoniaques sont souvent lucides sur les autres et le monde qui les entoure. Et elles déterrent toujours une vérité, voilà pourquoi leur poison porte à tout coup.

Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé ne s'est pas trompé sur les sentiments incestueux de Tota envers son frère. Le jeune homme semble sous l'emprise d'un « démon de la connaissance » qui agit comme un révélateur du mal. Sous couvert du bien, de la quête de la vérité, Hervé est avide des secrets et des tourments de ses amis. Comme Hervé, Guérou perçoit les failles de ses congénères dans *L'Imposture* de Bernanos : « Toute volonté qui fléchit, ou que travaille une imperceptible fissure, toute âme inquiète et défaillante est immédiatement discernée, comme aperçue du haut des airs, et sa curiosité plonge dessus »[3113]. On retrouve aussi cela chez Gabriel Gradère qui semble doué d'un don de double vue. Il voit ce que personne ne voit, à savoir que Mathilde est amoureuse d'Andrès, qu'Andrès a une relation avec une femme, que le curé est pur. Sur ce dernier point, il rejoint Fiodor, dans *La Joie* de Bernanos, seul personnage de la maison Clergerie a avoir perçu la sainteté de Chantal. Les démoniaques emploient toutes les ressources infinies d'une lucidité sans faille : ils connaissent les autres mieux que ceux-ci ne se connaissent. Cette clairvoyance leur assure la maîtrise du jeu : ils sont des « inquiéteurs » au sens gidien du terme, ils dissipent aux autres leurs rassurantes certitudes, éclairent d'un jour cru les profondeurs secrètes, les désirs inavouables. Il appartient aux personnages luciférien d'arracher les masques, de dénoncer les faux-semblants, d'éclairer les profondeurs. Ils ont donc une part de clarté : « Entre loups et agneaux le partage n'est pas simple : ces âmes possédées s'en trouvent, non simplifiées, mais compliquées »[3114]. Le trait dominant de Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, est « une lucidité affreuse » qui refuse de masquer les passions tant à soi qu'aux autres : « Cette habileté à se duper soi-même, qui aide à vivre la plupart des hommes, m'a toujours fait

[3112] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques*, *op. cit.,* p. 1426.
[3113] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 391.
[3114] M. MAUCUER, « Présences sataniques dans le théâtre de Mauriac », *Mauriac et le théâtre*, *Travaux du Centre d'études et de recherches sur François Mauriac,* n° 17, juin 1985, Bordeaux, Institut de langue et littérature françaises, 1985 p. 243.

défaut. Je n'ai jamais rien éprouvé de vil que je n'en aie eu d'abord connaissance »[3115]. Il est lucide sur les pharisiens qui l'entourent, tels Hubert, Geneviève et Isa.

On retrouve cette capacité à débusquer les mensonges d'autrui chez Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac. Elle jauge les sentiments des autres avec clairvoyance. Ainsi lorsque elle rencontre Jean, elle songe : « Je mesurai d'un coup d'œil, avec stupeur, cet abîme entre la passion d'Anne et l'indifférence du garçon »[3116]. De la même façon, elle comprend dans *La Fin de la nuit*, les sentiments qui lient Georges et Marie : « Est-ce par méchanceté que je voudrais crier à Marie : « Tu vois bien qu'il ne t'aime pas, qu'il ne t'aimera jamais, du moins de cette sorte de passion qui te possède toi-même ? » Je voudrais l'obliger à mesurer la distance qui sépare une future commère d'Argelouse d'un garçon plein de curiosité et d'angoisse »[3117]. Elle exerce cette lucidité sur tous les plans et juge ainsi avec une certaine impartialité ceux qui l'entourent, quels que soient les sentiments qu'elle éprouve envers eux : elle sait combien son père est capable de « bassesse »[3118] et mesure à quel point Bernard est « très supérieur à son milieu »[3119]. Même Jean ne la séduit pas complètement : certes elle est stupéfaite de découvrir des êtres tels que lui « pour qui compt[e], plus que tout, la vie de l'esprit »[3120], mais elle l'accuse de tout ramener à ses lectures du moment, d'utiliser de « pauvres sophismes »[3121]. Elle songe dans *La Fin de la nuit* : « J'ai toujours eu cette manie de détacher les bandeaux »[3122] et son pouvoir sur les autres est fait de cette acuité qui, en les pénétrant, les révèle à eux-mêmes : « Elle voyait en moi, dit Georges Filhot, avec une lucidité merveilleuse »[3123].

Dans *Léviathan* de Green, la présence de Guéret suffit à faire éclater au grand jour ce qui était latent depuis des années, à savoir que Mme Londe prostitue Angèle. Face à Guéret, les masques tombent : Mme Grosgeorge prend conscience qu'elle joue auprès de son mari la comédie, Angèle ose nommer devant Mme Londe la nature exacte de son « travail ». De même, il anéantit les apparences derrière lesquelles les habitués de Mme Londe se cachent : « Il contraint les autres à sonder leurs propres désirs et en révèle la sourde violence »[3124]. ». Il retourne ce regard contre lui-même quand, après son crime, il va se laver le visage : il ne

[3115] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.* p. 388.
[3116] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 57.
[3117] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 124.
[3118] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 55
[3119] Ibid.
[3120] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 60.
[3121] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 62.
[3122] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 124.
[3123] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 197.
[3124] C. POMMIER, « Léviathan, un conte cruel », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, *op. cit*. p. 138.

parviendra pas à se reconnaître. On retrouve cela chez Bob Lagave dans *Destins* de Mauriac : personnage perturbateur, il a révélé aux autres personnages leur vérité cachée, la part enfouie d'eux-mêmes, leur vanité. Ainsi, son père constate que le travail n'est pas, contrairement à ce qu'il pensait, le meilleur moyen de réussite sociale, Pierre Gornac se rend compte de la vanité de la rumeur publique et se tourne vers la prière, Élisabeth, quant à elle, délaisse ses vignes pour se consacrer à Dieu. Fiodor et Monsieur Ouine chez Bernanos sont eux aussi des inquiéteurs qui révèlent à la maison de Clergerie et au village de Fenouille leur propre vérité.

C. La grâce comme issue au tragique

La majorité des démoniaques ne sortent de leur condition tragique que par la mort, ce qui les rapproche des figures de la tragédie antique. Cependant, les démoniaques ne meurent pas en héros mais, bien au contraire au terme, nous l'avons vu, d'une vie jalonnée de malheurs et de crimes. La décision originelle d'être avec Dieu ou d'être sans Dieu se manifeste à chaque instant dans l'accord consciemment donné par la figure démoniaque à l'injonction impérative d'une infinité d'esprits qui lui prescrivent d'aller ici et pas là, de dire ceci et non cela. Condamné à l'aveuglement, donc à l'erreur, à la faute et au crime, le démoniaque finit souvent par mourir d'avoir fait le mal[3125]. Une fois le choix métaphysique fait, il lui est simplement impossible d'agir autrement : la résistance est purement irréalisable. Ce sera pour lui ou bien la justification chrétienne – la seule possible – de la vie et de la souffrance, de l'homme et de Dieu lui-même, ou bien la révolte métaphysique, l'effondrement dans le démoniaque, la chute aveugle dans l'abîme, car l'âme humaine, aussitôt qu'elle désespère de Dieu, tend inéluctablement vers le chaos.Pour Green Mauriac et Bernanos, la question de la foi devient la question du salut de l'âme : seule la souffrance rédemptrice et salvatrice peut encore sauver d'un suicide mystique la substance ontologique de l'homme, sa vocation divine. Mais « si le tragique nomme le manque et le besoin, il est inconciliable avec le principe d'une récompense, d'un salut, d'un pardon, d'un paradis, qui domine l'eschatologie judéo-chrétienne : « où il y a compensation, il y a justice et non pas

[3125] Thérèse Desqueyroux craint d'avoir provoqué le suicide de Georges après l'avoir désespéré dans *La Fin de la nuit* de Mauriac ; Guéret veut se réconcilier avec Angèle qu'il a violée mais s'allie avec la mauvaise personne dans *Léviathan* de Green ; Mouchette est hantée par son crime dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos ; Cénabre, lui, est hanté par les révélations faites par Chevance à son sujet dans *L'Imposture ;* Manuel ne peut oublier la fameuse nuit où il a failli violer sa jeune cousine dans *Le Visionnaire* de Green.

tragédie »[3126]. Il est donc aussi incompatible avec « les nuances, les degrés, le clair-obscur, l'enchantement confus ou la médiocrité indécise : le milieu »[3127]. En effet, comme l'explique Maurice Blanchot :

> L'homme tragique vit dans une tension extrême entre les contraires, remonte du oui et non confusément mêlés aux oui et non clairs et clairement maintenus dans leur opposition. Il ne voit pas l'homme comme un mélange passable de moyennes qualités et d'honnêtes défauts, mais comme une insoutenable rencontre d'extrême grandeur et d'extrême misère, néant incongru où les deux infinis se heurtent. [3128]

Aussi, la mort du démoniaque s'accompagnant souvent du pardon et donc de la grâce, la question de l'existence du tragique chrétien peut être soulevée. Le tragique en effet consiste précisément à ne pas pouvoir devenir « autre » que soi-même. Pour autant, le salut dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green ne prétend pas résoudre le conflit : la grâce est un don que Dieu accorde à des êtres élus et s'il y a une certitude de la foi absolue, il n'existe aucune certitude du salut. Le salut des figures démoniaques est ainsi plus un espoir qu'une certitude.

1. Aux sources de la grâce : la pensée janséniste

On entrevoit chez les démoniaques une espèce de malédiction antique contre laquelle ils ne peuvent rien et qui est ineffable même par le remords. Il est donc difficile de savoir s'ils sont coupables ou victimes : on peut reprendre Paul Ricoeur pour qui « les deux vérités sont en surimpression »[3129]. L'homme possédé est « un sujet divisé : à la fois victime et coupable, agent du mal et souffrant de ce mal »[3130]. Pour la majeure partie des démoniaques, le salut reste ambigu : ils se jouent donc entre l'innocence et la culpabilité. Ainsi, ils offrent une vision tragique du monde dans laquelle le drame, c'est celui de la séparation, de la déréliction, du clivage, de l'impossibilité du tissage dans la mesure où ils ne parviennent pas à se relier aux autres. Toutefois, certains démoniaques éprouvent de manière intense un sentiment de culpabilité et de la grâce, s'inspirant du schéma narratif d'une tragédie : conflit, purgation et salut. C'est d'abord à ceux qui étaient perdus que le salut s'adresse dans *L'Évangile*. Comme l'explique Pascal :

[3126] G. STEINER, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993, p. 12.
[3127] M. BLANCHOT, « La pensée tragique », *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, pp. 141-142.
[3128] M. BLANCHOT, « La pensée tragique », *L'Entretien infini, op. cit.,*p. 142.
[3129] Expression reprise par J.P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos, op. cit.,* p. 141.
[3130] F. BOYER, « Quel face à face avec le démon ? », *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui, op cit.,* p. 121.

> [S]i l'homme n'avait jamais été corrompu, il jouirait dans son innocence et de la vérité de la félicité avec assurance ; et si l'homme n'avait été que corrompu, il n'aurait aucune idée ni de la vérité ni de la béatitude. Mais, malheureux que nous sommes, et plus que s'il n'y avait point de grandeur dans notre condition, nous avons une idée du bonheur, et ne pouvons y arriver ; nous sentons une image de la vérité, et ne pouvons y arriver ; nous sentons une image de la vérité, et ne possédons que le mensonge ; incapables d'ignorer absolument et de savoir certainement, tant il est manifeste que nous avons été dans un degré de perfection dont nous sommes malheureusement déchus.[3131]

Aussi l'expérience du péché met les démoniaques à la fois en présence du Dieu qui a horreur du péché, du Dieu compréhensif qui absout, du Christ sauveur et de l'Église qui a reçu la parole divine. Mauriac explique ainsi : « Ce qui est pierre d'achoppement pour tant d'hommes : la confession auréculaire, l'aveu du pire de nous-mêmes à un autre homme, est ce qui correspond le plus à l'exigence de ma nature : le sentiment de culpabilité, le besoin d'être pardonné, la croyance – de toutes la plus incroyable ! – qu'une parole transmise depuis près de deux mille ans suffit à remettre les péchés, des moindres peccadilles au plus grand crime »[3132]. Aussi l'homme qui se sait pécheur est donc éminemment proche de Dieu.

On perçoit ici l'influence du jansénisme que Green et Mauriac n'ont jamais caché. La manifestation du jansénisme chez eux se perçoit dans leur admiration pour Pascal et Racine. Qualifié d'écrivain janséniste par de nombreux critiques[3133], Mauriac considère Pascal comme « le maître de [sa] seizième année »[3134] et est par la suite devenu son biographe[3135], ainsi que celui de Racine[3136]. Ce dernier confère au monde gréco-romain, que Mauriac affectionne particulièrement, un sens chrétien. Dans les tragédies de Racine, l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* pense que l'absence de « rédempteur »[3137], loin d'être fortuite, a une signification chrétienne. Parmi les héroïnes favorites de Mauriac, on a déjà cité *Phèdre* qui est, plus que les autres, liée au péché et qui est la synthèse racinienne du *fatum* classique et de la grâce. Elle dénonce dans l'amour une souillure et éprouve les affres de la damnation. Angoissée, elle implore le pardon, et imagine sa confession *post-mortem*, dénonçant la prédestination qui l'a accablée. Quant à Green, il éprouve une véritable fascination pour l'œuvre de Pascal : « Toujours ému de retrouver Pascal qui a eu sur moi une influence telle

[3131] B. PASCAL, *Pensées*, 122, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 581.
[3132] F. MAURIAC, *Ce que je crois, Œuvres autobiographiques*, *op. cit.,* pp. 571-572.
[3133] Voir l'exemple d'un article paru dans la *Revue de France* où un auteur anonyme écrit : « Jamais encore François Mauriac ne nous avait fait aussi nettement l'aveu de son jansénisme » et André SÉAILLES, *Mauriac*, Montréal, Bordas, 1972, p. 158.
[3134] F. MAURIAC, *Ce que je crois, Œuvres autobiographiques, op. cit,* p. 610.
[3135] *Blaise Pascal et sa sœur Jacqueline*.
[3136] *La Vie de Jean Racine.*
[3137] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques*, *op.cit.,* p. 492.

que je ne peux même pas imaginer ce que j'aurais été si je ne l'avais pas lu »[3138]. Il aime aussi le théâtre de Racine qu'il préfère toutefois lire plutôt que de voir.

Le jansénisme limite la liberté humaine dans la mesure où la grâce n'est pas censée être accordée à tout le monde. Aussi, l'homme doit demeurer dans l'incertitude quant à son salut et ses rapports avec Dieu car c'est un être faible qui n'ose prétendre à aucune certitude. En d'autres termes, c'est la culpabilité de l'homme qui est mise en relief. De même le jansénisme explique que la prédominance du mal dans la nature humaine confère à l'existence sa dimension tragique, dimension parfois niée ou minimisée par certains courants du christianisme. Paul Bénichou a montré quels étaient les rapports entre la littérature de son temps et le jansénisme. Il pose en ces termes le débat religieux :

> Jansénius estime, après saint Augustin, que le péché originel, ayant radicalement corrompu la nature de l'homme, il n'a plus en lui-même, dans ses seules forces, le moyen d'avancer si peu que ce soit vers son salut. Il faut donc que la grâce soit absolument indépendante de nos mérites ou démérites naturels, qu'elle soit absolument gratuite, et irrésistibles. D'une affirmation semblable, on imagine sans peine quels débats peuvent naître : à quoi sert le libre arbitre de l'homme si tout dépend du choix de Dieu ? que devient la justice de Dieu s'il ne choisit pas suivant les mérites ? Questions auxquelles on peut en opposer d'autres, que soulèverait la doctrine contraire : où est la souveraineté de Dieu, si notre choix étant libre, le sien cesse de l'être ? où est notre corruption si le salut est de plain-pied avec les mérites de notre nature ? [3139]

Il est difficile d'établir avec certitude la façon dont Mauriac se situe par rapport à la doctrine de Jansen. S'il n'accepte pas la doctrine jansénisme, il est néanmoins influencé par le sentiment de culpabilité qu'elle projette. Ainsi, il subsiste chez le romancier une sensibilité janséniste :

> [N]ous tissons notre destin, nous le tirons de nous comme l'araignée sa toile ; un très petit nombre d'événements demeurent imprévisibles, nous les appelons, nous les suscitons presque tous ; pour ce qui ne dépend pas de nous, notre manière d'y réagir est l'expression de notre caractère même une seule force au monde trouble quelquefois le jeu, arrête la fatalité, crée une fatalité nouvelle ; une seule : le christianisme. C'est qu'il s'attaque en nous à la nature. Il n'y a que la grâce pour surmonter quelquefois la nature.[3140]

Seule la conscience du mal est susceptible d'ouvrir à cette grâce qui est amour : « Si c'est la Grâce qui fait servir à ses dessins le pire de nous-mêmes ou si c'est notre démon qui détourne à son profit les apports de la Grâce en nous, je le discerne mal. Peut-être est-ce ce nœud de cette contradiction que notre destin a pris forme, que notre figure aux traits réguliers et contrastés se fixe à jamais »[3141]. Ce qui a fasciné Mauriac dans son étude sur Pascal, c'est

[3138] J. GREEN, *Journal*, 1er octobre 1949, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit*., p. 1101.
[3139] P. BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle,* Paris, Gallimard, 1948, p. 79.
[3140] F. MAURIAC, *La Vie de Jean Racine, op. cit.,* pp. 189-190.
[3141] P. BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle, op.cit.,* p. 79.

cette possibilité de rachat, d'expiation dans ce monde de ténèbres. Bernard Roussel explique dans *Le Péché et la Grâce* que «[a]voir le sens du péché, c'est éprouver l'état de déchéance… avoir la nostalgie d'une pureté perdue, connaître d'incessantes insatisfactions dans les choses humaines »[3142].

Julien Green ne se rallie pas à une quelconque théologie d'obédience janséniste qui suscite, chez lui, de nombreuses inquiétudes : « Si peu d'hommes vont au Ciel, comment iras-tu toi ? Comment feras-tu partie de l'élite ? »[3143]. L'obsession janséniste du salut et du péché constitue le schème tragique de nombreux romans greeniens d'après guerre. Toutefois, cette dimension apparaît déjà, mais de manière moins accentuée, dans les romans de l'entre-deux guerres :

> Le mal, la souffrance, le péché, la déréliction, tous ces topoi constitutifs du paysage diégétique greenien concourent à l'instauration d'un tragique, jansénisant si l'on veut, au sens où il plonge ses racines dans une vision éminemment douloureuse de la condition humaine. Julien Green évoque explicitement cette vision tragique du temporel et du terrestre qui est la sienne, et qui est d'essence jansénisante latente. En effet, notre libre arbitre est précaire, voire illusoire. [3144]

Pour Green et Mauriac, le rachat est possible, comme nous allons le voir. On retrouve cela chez Bernanos qui, contrairement à Mauriac et Green, se détache de la pensée janséniste, du moins en théorie. Élevé dans la tradition jésuite, Bernanos a, comme l'explique Max Milner, « la conviction d'être aux antipodes du jansénisme ; le jansénisme, c'était bon pour Mauriac, dont il n'arrivait pas à prendre au sérieux les troubles d'âme et les inquiétudes. Angoissé sur le plan psychologique, Bernanos était, dans sa foi, une âme sereine »[3145]. Sans doute est-ce pour cela que chez Mauriac et Green, plus que chez Bernanos, le mal est vécu comme une fatalité interne et prend des multiples figures du destin. Toutefois on retrouve chez Bernanos, Mauriac et Green la prédominance du mal dans la nature humaine qui confère à l'existence sa dimension tragique.

Les démoniaques n'ont dans leur œuvre que la grâce comme seul recours contre le mal. Ceux qui sont susceptibles d'accéder à la grâce sont ceux qui sont tentés, rejetés par les autres hommes, méprisés en raison de leurs péchés : « désert, solitude, renoncement jalonnent le chemin qui mène à Dieu, car ils déterminent l'orientation la plus apte à favoriser cette

---

[3141] F. MAURIAC, *Ce que je crois, Œuvres autobiographiques*, *op.cit.,* p. 623.
[3142] B. ROUSSEL, *Mauriac, Le Péché et la Grâce, op. cit.,* p. 43.
[3143] J. GREEN, *Journal,* 22 mai 1949, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 1112.
[3144] J. POURCELOT, « Résonances jansénistes dans l'œuvre greenienne », *Julien Green : littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, 2008. p. 37.
[3145] M. MILNER, « Discussion », *Entretiens sur l'homme et le diable, op. cit.,* p. 293.

rencontre »[3146]. Comme l'explique Mauriac : « Le vrai est qu'aucun de mes personnages, même quand il semble ignorer Dieu, ne renonce à l'unique ouverture sur le ciel […]. Mais leur foi […] ne répond à aucune question, elle ne répond surtout pas à la question essentielle touchant au mystère du mal »[3147]. Il existe chez Bernanos, Mauriac et Green « un troisième refuge pour ceux qui, étant ensemble ennemis de Dieu et du monde, ne souhaitent que la ténèbre et le rien »[3148]. Comme nous l'avons vu, la plupart des figures démoniaques cherchent avant tout à être lucides vis-à-vis d'eux-mêmes, ce qui les prépare à la découverte finale. Toutefois, cette attente de la grâce est souvent déçue puisqu'il appartient à Dieu seul – c'est-à-dire dans l'univers fictionnel au romancier – de l'accorder ou de la refuser. L'appel de la grâce naît presque toujours de l'épuisement où nous réduit un amour sans issue, comme le développe Mauriac dans *La Pierre d'achoppement* [3149]. Ce sont ses réflexions que l'on retrouve chez l'athée Edward Dupont-Gunther dans *La Chair et le sang* : « C'est l'instinct de conversation qui fait que tant d'âmes appareillent vers la certitude. Mais quand on les interroge sur la foi, ils vous disent qu'il y faut d'abord la grâce. [...] La grâce est-elle gratuite ? Ils disent qu'on peut la mériter par la prière, en inclinant l'automate, mais cela exige déjà une grâce préalable : cercle vicieux ! »[3150]. Cette grâce peut à ce titre emprunter des détours inattendus et se révéler au terme d'un parcours semé de tentations, de péchés et de désirs car selon Mauriac « Dieu se sert de tout, tout est grâce »[3151].

2. Le salut possible : la réversibilité des mérites et la confession

Le contenu de la tragédie racinienne est la conversion, comme l'explique Lucien Goldmann dans son essai sur *Racine* :

> Nous appelons ainsi le passage brusque et atemporel du néant à l'être, de l'erreur à la vérité ; d'une vie intra-mondaine, sans Dieu, dominée par les délectations égoïstes et criminelles, parce que partielles, de la passion et de l'ambition, à la conscience claire de la morale nouvelle, dominée par l'exigence de réunion des contraires, de totalité, à la conscience que la vie authentique est une vie sous le regard du Dieu réel et absent en face du monde vain et manifeste ; que l'unique liberté de l'homme réside dans le choix qu'il

[3146] J-S. SON « La recherche de la transcendance chez Mauriac », *Nouveaux cahiers François Mauriac,* n° 6, Paris, Grasset, 1998, p. 167.
[3147] F. MAURIAC, *Le Figaro littéraire*, le 15 novembre 1952.
[3148] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 683.
[3149] F. MAURIAC*, La Pierre d'achoppement, Œuvres autobiographiques*, op. cit..
[3150] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op.cit*., p. 292.
[3151] F. MAURIAC, *Souvenirs retrouvés, Entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Fayard, 1981, p. 268.

> doit faire, et qu'il ne peut pas éviter, entre le néant et l'être, entre la vie apparente dans le monde et la vie réelle dans l'éternité.[3152]

De la même façon, les démoniaques reconnaissent – du moins pour certains d'entre eux – comme nous l'avons dit, leur faute. Cette reconnaissance marque le commencement de la fin de l'aliénation suscitée par le choix du mal, du péché. Cette aliénation s'oppose à la liberté du chrétien, notamment pour Bernanos, dont la liberté à conquérir est un attribut fondamental de l'homme qui tend vers la sainteté. La capacité de lire dans son âme et dans celle des autres témoigne d'un don de vision surnaturel. Certains démoniaques ressentent ainsi une soif pour un amour plus que physique et cette attitude les prépare à recevoir un don plus grand que tout autre : la réponse à leur quête. Le procédé de réversibilité des mérites s'applique particulièrement au démoniaque qui reçoit ainsi l'aide du saint. Homme authentique – qui s'oppose en cela au démoniaque, inauthentique –, le saint chez Bernanos, Mauriac et Green est simple : « rien chez lui de cette duplicité savante qui est la tare des grands pécheurs »[3153]. À l'instar de Jésus, le saint souffre pour les hommes et par les hommes : il aime librement ceux qui viennent à lui, et se retrouve souvent leur proie.

Le lien entre la sainteté et le péché est clairement explicité par Bernanos dans *La Joie* : « Seule une certaine pureté, une certaine simplicité, la divine ignorance des saints, prenant le mal en défaut, pénètre dans son épaisseur, dans l'épaisseur du vieux mensonge. Qui cherche la vérité de l'homme doit s'emparer de sa douleur, par un prodige de compassion, et qu'importe d'en connaître ou non la source impure ? « Ce que je sais du péché, disait le saint d'Ars, je l'ai appris de la bouche même des pécheurs. »[3154]. La sainteté ne se fait véritablement jour qu'au moment de l'agonie, lorsque le saint souffre tel Jésus. À ce moment crucial, l'âme d'enfant, gardée malgré toutes les souillures, réapparaît enfin chez certains. La personne retrouve sa véritable identité : « La suave enfance monte la première des profondeurs de toute agonie »[3155] note le narrateur de *Monsieur Ouine*. Ainsi, l'acte de mourir reflète, comme l'enfance, la haute dignité de l'homme : « il est mouvement (tandis que l'état de mort reflète l'immobilité de l'enfer), il est plein d'espérance, il se réalise dans un dénuement complet, et tire de là même « le principe de sa joie »[3156], il est à la merci de la

[3152] L. GOLDMANN, *Racine : essai*, Paris, L'Arche, 1970, p. 24.
[3153] J. P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.,* p. 158.
[3154] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 521.
[3155] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1428.
[3156] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1045.

« douce miséricorde du Bon Dieu », il entre enfin, sans aucune équivoque, dans la vie sans masque, dans la vraie 'vie' »[3157].

Les figures démoniaques affrontent des saints qui leur feront prendre conscience de leurs erreurs afin de les rendre clairvoyants. Pour Green, péché et sainteté sont liés irrémédiablement : « En chacun de nous, il y a un pécheur et un saint. L'un et l'autre se développent, chacun sur le plan qui lui est propre. L'un et l'autre, non pas l'un ou l'autre. Les deux en même temps »[3158]. Cela rejoint la théorie de saint Paul lorsqu'il explique que c'est à cause du péché d'Adam que nous avons éprouvé de l'amour pour le Christ : « De là vient qu'un pécheur qui se convertit ne part jamais de zéro. Il a progressé pendant sa vie pécheresse. Le saint qui devait être a progressé »[3159]. Aussi « le démoniaque n'a de résolution que dans le face à face responsable où, littéralement, une reconnaissance doit avoir lieu »[3160].

Chez Mauriac, on trouve ce principe dès *La Chair et le sang* où Claude et Edward font un pacte : « Je ne saurais vous faire que du mal, et vous ne pouvez rien pour Moi. -Si, monsieur, je peux souffrir pour vous »[3161]. Edward accepte ce pacte et il ne cesse de chercher en Claude « ce point fixe [qui] se détachait pour lui de la durée, un principe immuable, éternel, un arbre de salut au-dessus de l'étendue mouvante »[3162]. Quand Claude reçoit la lettre où Edward lui confie son envie de mettre fin à ses jours et le prie de venir tout de suite, il décide d'aller le sauver. De la même façon, Mme de Vigneron a décidé dans *Le Fleuve de feu* de sauver Mlle de Plailly. À la fin du roman, on découvre une autre image de la jeune femme, celle d'une religieuse : « Mlle de Plailly, à un appel répété de la clochette, de nouveau s'abaissa, fut seule à la sainte Table. Daniel se dissimula quand elle revint à sa place. Mais elle ne l'aurait aperçu, repliée sur soi, refermée, lente et comme alourdie d'un poids délicieux qui l'empêcha de s'élever encore, la retint à terre, abimée, perdue, sauvée »[3163]. Daniel, lui, est ramené sur la voie de Dieu par la jeune Marie Ransinangue, dont le souvenir hante tout le roman. Amoureuse du jeune homme, elle est entrée au carmel peu après son départ et y est morte dans un état de grande confusion. Toutefois, peu de jours avant sa mort, elle avait retrouvé la lumière : ses souffrances correspondent à la lutte pour sauver l'âme de Daniel. Les souffrances et la mort de la jeune religieuse ont racheté les âmes de Gisèle et Daniel. Ce

[3157] J. P. SANTEN, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.,* p. 151.
[3158] J. GREEN, *Journal,* 26 juin 1951, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 1225.
[3159] Ibid.
[3160] F. BOYER, « Quel face à face avec le démon ? », *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui, op cit.,* p. 113.
[3161] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 240-241.
[3162] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., p. 292.
[3163] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., p. 578.

dernier sera ramené à la foi à la fin du roman : « Alors Daniel se pencha sur cette piscine séculaire et délaissé des hommes d'où pourtant les cœurs et les corps de jeune filles perdues remontent de nouveau resplendissants. « Qu'elle ne me voie pas… qu'elle ne me voie pas… » À reculons, retenant son souffle, il atteignit la porte, baigna sa main dans l'Eau, toucha son front, sa poitrine, ses épaules, s'en alla »[3164].

Dans *Les Anges noirs*, Pierre-Marie Héron explique que Mauriac donne « sans équivoque et sans demi-mesure au « ce qui était perdu » de *L'Évangile* la réponse évangélique du salut »[3165]. L'écrivain explique lui-même ce qu'il a voulu montrer :

> C'est que dans le pire criminel subsistent toujours quelques éléments du saint qu'il aurait pu devenir, et qu'en revanche l'être le plus pur recèle d'affreuses possibilités. Gradère, perverti dès l'enfance, sacrilège, proxénète, souteneur, voleur, maître chanteur, assassin, n'en demeure pas moins un 'spirituel' ; il n'est pas un étranger pour le pieux Alain, mais le citoyen de la même cité invisible […] À ses côtés, Alain Forcas, frère d'une sœur débauchée et incestueuse, Tota n'échappe au crime pour lequel il semble né qu'en se retranchant du monde, qu'en revêtant la robe de dérision, qu'en se jetant dans les bras de Dieu.[3166]

La lettre de Gabriel n'est pas une confession car il ne veut pas d'absolution mais simplement s'ouvrir. Elle est davantage un outil d'auto-analyse et permet à cet homme de se regarder en face. Mais quoi qu'il en dise, Gabriel entretient depuis l'enfance une relation étroite avec Dieu. Sa rencontre avec Adila, cette sainte fille, est déjà un signe de la grâce divine. Il va d'ailleurs se charger lorsque la jeune femme pense l'avoir détourné du droit chemin : « Tes avances trébuchantes, tes reculs, tes retours vers moi, rien ne m'échappait. Enfant au coeur glacé, je jouais de toi, pauvre fille. Ne t'inquiète donc pas. De nous deux, ce fut moi le tentateur, moi le plus fort, moi l'aîné. Que j'étais vieux à seize ans! vieux comme le monde! Et toi, malgré les sept années que tu avais de plus que moi, quel coeur d'enfant ! »[3167].

En dépit de tout le mal que Gabriel a commis, *«* rien n'est venu à bout de ce dessin si pur du front, du nez, de la bouche ; ni le temps, ni les crimes n'ont altéré cette face indestructible »[3168]. Dès qu'il arrive à Liogeats, Gabriel est tenté de faire le bien :

> Et pourtant cette nuit émouvait en lui des forces intactes de bonté, d'amour…Tout à coup il aurait voulu faire un geste, accomplir un acte qui ne fût pas dans la ligne de son destin. Mais il n'y avait pas une seule bonne action à tenter sur ce chemin désert, dans ce monde endormi. Aucun voyageur ne gisait au bord du

[3164] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., p. 579.
[3165] P-M. HÉRON, « La solidarité surnaturelle dans les romans de Mauriac des années 30 », *Littérature et christianisme : l'esthétique de François Mauriac*, *op. cit*., p. 65.
[3166] F. MAURIAC, « Appendice I- Préface au tome III des *Œuvres complètes », Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome II*, op.cit*., p. 884.
[3167] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 229.
[3168] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 355.

> fossé qu'il eût pu recueillir et dont il aurait pansé les plaies. Pas même un oiseau engourdi qu'il aurait réchauffé contre sa poitrine. [3169]

L'abbé Alain Forcas – ange de pureté – a pour mission d'apporter le salut à Gabriel Gradère, l'ange de souillure. Le criminel mourant, coupable selon la justice humaine, est gracié par la justice divine : « Je meurs en paix, mon petit Andrès… quelle inimaginable paix ! »[3170]. Ces deux voies différentes sont pourvues par le même Dieu pour ramener à Lui ses deux fils : le premier pour être secouru par le second, et le second pour secourir le premier. Le saint dans l'univers romanesque de Mauriac se voit fréquemment confronté au démoniaque dans un diptyque où s'opposent deux types d'anges : le blanc et le noir.

De nombreux parallèles sont établis tout au long du roman entre les deux personnages pour insister sur leur ressemblance. Ils ont aussi les mêmes ennemis : les membres de la paroisse et particulièrement sa famille qui croit aux mensonges sur Alain ; ils ont une pureté enfouie et sont comparés à des anges ; ils dorment les bras en croix comme le Christ[3171]. Gabriel traite d'ailleurs Alain comme son frère « confident angélique et fraternel »[3172] et lui affirme : « rien ne nous sépare »[3173]. Il se confie au jeune prêtre de manière totale : « il faut pourtant que je dise tout, mais sans appuyer, en style de procès verbal, de peur que le dégoût ne vous oblige à jeter ces feuilles »[3174]. Alain Forcas a terriblement peur de devenir lui aussi une de ses âmes perdues, mais il finit par demander si ceux qui se perdent ne sont pas les seuls qui puissent devenir des saints. Il se découvre dévoué tout entier aux pécheurs et sa foi s'en trouve renforcée : « Alain, à cette minute, eut la sensation presque physique, de cette parenté des âmes entre elles, de ces alliances mystérieuses dans lesquelles nous sommes tous engagés par les péchés et par la grâce. Il pleurait d'amour pour les pécheurs »[3175]. La destinée du prêtre est irrémédiablement liée à celle du pécheur pour lequel il se sacrifie et à la fin du roman, Gabriel se convertit sous l'influence d'Alain.

Comme ceux de Mauriac, les saints de Bernanos sont des êtres de pardon. En cela, la mort de Gabriel s'apparente à celle de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, même si cette dernière revêt un caractère plus tragique. Quand Mouchette rencontre Donissan,

---

[3169] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 249.
[3170] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 367.
[3171] Alain dort « les mains consacrées, clouées en croix sur sa poitrine », p. 263, Gabriel s'endort les mains « croisées sur sa poitrine », p. 327.
[3172] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 216.
[3173] Ibid.
[3174] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 223.
[3175] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome III, *op. cit*., p. 316.

la jeune fille éprouve « une lumière qui l'a percée de part en part »[3176]. C'est cette lumière qui caractérise l'aspect surnaturel du prêtre qui atteint l'âme de la jeune fille :

> À mesure que s'élevait ou s'abaissait la voix formidable [de Donissan], reçue dans les entrailles, elle sentait croitre ou décroître la chaleur de sa vie, cette voix d'abord distincte, avec les mots de tous les jours, que sa terreur accueillait comme un visage ami dans un effrayant rêve, puis de plus en plus confondue avec le témoignage intérieur, le murmure déchirant de la conscience troublée dans sa source profonde, tellement que les deux voix ne faisaient qu'une plainte unique, comme un seul jet de sang vermeil.[3177]

C'est aussi ce « flot de lumière »[3178] qui envahit l'abbé Cénabre à la fin de *La Joie* du même auteur. Malgré sa tentative de suicide, Mouchette est sauvée par l'amour surnaturel et le sacrifice de Donissan : « Le désir de cette jeune personne, manifesté publiquement, d'être conduite au pied de l'église »[3179]. Donissan sauve Mouchette en fonction du dogme de la communion des saints : elle avait cru choisir délibérément le mal mais Donissan va la détromper : « Vous êtes comme un jouet, vous êtes comme la petite balle entre les mains de Satan »[3180]. Doué d'une vision surnaturelle, le jeune prêtre lit dans l'âme de Mouchette avec une fraternelle pitié, percevant son péché : « Je voulais simplement vous éloigner d'abord, dit l'abbé Donissan, car vous savez bien que le mort que vous attendez ici n'est est plus »[3181]. Lorsqu'il sent qu'elle va lui échapper, il oublie l'être de chair et traque Satan en elle : il la ressaisit de force et lui révèle sa vérité. Mais il n'a pas totalement saisi l'impulsion que cachent les blasphèmes de Mouchette et la laisse désemparée : « De la lumière qui l'a percée de part en part – pauvre petit animal obscur – il ne reste que sa douleur inconnue, dont elle mourrait sans la comprendre »[3182]. Ainsi, comme l'explique Joseph Jurt :

> Bernanos […] démontr[e] la tragique grandeur, mais aussi les limites, de héroïsme qui ne saurait passer pour valeur absolue dans une perspective chrétienne, car il implique – en l'homme – l'orgueil prométhéen de réussir par lui-même et pose par là la seule nécessité des forces « intramondaines ». Si le monde inauthentique de la médiocrité et celui de l'héroïsme absolu s'excluent, l'héroïsme peut être intégré ou plutôt dépassé, dans une perspective chrétienne qui pose les réalités « extra-mondaines » comme essentielle : le mal est inconcevable sans le concours de Satan ; le bien est irréalisable sans l'aide de la grâce ; l'homme, selon l'ontologie chrétienne n'est pas autonome – ce que Bernanos faisait sentir d'une manière très intense par le double échec de la tentative héroïque de Donissan et de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan.* [3183]

[3176] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 221.
[3177] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 200-201.
[3178] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 716.
[3179] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 231.
[3180] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 200.
[3181] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 197.
[3182] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 218.
[3183] J. JURT, *Bernanos et Jouve :* Sous le soleil de Satan *et* Paulina 1880 *: essai de lecture parallèle,* Paris, Lettres Modernes, 1978, p. 22

Seul le péché assumé, qui détruit l'orgeuil et l'arrogance, conduit sur le chemin du salut : « À la limite d'un certain abaissement, d'une certaine dissipation sacrilège de l'âme humaine, s'impose à l'esprit l'idée du rachat [...]. Ainsi l'abbé Donissan n'est pas apparu par hasard : le cri du désespoir sauvage de Mouchette l'appelait, le rendait indispensable »[3184]. Le roman se termine sur un mystère qui réside dans la mort de la jeune fille. La lettre de l'évêque du diocèse décrivant le scandale de la mort de Mouchette blâme l'attitude de Donissan qui relève d'un autre âge. Il l'a en effet conduite sur le point de mourir à l'église en prononçant d'étranges paroles, sans tenir compte des protestations des parents et du médecin de la jeune fille.

De la même façon, Bob Lagave, dans *Destins* de Mauriac, converti sur son lit de mort, semble avoir accepté la volonté de Dieu. Il finit par « trouver des sentiments de repentir, de foi, heureux de souffrir et de mourir »[3185]. On remarque que chez Mauriac comme chez Bernanos, la grâce ne se donne véritablement qu'à l'instant de la mort : c'est pourquoi l'intrigue romanesque mène le démoniaque à l'affrontement et à la victoire – ou pas – du mal. Dans *Le Mal* de Mauriac, Fabien Dézaymeries, après la tentative de suicide de Fanny, manque de mourir et c'est alors que la grâce intervient : le jeune homme retrouve les voies du Seigneur. Sa mère pense que ce sont ses prières qui sont à l'origine de cette grâce. Fabien ressent ainsi au-dedans de lui la naissance d'un être qu'il ne connaît pas :

> […] [L]es gestes, les prières de jadis, lui semblaient les gestes, les prières d'un autre. Les habitudes du corps et de l'esprit d'un adolescent qu'il avait été mais qu'il n'était plus, il les imposait à un inconnu redoutable. Et il commençait d'éprouver une solitude intérieure, ou plutôt une impression d'abandon qui était tout de même une forme de la Foi car on ne peut être délaissé que par quelqu'un.[3186]

Pourtant, le narrateur exprime à la fin du roman : « Mais le drame tout intérieur d'un homme qui mate son corps de boue, comment le décrire ?... C'est notre servitude et notre misère de ne pouvoir peindre sans mensonge que les passions »[3187]. Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour,* est l'une des rares démoniaques qui comprend, bien avant d'être à l'agonie, que le souhait d'aimer autrui représente le désir d'une relation intime avec quelqu'un, mais d'une relation bien précise : une relation avec l'Infini. Cette relation, qui est impossible à vivre entre les humains, est en vérité celle du croyant qui, ayant communié, ressent la présence du Christ en lui. Elle l'explique lorsqu'elle retrouve Raymond des années après leur première rencontre :

[3184] G. BERNANOS, *Satan et nous, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1763.
[3185] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 517.
[3186] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 667.
[3187] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 696.

> Tout me paraît si clair maintenant ! Je comprends ce que je ne comprenais pas ; ces êtres que nous croyons aimer... ces amours misérablement finies... je connais la vérité maintenant [...]. Non pas des amours, mais un seul amour en nous ; – et nous ramassons au hasard des rencontres, au hasard des yeux et des bouches, ce qui pourrait y correspondre peut-être. Quelle folie d'espérer atteindre cet objet !... Songez qu'il n'est aucune route entre nous et les êtres que toucher, qu'étreindre... la volupté enfin ! [3188]

Maria Cross semble avoir compris que la seule façon possible d'aimer complètement n'est pas à travers l'amour physique, mais à travers l'amour divin qui se trouve à l'intérieur de l'individu et qui ne fait qu'un avec lui. Toutefois on ne sait si elle sera sauvée ou non, d'autant que sa conversion, visiblement encouragée par son beau-fils, pourrait être le résultat de sentiments ambigus qu'elle nourrit à son égard. La fin du roman laisse en suspens son salut, laissant ce personnage définitivement dans l'ombre.

Aussi, si certains démoniaques se convertissent, ce n'est pas pour autant qu'ils vont trouver le salut. Saint-Marin, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, rêve une conversion :

> En six semaines tout peut être décidé, conclu. Il trouvera quelque part, à la lisière d'un bois, une de ces maisons mi-paysannes, mi-bourgeoises, entre deux humides pelouses vertes. La conversion de Saint-Marin, sa retraite à Lumbres… le cri de triomphe des dévots… la première interview… une délicate mise au point… qui sera comme le testament du grand homme : une suprême caresse à la jeunesse, à la beauté, au plaisir perdus, non point reniés, puis le silence, le grand silence, où le public ensevelit pieusement, côte à côte, dans leur solitude de Lumbres, le philosophe et le saint. [3189]

Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac cherche tout au long de ce que l'on pourrait appeler son journal une réponse à son état actuel. Même s'il est athée et que sa démarche n'est pas, dans un premier temps, religieuse, il se plaît à s'imaginer qu'Isa – sa femme et destinataire initial de la lettre – lui pardonne :

> Cette nuit, il me semble que ce ne serait pas trop tard pour recommencer notre vie. Si je n'attendais pas la mort, pour te livrer ces pages ? Si j'adjurais, au nom de ton Dieu, de les lire jusqu'au bout ? Si je guettais le moment où tu aurais achevé la lecture ? Si je te voyais rentrer dans ma chambre, le visage baigné de larmes ? Si tu m'ouvrais les bras ? Si je te demandais pardon ? Si nous tombions aux genoux l'un de l'autre ? [3190]

Ainsi, ce journal est l'histoire d'une quête intime, d'une confession, « d'un récit qui le prépare à la Grâce »[3191] comme l'analyse Guy Imhoff. Le destinataire du récit de Louis change d'ailleurs : si c'est à Isa que la lettre s'adresse en priorité, la lettre ne s'arrête pas avec sa

---

[3188] F MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres théâtrales et romanesques complètes,* tome I, *op. cit*., p. 828.
[3189] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 305.
[3190] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* pp. 460-461.
[3191] G. IMHOFF, « Les romans dits catholiques de François Mauriac », *La Culture religieuse de François Mauriac*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 156.

disparitio : « J'irai jusqu'au bout de ce récit. Je sais maintenant à qui je le destine »[3192]. L'identité du destinataire reste floue car durant le récit Louis s'adresse aussi bien à sa belle-sœur décédée (« Que reste-t-il de toi, Marinette, morte en 1900 »[3193]) qu'à ses enfants. Le destinataire peut designer le narrateur lui-même, confirmant ainsi l'interprétation religieuse : le récit est en effet assez proche de l'examen de conscience tel que le pratiquaient Thérèse d'Avila, citée en épigraphe, ou Baudelaire à qui renvoie le titre[3194]. Louis avoue d'ailleurs : « Au fond, c'est pour moi-même que j'écris »[3195], il chercher avant tout à se comprendre : « Comment y fus-je amené, moi qui n'étais pas un monstre ? »[3196].

Louis n'a cessé de se construire dans la haine pour combattre sa déception amoureuse : « l'amour que j'éprouvais se confondait avec lui que j'inspirais, que je croyais inspirer. Mes propres sentiments n'avaient rien de réel. Ce qui comptait, c'était ma foi en l'amour que tu avais pour moi. Je me reflétais dans un autre être et mon image ainsi reflétée n'offrait rien de repoussant »[3197]. L'amour qu'il croit voir en elle va le transformer : il découvre « la foi en l'amour »[3198], il s'épanouit : « tout m'était nouveau, tout m'enchantait »[3199], « Mon visage même une lumière l'avait touché »[3200], il avoue ne pas avoir vu « les signes »[3201]. On observe l'importance du lexique religieux qui tend à montrer que l'amour d'Isa est comme une grâce pour Louis. D'ailleurs pendant une de leur promenade, il a l'intuition qu'il existe un « un autre monde, un réalité que nous ne connaissons pas »[3202]. Il a toujours écarté ce souvenir douloureux, notamment quand il se disputait avec Isa sur la question religieuse.

Aussi, l'athéisme qu'il nourrit prend d'ailleurs son essor suite à la découverte des précédentes fiançailles de sa femme. Il se reconnaît monstrueux car il est, comme nous l'avons précédemment évoqué, lucide sur lui-même. Les deux enfants purs, Luc et Marie, traversent la vie ténébreuse du vieil avare en lui transmettant un message d'amour qui l'ouvre, petit à petit, à Dieu. L'abbé Ardouin va aussi jouer un rôle essentiel dans la démarche du personnage car il porte sur Louis un regard bien différent que sa famille : « Vous êtes très

[3192] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 484.
[3193] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 445.
[3194] « Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères, / Plutôt que de nourrir cette dérision ! » C. BAUDELAIRE, « Bénédiction », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 7.
[3195] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 418.
[3196] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 386.
[3197] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 402.
[3198] Ibid.
[3199] Ibid.
[3200] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 403.
[3201] Ibid.
[3202] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 404.

bon »[3203] lui confie-t-il ainsi. Il représente une foi authentique, à l'opposé du pharisaïsme bourgeois que Louis ne supporte pas. La mort d'Isa laisse entrevoir un changement radical chez cet homme si fermé aux autres. Aussi, on peut dire que Louis se convertit même si cela n'est pas explicitement évoqué. Le terme « conversion » signifie au sens étymologique le retournement, le moment où l'avers coïncide avec l'envers, où les ombres portées de la vie se dissolvent devant l'émerveillement du monde divin. Comme l'explique François Durand au sujet de l'œuvre greenienne, se convertir, c'est reconnaître :

> [L]e néant absolu des activités et des préoccupations humaines qui ne se rattachent pas à Dieu par la chaîne de l'amour. car la foi sans l'amour, c'est l'inutile lumière qui brille sur les planètes mortes. C'est accepter le renversement des idoles adorées, la mort de l'orgueil, de l'ambition et du désir. L'illumination ne dure qu'un instant ; ensuite il faut retomber dans la vie et sacrifier à un fulgurant souvenir un amour encore vivant. Car l'illumination a le sacrifice pour suite et pour prix. [3204]

Cette lumière envahit Louis à la fin du roman où il meurt un 23 novembre, date symbolique de la nuit du Mémorial de Pascal, lieu d'une autre révélation. Selon Janine d'ailleurs, Louis attendait Noël avec impatience pour communier. Dans cette confession, Louis parvient à se libérer du poids terrible qui accable son corps et son cœur, il se rend compte de l'illusoire possession de la terre et des êtres. Les dernières lignes substituent à l'oppression du mal, un souffle nouveau qui n'aura pas le temps de s'exprimer : « Ce qui m'étouffe, ce soir, en même temps que j'écris ces lignes, ce qui fait mal à mon cœur comme s'il allait se rompre, cet amour dont je connais le nom ador… »[3205]. La quête du rachat et la délivrance ultime sont passées par le long chemin de la haine et de la rancœur.

La mort brutale de Louis laisse en suspens une voie ouverte à Dieu et à une rédemption totale, empêchant la consécration de la conversion dont Mauriac semble avoir volontairement refusé de poser la touche finale. Mauriac a indiqué dans *Le Romancier et ses personnages* qu'il s'était proposé de « remonter le cours d'une destinée boueuse, et d'atteindre à la source pure »[3206], persuadé que « le plus souillé d'entre nous ressemble au voile de Véronique et [qu'] il appartient à l'artiste d'y rendre visible à tous les yeux cette Face exténuée»[3207]. Pour Louis, il n'est jamais trop tard, comme il ne cesse de le répéter, ce qui fait écho aux propos de Mauriac dans *Dieu et Mammon* : « [...] il n'est jamais trop tard. Le temps

[3203] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 438.
[3204] F. DURAND, « Les romans du salut », *Lectures de Julien Green, op. cit.,* p. 172.
[3205] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 526.
[3206] F. MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 851.
[3207] F. MAURIAC, *Dieu et Mammon*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 1342.

n'existe pas. Et tout l'amour de tous les saints peut tenir dans un soupir »[3208]. Le « plus malheureux des hommes », porte en lui, à son insu, les signes très visibles de Dieu et apparaît comme une espèce de saint et de martyr de la monstruosité : « Dieu nous aime quand nous connaissons notre férocité... »[3209] explique Mauriac.

La majorité des démoniaques, si enfoncés soient-ils dans le mal, ne perdent pas le sens du bien et du mal, et ne se satisfont pas de leur monstruosité. Plus ils s'enferment dans la haine, la solitude, l'ennui, plus leur souffrance s'accroit. Et cette souffrance les contraint à se tourner vers les autres et plus particulièrement vers les saints qui jalonnent les romans de Mauriac, Bernanos et Green. Chez ce dernier, la figure du saint s'incarne moins dans les prêtres en eux-mêmes que dans des avatars du médecin. Beaucoup de personnages démoniaques greeniens souffrent, comme nous l'avons vu, de maladies nerveuses ou mentales[3210]. C'est pourquoi le médecin chez Green doit souvent moins guérir le corps que l'âme, ce qui le rapproche à cet égard du prêtre. On peut à ce titre rappeler que la racine indo-européenne *san* a donné *salvatus* (salut) et *sanitas* (santé). Ainsi le médecin est souvent l'homme qui prend la place du prêtre dans l'oeuvre greenienne. On retrouve dans la manière du vivre du docteur, celle du prêtre : c'est un homme qui vit en marge de la société et ne fréquente guère le monde.

Le docteur Maurecourt, dans *Adrienne Mesurat,* il ne sort de sa demeure que pour aller donner ses consultations. D'ailleurs, comme un prêtre, Maurecourt s'habille « de noir de la tête aux pieds »[3211]. La relation du couple médecin-malade chez Green s'apparente d'ailleurs à celle d'un confesseur face à un pécheur en quête d'absolution. Dans *Le Visionnaire*, la vicomtesse soupçonne le médecin de remonter le moral de son père qui, de ce fait, se raccroche à la vie. La même analyse se retrouve dans *Adrienne Mesurat* où le docteur Maurecourt n'a pas pour but de soigner Adrienne, qui commence à perdre la raison, mais véritablement de la « sauver »[3212]. Tel un prêtre, il tente de faire avouer la faute à la jeune fille et aussi de lui faire comprendre que la libération est avant tout intérieure : « Vous voyez bien ! Vous êtes guérie. Il n'y a plus rien, plus de terreurs, plus de spectres. [...]. Vous imaginez des choses qui ne sont pas. Votre père n'est plus d'un monde où il puisse vous

[3208] F. MAURIAC, Préface à *Dieu et Mammon* de 1958, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 1342.
[3209] Cité par J. ROBICHON, *François Mauriac*, Paris, Éditions universitaires, 1953, p. 67.
[3210] Parmi ces maladies mentales, on peut citer : les psychoses ou monomanies d'Emily ou de Mme Grosgeorge, la paranoïa de M. Mesurat.
[3211] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 304.
[3212] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit*., p. 490.

tourmenter. Il n'y a plus rien dans cette chambre, rien dans cette maison »[3213]. Nul besoin de médicaments ou de conseils, la parole seule doit permettre à Adrienne, comme dans une confession, de se pardonner. Homme de science, le docteur Maurecourt est d'ailleurs aussi homme de Dieu : on dit qu'il est « pieux comme une vieille », va à la messe « tous les matins » et donne des consultations gratuites[3214]. De plus, il se donne tout entier à ses patients et se tue véritablement à la tâche. La force de la figure du médecin vient de la conciliation entre ces différentes aspirations : l'exercice de la médecine et celle de la prêtrise. Julien Green inscrit le docteur Maurecourt dans la conception du « Christ médecin » telle que la définissent les apologistes des premiers siècles[3215]. Green confiait d'ailleurs à l'un de ses amis médecin : « Vous avez une des plus belles professions qui soit. Vous guérissez les hommes. Jésus guérissait. Il ne pouvait voir un malade sans le guérir »[3216].

L'ambivalence des sentiments suscités par le médecin vient dans une certaine mesure du « charme » qu'il opère sur ses patients et qui le rend un peu sorcier. Ce charme provient du mystère qui entoure les médecins dont on ignore, pour ainsi dire, tout. Ainsi pour le docteur Maurecourt, l'écrivain utilise toutes les stratégies du mystère afin d'entourer d'ombre son personnage : ellipses narratives sur son passé, présence d'un personnage mystérieux à la fenêtre de sa maison, réticences et demi-aveux. Maurecourt n'expliquera jamais son refus d'épouser Adrienne si ce n'est pas un laconique « Je ne vous aime pas »[3217]. La jeune fille, véritablement « ensorcelée »[3218], ne comprend pas ce refus. Le médecin possède une aura un peu magique qui l'assimile à un sorcier aux pouvoirs surnaturels. Dans *Varouna,* l'ermite que rencontre Hoël est à la fois sorcier, médecin et prêtre : « Il connaissait [...] d'utiles remèdes contre les maladies et le seul toucher de ses doigts avaient déjà guéri un lunatique »[3219]. À nouveau, il s'établit ici un parallèle entre le médecin et le Christ. Toutefois, contrairement au docteur Maurecourt, l'ermite est ici véritablement habité par Dieu. Il sauve ainsi Hoël en lui enseignant le « Notre Père » et en le baptisant. Avant son exécution, le jeune criminel récite un « Notre Père » et meurt en ayant son âme sauvée. Il a ainsi l'impression « que les murs de la geôle reculaient dans une sorte de brume ; et d'une manière inexplicable, les deux mots qu'il venait de prononcer se transformèrent en une grande demeure lumineuse où il faisait bon

[3213] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes,* tome I, *op.cit*., p. 494.
[3214] J. GREEN *Adrienne Mesurat, op.cit*., p. 476.
[3215] Et particulièrement Tertullien, Clément d'Alexandrie et Origène.
[3216] J. GREEN, *Journal,* 13 janvier 1959, *Œuvres complètes*, tome V*, op. cit.,* p. 160.
[3217] J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p 497.
[3218] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.*, p. 336.
[3219] J. GREEN *Varouna*, *Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.*, p 628.

se tenir et se reposer »[3220]. Il connaît alors le remords et souhaite « implorer le pardon de sa victime »[3221]. Comme de nombreux démoniaques, Hoël est un personnage ambigu qui, à l'instar de Gabriel Gradère, commet un crime mais est aussi capable de gestes charitables à l'égard de Marcion[3222] ou des trois moines que l'on va brûler[3223].

3. Le statut ambigu du salut

D'autres démoniaques questionnent Dieu et éprouvent à l'encontre de la religion une position parfois difficile à déterminer. Aussi leur salut revêt dans le même temps une dimension mystérieuse, insondable. Comme l'explique Mauriac dans ses *Mémoires intérieurs* : « Mais peut-être les poètes et les saints ne furent-ils ni des imposteurs ni des dupes. Peut-être existe-t-il au dedans de nous, ce royaume uquel nous avons cru, sur la foi de ce qu'ils nous ont rapporté, et qui recoupait ce que nous découvrions en nous-mêmes »[3224]. Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, veut se confesser à son mari Bernard. Toutefois, contrairement au narrateur du *Nœud de vipères*, Thérèse reste profondément incroyante. De plus, sa confession, comme nous l'avons déjà évoqué, se rapproche davantage d'une introspection : « son projet n'aboutit pas, parce que les motivations de la jeune femme restent troubles, et peut-être aussi parce que Bernard, contrairement à un prêtre, ne sait pas pardonner »[3225] : « ah ! le seul geste possible, Bernard ne le fera pas. S'il ouvrait les bras pourtant, sans rien demander ! Si elle pouvait appuyer sa tête sur une poitrine humaine, si elle pouvait pleurer contre un corps vivant ! »[3226]. Malgré son irréligion, Thérèse se pose des questions au sujet du prêtre qui vient de s'établir à Argelouse et qui paraît médiocre aux proches de la jeune femme :

> Ah ! lui, peut-être, aurait-il pu l'aider à débrouiller en elle ce monde confus ; différent des autres, lui aussi avait pris un parti tragique ; à sa solitude intérieure, il avait ajouté ce désert que crée la soutane autour de l'homme qui la revêt. Quel réconfort puisait-il dans ces rites quotidiens ? Thérèse aurait voulu assister à sa messe dans la semaine, alors que sans autre témoin que l'enfant de chœur, il murmurait des

[3220] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., p. 683.
[3221] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., p. 684.
[3222] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., p. 629.
[3223] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., pp. 637-638.
[3224] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques, op. cit*., p. 406.
[3225] E. LE CORRE, « La confession chez Mauriac : sacrement et récit », *Travaux et Recherches de l'ULMV*, n°8, Presses ULMV, octobre 2003, p. 129.
[3226] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 75.

> paroles, courbé sur un morceau de pain. Mais cette démarche eût paru étrange à sa famille et aux gens du bourg, on aurait crié à la conversion .[3227]

Thérèse représente des êtres ayant une affinité pour l'expérience religieuse, pour la communication spirituelle avec un être supérieur qui pourrait les comprendre et assouvir leur besoin d'amour. Ce qu'elle ressent, c'est en fait « l'appel de la Grâce du Christ, le désir ressenti par l'âme quand le Sauveur n'existe pas »[3228]. Au moment de sa tentative de suicide, elle se dit d'ailleurs : « S'Il existe cet Être, [...] qu'Il détourne la main criminelle avant que ce ne soit trop tard »[3229]. Ce défi va trouver une issue favorable puisque l'annonce de la mort de tante Clara la freine : « Hasard ; coïncidence. Si on lui parlait d'une volonté particulière, elle hausserait les épaules »[3230]. Contrairement à Louis dans *Le Nœud de vipères*, Thérèse est toujours centrée uniquement sur elle-même. La seule occasion où elle capable de s'élever au dessus de son moi est lorsqu'elle propose d'abandonner son propre héritage au profit de sa fille afin qu'elle puisse épouser Georges. Mais ce moment rare ne dure pas longtemps et Thérèse ne tarde pas se sentir mal par rapport à cela.

Sa mort dans *La Fin de la nuit* ne signifie pas sa conversion mais la révélation dans toute son horreur de la puissance de destruction qui la manœuvre. Au moment de mourir, elle « regardait au mur ce crucifix de plâtre. Avec application, elle posa le pied gauche sur le pied droit ; ses bras s'écartèrent lentement ; elle ouvrit les mains »[3231]. Elle joue, par mimétisme corporel, à la sainteté, mais son âme ne suit pas. Toutefois, avant qu'elle ne meure, Georges entend la rassurer pour lui dire que le mal qu'elle a remué en lui a permis au jeune homme d'être sauvé du néant :

> Thérèse ne s'en irait pas au monde avant que Georges lui eût confié ce qu'il repassait dans son cœur depuis tant de jours : « Je lui dirai… »Il leva les yeux vers les étoiles de l'hiver. Que lui dirait-il ? Qu'elle pouvait s'endormir sans inquiétude à son sujet ; qu'elle ne lui avait fait aucun mal, qu'elle n'avait fait de mal à personne ; que c'était sa mission d'entrer profondément dans le cœur demi morts, pour les bouleverser ; qu'elle mordait à même, jusqu'au tuf d'un être, et qu'alors il était assuré de donner son fruit […] Il ne serait plus jamais content de lui-même, plus jamais satisfait.[3232]

Comme l'explique Jacques Madaule, il ne s'agit pas ici d'une grâce habituelle « car Thérèse n'est nullement convertie, même s'il lui est arrivé quelques jours auparavant de prendre dans son lit la pose de Jésus crucifié. Il s'agit d'une grâce plus terrestre, la seule que les humains

[3227] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 68.
[3228] G. IMHOFF, « La recherche du Christ par Thérèse Desqueyroux et ses semblables », *Dalhousie French Studies,* Halifax, N.S. , Dept. of French, Dalhousie University, vol. 57, 2001, p. 60.
[3229] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 84.
[3230] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 85.
[3231] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 201.
[3232] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 209.

puissent faire les uns aux autres »[3233]. Mauriac s'est expliqué sur les raisons qui l'ont poussé à ne pas convertir son héroïne :

> Pourquoi interrompre cette histoire un peu avant que Thérèse soit pardonnée et qu'elle goute la paix de Dieu ? Au vrai, ces pages ont été écrites, puis déchirées : je ne voyais pas le prêtre qui devait recevoir la confession de Thérèse. À Rome, j'ai découvert ce prêtre et je sais aujourd'hui (peut-être en quelques pages le raconterai-je un jour) comment Thérèse est entrée dans la lumière de la mort.[3234]

Ainsi, de nombreux démoniaques sont sur la voie de la rédemption.

Chez Green, la confession est davantage un exercice écrit qui, comme chez Thérèse, n'aboutit jamais. Mais l'écriture apparaît comme une première issue aux démoniaques : elle leur permet de s'ouvrir aux autres et constitue la première étape vers un salut possible. La confession est souvent représentation, d'où le besoin d'en faire une écrite : elle ouvre une réflexion sur la confession conçue comme châtiment, la valeur expiatoire de l'écriture et de la reconnaissance d'un public. L'essentiel, malgré sans doute quelques distorsions de la vérité, est de se mettre à nu, de se dévoiler. Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, se confie lui aussi mais à un journal, celui-là même dans lequel il écrit tous les jours et qu'il appelle « sa confession »[3235]. Si le but de ce journal est avant tout introspectif, il possède aussi une dimension salutaire : « j'aime mieux avouer la vérité dans ses détails les plus humiliants »[3236]. L'écriture est pour Manuel une véritable évasion et un moyen de se libérer :

> Ce petit travail quotidien me libérait de bien des soucis. En racontant les menus faits de ma vie à Nègretterre, et surtout en me plaignant de moi-même à moi-même, j'avais l'impression de régler une dette et d'alléger ma conscience. Rien ne m'oppresse comme le sentiment de l'inavoué. Quatre ou cinq mots jetés sur une page blanche que je déchire aussitôt ont suffi à me rendre courage dans une heure d'incertitude. En écrivant, me semblait-il, je respirais mieux. [3237]

Il y a en lui un sentiment religieux profond qui se fait jour : « Réussir, c'était peut-être ressembler au Christ, non pas le Christ des « blattes » et des nonnes prosternées, celui-là me restait aussi incompréhensible qu'Hermès ou Apollon, mais le petit homme courageux et bon, dont la parole enchantait les âmes. Depuis mon enfance, je l'aimais »[3238]. Même si le jeune homme n'est pas véritablement sauvé, sa mort ressemble à celle d'un saint qui s'ouvre à l'amour véritable : « C'était toi que j'aimais » confie-t-il à sa cousine. La confession révèle

[3233] J. MADAULE, « *Thérèse Desqueyroux* : un temps qui n'efface pas mais accomplit », *Le temps dans l'œuvre de François Mauriac, Cahiers François Mauriac,* n°16, Paris, Grasset, 1989, p. 125.
[3234] F. MAURIAC, « Préface à l'édition originale de *La Fin de la nuit* », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, op. cit., p. 1013.
[3235] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., p. 265.
[3236] Ibid.
[3237] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., p. 354.
[3238] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II*, op. cit*., p. 290.

toujours quelque chose de honteux sur soi. Comme Manuel, dans *Le Visionnaire,* Jean, dans *Le Malfaiteur*, écrit lui aussi une « Confession » mais celle-ci a un objectif précis : faire comprendre à Hedwige son angoisse. Sa confession va toutefois rater son but dans la mesure où elle tombe dans les mains de Mme Pauque qui ne la donnera jamais à lire à la jeune fille. Jean regrette de ne pas sentir la douce présence de Dieu à ses côtés même s'il a parfois l'impression de sentir une présence « dans la solitude de [sa] chambre, ou sur un banc »[3239]. Dans *Mont-Cinère*, Emily s'invente une amie imaginaire à qui elle écrit des lettres et leurs réponses. Elle lui donne le prénom symbolique de « Grâce » qu'elle a lu dans la Bible. Ici cette correspondance s'apparente davantage à un journal mais permet à la jeune fille de combler sa solitude. Elle écrit aussi des lettres au révérend Segwick qui lui permet de se libérer de ses inquiétudes. Beaucoup de démoniaques greeniens écrivent ainsi des lettres qu'ils n'envoient pas.

Ceux qui ne se confessent pas ou n'acceptent pas la réversibilité des mérites connaissent évidemment un sort plus ambigu mais non dénué d'espoir. L'agonie de Monsieur Ouine chez Bernanos est ambiguë dans la mesure où le vieil homme semble prendre conscience du néant de sa vie. En réclamant une oreille attentive, il cherche à entrer en communion avec son prochain. Il réclame d'ailleurs de façon symbolique à Steeny de l'« eau pure »[3240]. On peut se demander si les paroles finales de Ouine n'ont pas une valeur expiatoire :

> Mon enfant, […], au cours de ma carrière universitaire comme après, je n'ai nullement songé à nier l'existence de l'âme, et aujourd'hui même, je ne saurais la mettre en doute, mais j'ai perdu tout sentiment de la mienne, alors qu'il y a une heure seulement, je l'éprouvais ainsi qu'un vide, une attente, une aspiration intérieure. Sans doute a-t-elle achevé de m'engloutir ? Je suis tombé en elle, jeune homme, de la manière dont les élus tombent en Dieu. Nul ne se soucie de me demander compte d'elle, elle ne peut rendre compte de moi, elle m'ignore, elle ne sait même plus mon nom. De n'importe quelle autre geôle, je pourrais m'échapper, ne fût-ce que par le désir. Je suis précisément tombé là où aucun jugement ne peut m'atteindre. Je rentre en moi-même pour toujours, mon enfant. [3241]

Cette confession à Steeny n'est pas uniquement complaisance à soi-même, elle est aussi une souffrance. Ainsi, « celui qui se dit vide, délesté de son âme, émerge à la Lumière de la Parole par son aveu, à une transparence nouvelle, à la conscience aiguë d'être séparé de la source première du sens, de l'ordre et de la valeur »[3242] commente Robert Benet. L'attitude de Ouine témoigne d'un désespoir profond puisque le recours à la miséricorde divine est absent.

[3239] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III*, op. cit*., p. 336.
[3240] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1556.
[3241] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*.,p. 1560.
[3242] R. BENET, « Monsieur Ouine ou la crise de la parole », *Monsieur Ouine (3), op. cit.,* p. 21.

Toutefois, on perçoit la tension entre la présence et l'absence de Dieu tout au long de son agonie : Ouine semble être aux portes du Salut même le texte remet le sens de cette agonie en question car Steeny semble avoir rêvé cette conversation.

Dans *Léviathan* de Green, Guéret joue le rôle d'un catalyseur du mal auprès de Mme Grosgeorge, en lui faisant prendre conscience de la médiocrité de sa vie et surtout de l'impuissance de sa révolte. Lorsque Guéret se retrouve être son prisonnier, elle connaît un moment de grâce pendant lequel elle pourrait faire le bien : « Comment aller le réveiller, lui dire de partir ? » et ressent « l'intuition de la joie qu'éprouve une âme généreuse à faire le bien »[3243]. Persuadée qu'il est trop tard, Mme Grosgeorge laisse passer cette occasion et décide de le trahir. Comme l'explique Michèle Raclot : « Si Satan apparamment reste vainqueur, le romancier nous laisse néanmoins penser que la violence paralysée de cette femme et sa démesure intérieure en font une proie possible pour Dieu, tout autant que pour lui »[3244]. Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, le narrateur explique à la fin du roman au sujet de Raymond Courrèges que le jeune homme est susceptible de changer : « Il faudrait qu'avant la mort du père et du fils se révèle à eux enfin Celui qui à leur insu appelle, attitre, du plus profond de leur être, cette marée brûlante »[3245].

En mettant à jour la petitesse de Pernichon, Cénabre dès le début de *L'Imposture* de Bernanos lève le masque et dévoile son imposture : « Tu mens ! Tu te joues une comédie sacrilège »[3246]. La nuit de sa crise de foi, Cénabre fait appel à un prêtre, Chevance qui, à la fois saint et enfant, possède de nombreux points communs avec Donissan. Chevance ne perçoit la portée de la crise de son confrère que lorsque ce dernier lui confie, sans savoir pourquoi, qu'il a songé à se tuer. Le récit quelque peu mensonger de cette crise montre que Cénabre n'a pas fait appel à Chevance pour l'aider à sortir de l'abîme qu'il traverse mais pour sceller sa rupture avec Dieu. Il s'ensuit une scène de confession sans repentir et donc sans pardon : une force irrépressible contraint Cénabre à ouvrir son enfer à Chevance, à lui laisser voir son imposture, mais il refuse la grâce. Chevance à beau chercher dans Cénabre « un rien, la brèche où pût peser de tout son poids la formidable pitié divine, qu'il entendait rugir autour d'un réprouvé encore vivant »[3247]. Dans un accès de colère incontrôlable, Cénabre finit par renverser l'ancien curé de Costerel-sur-Meuse qui demande avant de s'enfuir à être béni. Chevance, désespéré, le quitte après une lutte qui devient est à la fois spirituelle mais

[3243] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 407.
[3244] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green,* tome II, *op. cit*., p. 620.
[3245] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 861.
[3246] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 335.
[3247] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 347.

aussi physique. Lors de son agonie, Cénabre viendra lui confier en rêve que s'étant dépouillé de tout, il est désormais en règle avec Dieu et que le pardon de Chevance fausserait le calcul irréprochable « car on ne saurait faire figurer le pardon à un poste quelconque d'une comptabilité bien tenue »[3248].

Ce motif de l'avare refusant la gratuité divine se retrouve dans *La Joie* où Chantal voit à l'entrée « du royaume de l'ombre » la silhouette de celui que « la miséricorde assiège en vain, qui ne laissera passer aucun pardon, afin que l'enfer consomme en sureté sa paix horrible »[3249]. Avant de mourir, Chevance a légué à la jeune fille le poids écrasant du salut de Cénabre car elle possède toutes les caractéristiques d'une sainte : « Au fond, je ne pensais qu'à Dieu, je n'étais simple et gaie que pour lui..., un enfant, un petit enfant...Mais les saints seuls sont des enfants »[3250]. Par son sacrifice, elle tente d'arracher Cénabre à son enfer. La conversation qui clôt le roman entre les deux personnages aura pour effet de susciter une importante crise chez l'imposteur :

> Que désirait-il encore ? À aucun moment, il n'avait connu le grand déchirement d'une brusque rupture avec le passé, c'est-à-dire avec soi-même. La foi, qui n'avait jamais été en lui qu'une habitude, d'ailleurs profonde, s'était évanouie doucement, et lorsqu'il avait eu le mouvement de recul inévitable, un dernier sursaut, il était engagé déjà trop avant dans le doute, ou l'indifférence, il s'était senti couler comme une pierre, en fermant les yeux. N'eût-il pas dépendu que de lui de reprendre silencieusement sa place, l'épreuve passée ? Oui sans doute ? Mais il s'était livré à Chevance. [3251]

Le salut de Cénabre reste dans l'ambiguïté puisqu'il perd définitivement la raison : « PATER NOSTER, dit Cénabre d'une voix surhumaine. Et il tomba la tête en avant »[3252]. Ces paroles montrent que le prêtre connaît enfin le salut, si longtemps désiré par Chevance. L'action providentielle du saint, qui clôt le roman, est d'une puissance incommensurable puisqu'elle peut toucher un être aussi déserté par l'amour que Cénabre.

Peu de démoniaques sont véritablement sauvés chez Green dont la production romanesque va évoluer de façon notable quelques années plus tard, après sa conversion. On trouve des figures démoniaques moins radicales dans la suite de son œuvre, dans la mesure où elles trouveront une issue dans la grâce, ce qui n'est pas le cas dans ses romans de l'entre-deux-guerres. Au contraire, on observe la tendance inverse dans l'œuvre romanesque de Bernanos et Mauriac qui vont peindre des figures démoniaques de plus en plus radicales, ne pouvant être sauvées. Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, la rencontre de Pierre

[3248] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 522.
[3249] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 685.
[3250] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 670.
[3251] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 712.
[3252] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 724.

Costadot et Landin au Music-Hall permet de faire prendre conscience à l'ancien avoué que pour lui aucun salut n'est possible : ni sur terre, ni au ciel. De même dans *Ce qui était perdu* du même auteur, Hervé de Blénauge, même s'il possède une certaine lucidité, reste le même homme égoïste, dévoué uniquement à ses plaisirs. Cette rencontre providentielle ne décide pas pour autant de son salut car Landin meurt avant. De la même façon, aucun démoniaque *d'Un Mauvais rêve* n'est sauvé, tout comme aucun paroissien de Fenouille ne le sera dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. En effet, dans les derniers romans de Bernanos disparaît non seulement la figure du prêtre mais aussi, comme dans ceux de Mauriac, la tension entre le saint et le démoniaque, entre Dieu et Satan qui était le ressort de l'action dans leurs romans précédents. L'absence de toute expiation et de toute rédemption achève de donner à ces figures démoniaques une dimension tragique d'autant plus absolue.

Peu de personnages démoniaques sont réellement convaincus de la vertu libératrice de la confession. Seule une dimension véritablement religieuse peut conférer sens et dignité à une confession. La libération par la confession n'est pas suffisante, encore faut-il être prêt à accepter le jugement humain et divin.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Nous avions, dans la première partie, établi que les figures démoniaques possédaient des caractéristiques propres à Satan qui ont été intériorisées dans l'homme. Or, cette intériorisation s'exprime dans le tragique. En effet, les figures démoniaques sont tragiques dans la mesure où elles perçoivent le caractère inéluctable de leur malheur et où leur drame est effectivement sans issue puisqu'elles en sont elles-mêmes – et principalement elles seules – les agents. Ainsi, elles n'affrontent pas réellement de dilemme : elles seules provoquent leur faute.

C'est pourquoi, dans un premier temps, nous avons choisi de nous arrêter sur l'héritage tragique dans lequel s'inscrivent les figures démoniaques. Cet héritage, à la fois antique et biblique, permet d'éclairer la manière dont sont évoqués, appréhendés les démoniaques dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. Le tragique trouve son incarnation parfaite dans Œdipe car il incarne une posture perpétuellement double, ambiguë. À la fois bourreau et la victime, il est aussi le clairvoyant qui se révèle aveugle. Au début du XXe siècle, le mythe d'Œdipe va inspirer des auteurs tels que Cocteau et Gide qui vont faire de lui un être qui cherche avant tout à se définir et à s'affirmer. La figure de Caïn est aussi une figure particulièrement tragique dans la mesure où elle incarne le péché par l'envie qui le dévore, le mensonge et le meurtre. Ses terres devenues stériles, Caïn est condamné à l'errance mais finit par fondée une ville : il consacre le règne des cités maudites. La figure de Caïn, au XXe siècle, connaît une évolution considérable, grâce notamment à l'influence du mouvement Romantique qui l'a réhabilitée. On retrouve cela chez la figure du Juif errant qui réunit en lui des pôles opposés : bien qu'il n'appartienne pas à la chrétienté, il va y jouer un rôle fondamental.

Ces figures tragiques ont toutes été rejetées pour leur crime, se trouvant ainsi condamnées à l'errance. Nous avons établi dans un deuxième chapitre qu'il réside en elles l'idée de la faute tragique qui les a conduites à la solitude sur laquelle nous reviendrons. Le destin de ces personnages est déterminé par une force supérieure qui les condamne à commettre *l'harmatia* ou la faute tragique. Celle-ci est traduite par un nombre important de transgressions que nous avons par ailleurs étudiées dans le premier sous-chapitre. Cette faute est d'abord la révolte qui peut être totale, pour les êtres en proie à l'absolu, contre l'ordre moral ou l'époque. Si la révolte révèle une dimension positive, sorte d'élan vital contre un cadre souvent étouffant, elle est aussi la première étape vers la perte de soi lorsqu'elle

s'apparente à l'*hybris,* à savoir à cette démesure violente et insatiable. Le refus se solde par l'anéantissement du démoniaque : c'est qu'il est, par orgueil, par idéalisme, par fidélité à un rêve démesuré. Les démoniaques peuvent se révéler aussi sadiques, s'adonnant souvent au meurtre ou, du moins, y songeant pour la plupart d'entre eux.

Ils sont aussi dévorés par la curiosité qui renvoie à la vanité, et donc au vide. Le plus souvent, ces êtres curieux entendent dévorer l'autre pour se remplir. Enfin, la solitude apparaît comme la caractéristique majeure de cette tentation du tragique qui vient nourrir les romans de Bernanos, Green et Mauriac. Le tragique antique met souvent en scène le héros dans une position de solitude totale, et ceci notamment en lui donnant le statut de mort-vivant, séparé à la fois des vivants et des morts. À l'origine, nombreux sont les démoniaques qui se placent sous le signe du manque. La plupart des démoniaques ont quitté leur lieu d'origine ou bien, tout en y demeurant, ont rompu les liens qui les y rattachaient. On peut d'ailleurs remarquer que de nombreux démoniaques ont une origine obscure, voire complètement inconnue. Ils viennent fréquemment de pays étrangers ou se considèrent comme étrangers, vivant dans une demeure qui n'est pas la leur. Et lorsque c'est le cas, on remarque que leur structure familiale est marquée par l'absence et l'oppression : les mauvais pères et les mauvaises mères y pullulent. Dès lors, le démoniaque se retrouve isolé, parvenant difficilement à communiquer : il est coupé du monde et, en premier lieu, de Dieu. L'absence de Dieu provoque chez les créatures démoniaques tour à tour la colère, le désespoir et même la folie.

L'absence de Dieu, le manque d'un idéal auquel l'homme pourrait se livrer corps et âme doivent être remplacés. Incapables d'accepter l'absence de l'absolu, de se confronter à cet abandon, les démoniaques chez Bernanos, Mauriac et Green se chercheront dans le mal. Les figures démoniaques peuvent se définir comme prisonniers et ce, à tous les niveaux. En effet, elles sont prisonnières de l'espace extérieur, contraintes de vivre dans des lieux clos et le plus souvent reculés. La clôture du lieu favorise la concentration de l'intrigue dans un espace délimité. Cernées dans des maisons ou des chambres, les figures démoniaques ne parviennent pas à fuir. Le lieu se dresse en tant qu'obstacle, il représente un écueil : il fait de l'être démoniaque un prisonnier. Les figures démoniaques entreprennent inlassablement de s'en défaire, de s'en éloigner mais c'est pour mieux y revenir. Elles sont aussi prisonnières de leur espace intérieur, et se retrouvent ainsi menacées d'étouffement au sens propre comme au sens figuré.

Ces êtres littéralement étouffés vont chercher une issue en tentant de fuir. Tous les moyens sont bons pour échapper à cet enfer de solitude dans lequel ils évoluent. L'appel de la chair, la fuite, le rêve, la folie, le suicide ou le crime sont alors, autant d'issues – fausses et

illusoires. Les démoniaques s'agitent comme des marionnettes dans un monde d'apparences dérisoires qui masquent la torture d'une vie sans cause, sans but, sans devenir. Ce supplice imposé aux démoniaques passe par une illusion, à laquelle renvoie le contenant du récit – le « mauvais rêve » bernanosien – mais aussi son contenu, puisque tout n'est qu'illusion dans le drame que vivent ce rêveurs. S'épanouissant dans l'illusion du mensonge et du rêve, tout aussi factices, les démoniaques vivent donc dans un monde où derrière l'envers, ne se cache aucun endroit. Les figures démoniaques, une fois engagées dans le mal, bien qu'elles puissent éprouver un sentiment de libération dans un premier temps, tombent dans une trappe : elles se sont engagées dans une voie sans issue. Une détermination toute puissante pèse sur elles si fortement qu'elle engage dès le départ leur destin dans cette impasse. Certains démoniaques s'adonnent au mensonge pour parvenir à leur fin, par jeu mais simplement aussi par amour pour le mensonge lui-même. Il n'est guère étonnant alors que les démoniaques procèdent à une véritable mise à mort du langage, poursuivant une parole perpétuellement ambiguë, ambivalente. Ils se perdent souvent dans cette ambivalence, ce double jeu qui les conduit le plus souvent au dédoublement, et parfois même, dans certains cas, à la folie.

Aussi, la plupart des démoniaques chez Bernanos, Green et Mauriac appartiennent à l'univers de l'entre-deux, un monde de craintes et d'instabilités, d'hésitations et de déambulations. Ces divisions intrinsèques, ces postures opposées font des démoniaques des figures tragiques : dominées par des passions – l'appel de la chair, l'imagination, le rejet de Dieu et de l'Amour –, elles n'avaient pas d'autres choix que de se livrer au mal. Les démoniaques sont moins victimes de leurs actes, qui vont les conduire vers le néant, que de leurs contradictions qui sont à la source du mal. Leur intériorité se retrouve ainsi bientôt envahie par l'ennui. À la fois cause et effet de leur vide intérieur, l'ennui se fait sentir chez les démoniaques comme une espèce d'absence de tout intérêt, de tout sentiment. Le temps s'écoule mais les journées se ressemblent et expriment tout le tragique d'une vie vide dévorée par l'ennui.

Les démoniaques cèdent alors à la tentation du désespoir qui prend possession d'eux, au point de n'avoir bientôt qu'une idée en tête : la mort. L'omniprésence de la mort, qui pèse sur les personnages démoniaques comme une menace, renforce l'idée du tragique dont elle constitue en quelque sorte l'aboutissement. La solitude, l'ennui, le désespoir matérialisent à bien des égards cette angoisse de la mort qui assaille ces êtres sans Dieu. Le gouffre, c'est donc aussi cette mort qui terrorise les personnages démoniaques autant qu'elle les attire. La mort est la seule issue possible de tous les démoniaques qui auparavant en ont cherché une dans l'alcool, la débauche, la drogue et les vices de toutes sortes. Le mal paraît donc

insaisissable, introuvable car présent partout, protéiforme, à la fois naturel et surnaturel, et sans solution car voué à une mystérieuse prolifération. La majorité des démoniaques ne connaissent effectivement pas de salut possible : rien ne pourra les sauver de leur destin tragique puisque leur engagement s'est révélé vain, ouvrant la voie au rejet des principes étriqués et au règne de l'incertitude. La tragédie de la dualité et de l'impossible adhésion identitaire à soi signifie l'impossibilité d'un dénouement salvateur, comme nous l'avons vu, pour beaucoup d'entre eux. Les démoniaques qui vont connaître le salut sont en général sauvés par un être d'une abnégation exceptionnelle – un saint – qui va les mener sur le chemin de la rédemption.

Ainsi, à partir de ces éléments, on peut se demander comment s'exprime le tragique instauré par ces figures démoniaques dans l'univers de Bernanos, Mauriac et Green. Après avoir analysé les différentes caractéristiques et manifestations du tragique chez les démoniaques, nous allons étudier, dans une troisième partie, comment la crise de la parole romanesque instituée par le tragique se manifeste chez ces auteurs. En effet, Bernanos, Mauriac et Green ne sauraient se contenter de répondre aux romans de la crise par une crise du roman : il leur faut trouver une issue à ce rapport dialectique stérile qui voudrait que le néant, le vide si caractéristique des démoniaques, ne soit représenté que par un vide structurale et syntaxique. Une brèche poétique s'ouvre alors dans laquelle Bernanos, Mauriac et Green vont s'y engouffrer, en tentant d'élaborer une poétique capable de manifester un tragique qui confine au surnaturel.

TROISIÈME PARTIE

REPRÉSENTER LE DÉMONIAQUE : UNE CRISE DE LA PAROLE ROMANESQUE ?

Le démoniaque, être tragique, semble livré à des forces obscures qui se jouent de lui et en font un être capable de crime, de folie et d'autodestruction. Le ressort du tragique des romans de Bernanos, Mauriac et Green tient souvent à un affrontement insoluble entre limites, garde-fous et un désir effréné de liberté, de quête de soi, de descente en soi. En cela, le démoniaque est véritablement tragique même si sa grandeur est remise en question, dans la mesure où cette liberté ne peut se réaliser que dans les voies du mal. Si les démoniaques ont en commun avec les héros tragiques antiques ce conflit intérieur qui les déchire, ils se distinguent de ces derniers par leur enfoncement dans le mal. Le conflit intérieur réside avant tout dans l'indécision des démoniaques : en effet, malgré une forte attirance pour le mal, les démoniaques en sont le plus souvent réduits à s'interroger sur leur volonté de s'y adonner. Même si tous les démoniaques n'éprouvent pas de remords face à leur crime, leur volonté de résistance existe bel et bien, les menant à cette sorte de paralysie que nous avons évoqué dans la deuxième partie. Aussi, lorsqu'ils croient appréhender leur destin, ils se rendent compte que leur liberté est illusoire. Le démoniaque doit choisir entre une acceptation volontaire du péché et un refus de se donner au mal.

Si dans leurs romans une lumière est perceptible au bout de la nuit, Bernanos, Mauriac et Green conçoivent cependant l'existence humaine « comme une traversée pleine d'angoisse, sujette à la tentation du désespoir. Le tragique que « l'entre-deux-guerres découvre tant dans les manifestations de l'histoire que dans les ambiguïtés du psychisme, elle le perçoit aussi lorsqu'elle considère la condition humaine »[3253] ainsi que l'explique Éliane Tonnet-Lacroix. À travers leurs figures démoniaques, Mauriac, Bernanos et Green mettent l'accent sur la souffrance, l'angoisse, donc la misère de l'humanité même si un certain nombre d'entre elles seront sauvées. Ces écrivains donnent ainsi dans leurs romans une image inquiétante de l'homme, reflet de cette époque agitée. En effet, on observe dans l'entre-deux-guerres de nombreuses œuvres qui disent la misère de l'homme en proie à la solitude, à la douleur et à la

[3253] É. TONNET-LACROIX, *La Littérature française de l'entre-deux guerres, op. cit*., p. 132.

mort, c'est-à-dire au malheur d'exister. Le climat de l'entre-deux-guerres est en effet perturbé par la crise venue des États-Unis, la montée de l'hitlérisme en Allemagne, ainsi que les révolutions de l'URSS. Si le monde est en train d'évoluer, les écrivains ont le sentiment d'entrer dans une nouvelle ère catastrophique et inhumaine.

> Face à la crainte d'une générale démission, d'une immense faillite de la civilisation occidentale, s'impose en effet, contre les expérimentations ludiques de la littérature de l'immédiat après-guerre, le sentiment d'un nécessaire engagement politique et moral de l'écrivain dans l'Histoire. Or, ce besoin d'agir sur le monde se heurte à la perte, consommée par la faillite spirituelle et idéologique de la Première Guerre mondiale, des repères collectifs qui, inscrivant l'action individuelle dans un ordre, lui donnaient une légitimité. Étranger à lui-même dans un monde devenu hostile et incompréhensible, de Pirandello à Kafka, l'homme des années 1930 est devenu « celui que rien ne justifie », dépossédé du sens de ses actions, hanté par des puissances étrangères qui l'écrasent et l'humilient, exilé de l'Ordre rationnel dans lequel le XIXe siècle se consolait de la mort de Dieu et jeté, pour reprendre le titre de Graham Greene, sur des « routes sans lois »[3254].

Comme l'exp1ique Lucien Goldmann dans *Le Dieu caché*[3255]*,* les périodes de crise historique sont favorables à une apparition du tragique. La crise historique correspond à un état de « désintégration » d'une société, qui entraîne une perte d'unité sociale au niveau collectif et une perte de repères au niveau individuel.

> Elle prend naissance, le plus souvent, dans une période d'entre-deux, de charnière entre un ordre ancien et un ordre nouveau qui s'affrontent et elle est, par conséquent, un temps d'interrogation et de difficile « accommodation » à un monde dont le sens lui-même se révèle problématique. Cette crise du sens et de la connaissance, reliée à une crise identitaire, peut susciter ou exacerber l'inquiétude tragique […]. L'existence peut alors être perçue sur le mode du tragique, comme une énigme, comme un combat de la liberté contre un destin, dont la nature importe moins que le fonctionnement : une « machine infernale » à la Cocteau, incontrôlable et dévastatrice. « L'homme en défaut » est alors encore plus en manque et en contradiction.[3256]

Dans *Le Théâtre tragique*[3257], Aubrun montre que les crises historiques coïncident avec un âge d'or des lettres et des arts, et que la fonction de la tragédie n'est autre que d'aider une société à surmonter cette crise et de la préparer à affronter les changements à venir.

On peut se demander si chaque crise historique produit « un tragique » spécifique. Dans l'entre-deux-guerres, le fond tragique s'exprime particulièrement dans le genre romanesque qui connaît une évolution considérable. Pour Mauriac, l'intrigue romanesque se fonde sur un conflit : « drame intérieur de l'être en qui s'affrontent la chair et l'esprit ; drame du couple ;

[3254] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit.,* p. 105.
[3255] L. GOLDMANN, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et le théâtre de Racine,* Paris, Gallimard, 1959.
[3256] B. RIESGO, « Variations sur le tragique : esquisse d'une problématique », *Le Retour du tragique: le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique, 1920-1996,* Paris, Éditions du Temps, 2007, pp. 9-10.
[3257] *Le Théâtre tragique* (études réunies par Jean Jacquot), Paris, CNRS, 1965.

drame de l'individu face à la collectivité. Autrement dit, pour écrire un roman, il faut remplir une condition essentielle : s'opposer à une loi morale que l'on a commencé par faire sienne »[3258]. Mauriac modifie la relation de la fiction à la réalité en insufflant une dimension métaphysique. Il introduit dans le récit un univers tragique : « l'homme vit dans un monde dévalué, un monde d'images, il a perdu ses valeurs en occultant le combat entre la chair et l'esprit, en assouvissant ses désirs sans lutter »[3259]. Le roman a donc une visée apologétique indirecte car il montre le désespoir des âmes agnostiques et torturées : sa visée est cathartique. C'est pourquoi en dépit du modernisme revendiqué par l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* dans ce même essai, il se fait tout de même traditionnel : « Il n'empêche que le roman n'est rien s'il n'est pas l'étude de l'homme et qu'il perd toute raison d'exister s'il ne nous fait pas avancer dans la connaissance du cœur humain »[3260]. Mauriac a rejeté dans *Le Roman*, publié en 1928, la tradition balzacienne : « un roman nouveau n'attire plus notre attention que dans la mesure où il s'éloigne du type balzacien »[3261].

Le personnage n'est plus un type humain ou le support d'une démonstration, il est l'écho d'aspirations profondes, de nostalgies informulées : « Les personnages du XIXe siècle existent en vertu d'un type, d'une essence, d'où pouvaient se déduire les actions et réactions de l'individu. La nouvelle donne romanesque propose des personnages, dont le centre métaphysique vient à manquer. On ne sait plus ce qu'est l'âme ni même s'il y a une âme, entendue comme le principe permanent qui oriente et coordonne les efforts de l'être humain »[3262]. Mauriac refuse la cohérence des héros balzaciens : pour les auteurs modernes, il faut se garder « d'introduire un ordre ni une logique préconçus dans la psychologie [des] personnages », « ni de porter aucun jugement sur leur valeur intellectuelle ou morale »[3263]. Il établit un parallélisme en comparant Dieu devant ses créatures avec le romancier devant ses personnages :

> Au risque de paraître un peu sacrilège, osons dire que les difficultés qui se présentent au romancier, dans ses rapports avec ses personnages ressemblent beaucoup à celles que les théologiens de toutes les confessions chrétiennes ont essayé de résoudre dans les rapports de Dieu avec l'homme. Ici comme là il s'agit de concilier la liberté de la créature et la liberté du créateur. Il faut que les héros de nos romans soient libres – au sens où un théologien dit que l'homme est libre. Il faut que le romancier n'intervienne pas arbitrairement dans leur destinée […]. Mais, d'autre part, il faut aussi que Dieu soit libre, infiniment

[3258] V. ANGLARD, *François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 12.
[3259] Ibid.
[3260] F. MAURIAC, *Dieu et Mammon, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 811.
[3261] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 759.
[3262] C. TERRILE, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question: Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 14.
[3263] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 763.

> libre d'agir sur sa créature ; et il faut que le romancier jouisse de la liberté absolue de l'artiste en face de son ouvrage.[3264]

Après sa conversion survenue en 1931, Mauriac écrit dans *Le Romancier et ses personnages* que les personnages doivent demeurer libres.

Les maîtres que se choisit l'après-guerre illustrent à leur manière cette psychologie de la complexité. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de cette étude, Gide donne plusieurs conférences sur Dostoïevski et met en avant l'ambivalence des sentiments, que l'on retrouve d'ailleurs dans son œuvre. Proust, lui, a analysé les « intermittences du cœur », pour reprendre le titre d'une des sections de la *Recherche du temps perdu* dans *Sodome et Gomorrhe.* On sait d'ailleurs que cela devait initialement être, selon l'un des projets de Proust, le titre d'ensemble. La psychologie du mystère et de l'irrationnel, dont Dostoïevski donne l'exemple dans son œuvre, s'accorde bien avec le renouveau mystique de l'après-guerre. La psychologie romanesque s'écarte donc des conceptions classiques qui amenaient à retrouver, derrière la diversité des réactions, l'unité ou la cohérence d'un personnage. Comme l'explique Mikhaïl Bakhtine : « On trouve effectivement dans les œuvres de Dostoïevski et la dialectique et l'antinomisme. La pensée de ses héros est parfois dédoublée ou contradictoire. Mais tous les rapports logiques restent à l'intérieur des consciences isolées et ne régissent pas leurs relations événémentielles »[3265]. La lecture de Dostoïevski a conduit bien des écrivains à rendre compte de la complexité, de l'ambivalence des sentiments et des régions obscures que peut comporter l'âme humaine. À ce titre, Mauriac oppose la cohérence des personnages de Balzac à l'ambiguïté de ceux de Dostoïevski.

Les travaux de Freud, dont la connaissance se répand en France au lendemain de la guerre, viennent renforcer cette nouvelle vision de l'homme. La psychanalyse a eu, sur le plan de la conception des personnages et de l'écriture romanesque, une influence diffuse mais considérable. Mauriac prend acte des romanciers modernes qui s'affranchissent selon lui du modèle balzacien pour écrire « sous le signe de Freud »[3266]. L'influence freudienne s'évalue davantage aujourd'hui à une imprégnation diffuse des écrivains et elle ne touche pas l'ensemble des écrivains. Green et Mauriac se sont intéressés à la psychanalyse comme en témoignent leurs différents écrits. Green manifeste à son encontre autant de méfiance que d'attirance : « D'instinct, je haisissais la psychanalyse »[3267]. Il a fréquenté de nombreux

[3264] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 766.
[3265] M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, Points Esais, 1998, p. 39.
[3266] F. LEFÈVRE, *Une heure avec...Première série*, p. 218, cité par M. RAIMOND, *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit*., p. 428.
[3267] J. GREEN, *Fin de jeunesse, Œuvres complètes*, tome VI, *op. cit.,* p. 850.

psychanalystes tout au long de sa vie et s'il a adhéré à certaines notions, il a aussi souligné les limites de cette science : « […] Freud aura beau tout expliquer, le mystère reste entier »[3268]. Bernanos, qui a eu accès à la connaissance de Freud peut-être à travers son ami Léon Daudet[3269], fustige son influence – redoutable selon lui – dans ses différents romans. Ainsi, si les romanciers ne délaissent pas, pendant cette période de l'entre deux-guerres, la psychologie et ses différents ressorts, ils cherchent de nouvelles voies pour exprimer la complexité de l'être. Toutefois, ces nouvelles voies, si elles existent réellement, ne suscitent que des entorses narratives relativement limitées.

Les personnages de Bernanos, Mauriac et Green sont pourvus de cette nouvelle « psychologie des profondeurs »[3270] et de l'illogisme qui voit le jour dès la fin du XIX siècle. Outre Freud, Bergson va avoir une influence considérable sur les écrivains. Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* paru en 1889, le philosophe développe l'idée d'un noyau interne de l'individualité qui va beaucoup influencer la littérature française. Il y distingue deux « moi » : l'un extérieur, apparent dont les états émotifs et perceptifs sont, pour ainsi dire, visibles par tous, du « domaine public » ; l'autre intérieur, intime dans lequel chacun est vraiment soi-même, pense, sent et vit de façon personnelle.

> Il y aurait donc enfin deux moi différents, dont l'un serait comme la projection extérieure de l'autre, sa représentation spatiale et pour ainsi dire sociale. Nous atteignons le premier par une réflexion approfondie, qui nous fait saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation [...]. Mais les moments où nous nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous ne pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée. [3271]

Le moi extérieur et social n'est que le reflet, une sorte de miroir extérieur, de la véritable personnalité. La « crise du roman et son renouveau ont pu être envisagés comme une crise du personnage romanesque. Les actions et les pensées que la narration attribuent à l'individu s'articulent certes comme un ensemble de signes qui déterminent la réalité psychique, mais celle-ci reste partiellement connue et ne s'affirme jamais comme une nature substantielle »

[3268] J. GREEN, *Journal,* 2 novembre 1933, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 268.
[3269] Comme le suggère P. RICHARD, « Folie et modernité », *Bernanos et le monde moderne, op. cit*., p. 239.
[3270] Selon le terme de M. RAIDMOND employé dans *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*.
[3271] H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, Genève, Skira, 1945, p. 177.

[3272] explique Cristina Terrile. La rupture avec l'héritage narratif du XIXe siècle est pourtant accomplie et les romanciers se retrouvent obligés de s'attaquer à la question du statut du personnage et du point de vue narratif. L'omniscience qui caractérise le point de vue se trouve mise en cause : le narrateur n'est plus ce Dieu au-dessus des personnages, capable de tout savoir sur eux.

Aussi, la génération des romanciers des années trente, si elle va apporter un certain renouveau quant à l'élaboration du personnage, fait passer à l'arrière plan les soucis d'expérimentation formelle pour interroger, avec une angoisse croissante, le sens de l'action humaine dans le monde moderne. Avec la lutte du péché et de la grâce, le roman chrétien retrouve une source des conflits, ce qui explique son succès dès les années 1926-1927 avec la parution de *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, de *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac ou encore d'*Adrienne Mesurat* de Green. Comme l'explique Danielle Perrot dans *Écrire devant l'absolu*, « [l]e tournant de l'après-guerre vers la montée des conflits rend à l'art romanesque la mission de prendre position face au monde et à l'Histoire »[3273]. Malraux explique d'ailleurs dans *La Voix du silence* :

> Le roman n'est pas né par affinement du roman vulgaire, mais de ce qu'il s'est trouvé l'expression privilégiée du tragique et de l'expérience humaine : *Crime et Châtiment* n'est pas un admirable roman policier, mais un roman admirable dont l'intrigue repose sur un crime. Le roman et le cinéma soumis aux masses ont besoin d'un seul talent, celui de la narration, qui assure l'action du romancier sur son lecteur comme la sensualité sentimentale assure celle de la musique de danse, comme le talent de la représentation assure celle de la peinture. Nul génie ne peut faire une grande œuvre d'une fiction complaisante : celui de Victor Hugo ne parvient pas à transformer en mythologie la convention des *Misérables*. L'écriture peut être un décor plaqué sur un mur, mais l'art, parce qu'il est approfondissement, ne s'ajoute pas. Les arts d'assouvissement ne sont donc nullement des arts inférieurs : ils agissent en sens inverse des vrais ; ils sont, si l'on peut dire, des anti-arts. Et ils nous montrent à quel point la prise des déterminismes, conditionnements et sociologies sur les moyens artistiques, est distincte de celle qu'ils prétendent exercer sur l'art. [3274]

Les romanciers des années trente se désintéressent-ils de la crise du roman amorcée par Proust et Gide : en retrouvant la conscience morale, le roman retrouve « des valeurs de tragique qui abondaient chez Dostoïevski, [...] et qui ne peuvent s'épanouir que si l'on a affaire à des héros qui se sentent responsables, sinon de leur salut éternel, du moins de leur vie »[3275]. Cette littérature délaisse les jeux de la littérature avec elle-même pour, bien avant l'existentialisme, évoquer l'angoisse de l'homme dans un monde où il peine à trouver sa place : « Chez le

[3272] C. TERRILE, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka, op. cit*., p. 14.
[3273] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op.cit.,* p. 202.
[3274] A. MALRAUX, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, p. 523.
[3275] M. RAIMOND, *Le Roman depuis sa révolution*, Paris, Armand Colin, « U », 1967, p. 450.

catholique Bernanos, les leçons retenues du renouvellement de l'esthétique romanesque sont placées au service d'une vision tragique, affrontant, dans la nuit de l'âme, la fatalité du péché à la grâce »[3276]. Le roman catholique, conçu comme « celui où la vie de la foi s'affronte avec les passions », pour reprendre la définition de Robert Vallery-Radot, retrouve avec la lutte du péché et de la grâce une source de conflits. On observe son succès à la fin des années 20 chez Bernanos, Mauriac et Green, apportant ainsi une solution à la crise du roman.

Chez le démoniaque, personnage principal de nombreux romans catholiques de Bernanos, Mauriac et Green, comme nous l'avons vu, on assiste à une lutte interne d'une personnalité ambiguë, ambivalente qui participe d'un jeu de forces engageant une volonté qui s'accomplit dans l'action.

> […] [V]ous avez introduit le péché dans l'épaisseur de votre chair, et le monstre n'y meurt pas, car sa nature est double. Il s'engraissera merveilleusement de votre sang, profitera comme un cancer, tenace, assidu, vous laissant vivre à votre guise, aller et venir, aussi sain en apparence, inquiet seulement. Vous irez ainsi de plus en plus secrètement séparé des autres et de vous-même, l'âme et le corps désunis par un divorce essentiel, dans cette demi-torpeur que dissipera soudain le coup de tonnerre de l'angoisse, l'angoisse, forme hideuse et corporelle du remords. Vous vous réveillerez dans le désespoir qu'aucun repentir ne rédime, car à cet instant même expire votre âme. C'est alors qu'un malheureux écrase d'une balle un cerveau qui ne lui sert plus qu'à souffrir. [3277]

Le destin tragique doit permettre de dépasser cette contradiction en restaurant l'unité perdue. Souvent le héros tragique est considéré comme innocent et coupable. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green, en plus de comporter des motifs tragiques comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, s'appuient sur un mécanisme tragique, un conflit de valeurs. Le tragique suppose la pression d'une contrainte sur une conscience qui ne renonce pas entièrement à elle-même. Il peut se définir comme la faille, le déchirement au sein de l'être, l'écartèlement de la condition humaine entre ses deux postulations simultanées, entre Dieu et Satan, « la partie ne se joue plus aux enfers ; elle se joue désormais au cœur de l'Homme-Dieu, où l'Humanité à sa racine ».[3278] Aussi, comme l'explique Jessie Lynn Gillepsie : « L'homme n'est plus seulement l'enjeu de cette lutte surnaturelle : c'est en lui, ou à travers lui, et par lui qu'elle est menée »[3279].

L'héritage du XIXe siècle perceptible chez Bernanos, Green et Mauriac trouve donc en partie son origine dans la dimension tragique de leur œuvre. Aussi,

[3276] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op.cit.,* p. 201.
[3277] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 329.
[3278] P. DELAVEAU, « Bernanos face à l'art moderne », *Bernanos et le monde moderne, op. cit* , p. 71.
[3279] J. L. GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 45.

> Il ne faut donc pas concevoir les années vingt comme le moment d'une nouveauté radicale. Ce qui s'épanouit alors se préparait déjà depuis la fin du XIXe siècle. Mais les tendances qui se sont jusque là développées de manière séparée vont se rejoindre, s'entremêler et concourir ensemble à l'élaboration de nouvelles formes. Tous les auteurs n'ont pas une conscience claire des enjeux. En fait de théorie du roman, Julien Green se contente de peu (En 1927, Green, refusant toute spéculation sur la crise du genre, s'en tient à une définition délibérément simplifiée : le roman serait « une étude du développement d'un caractère ou d'une passion dans un récit en prose entrecoupé de dialogues »[3280] [3281]

Ces auteurs tendent à rester fidèles à ce modèle de l'œuvre lorsqu'ils font de l'anecdote le principal ressort de leurs histoires et de l'analyse de caractères leur principal sujet. Figures tragiques, les démoniaques se caractérisent par une fragmentation individuelle qui est le reflet d'un défaut d'image communautaire et nationale : le pays traverse une crise lors de cette période de l'entre-deux-guerres qui a fait voler en éclats les valeurs et les normes. L'intervention du démoniaque suggère cette inquiétude sous-jacente dans l'état d'esprit du pays : les démoniaques ne trouvent pas d'ancrage, ni dans leur vécu, ni dans la société fragilisée par un conflit mondial qui ne tardera pas à réapparaitre.

Ainsi, la vision chrétienne du monde répond à l'enlisement qui menace alors la production romanesque :

> En quoi consiste cette crise du roman ? Le romancier crée des hommes et des femmes vivants. Il nous les montre en conflit : conflit de Dieu et de l'homme dans la religion, conflit de l'homme et de la femme, conflit de l'homme avec lui-même. Or, s'il fallait définir en romancier ce temps d'après-guerre, nous dirions que c'est une époque où diminuent de plus en plus d'intensité les conflits dont le roman avait vécu jusqu'à ce jour.[3282]

Le monde politique et économique est devenu incompréhensible par ses vicissitudes. L'homme, qui refuse de n'être qu'un jouet de circonstances, doit « faire face » selon l'expression de Bernanos :

> Aucun homme de ma génération, pourvu qu'il soit conscient, ne peut douter une seconde de sa disgrâce essentielle, et qu'il a trop vécu. Il s'agit pourtant de survivre, de faire face. Que dis-je, faire face ? Se jeter en avant plutôt ! [...] Le bien, le mal, le vrai et le faux se cherchent, s'appellent, se chuchotent dans les ténèbres...Quelle main saisir ? N'en saisissons donc aucune ![3283]

Les romans de Bernanos, Mauriac et Green s'inscrivent dans la tradition héritée du XIXe siècle. Ces écrivains racontent avant tout des histoires, c'est-à-dire qu'ils relatent une suite d'événements selon une chronologique comprenant un début et un dénouement. Leurs

---

[3280] Cité par F. LEFÈVRE, *Une heure avec...,* Paris, Gallimard, 21929, pp. 106-107 repris dans J. GREEN, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 1024.
[3281] C. TERRILE, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka, op. cit.,* p. 14.
[3282] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 752.
[3283] G. BERNANOS, *Le Crépuscule des vieux*, Paris, Gallimard, 1956, p. 336.

romans, comme nous l'avons vu, se closent d'ailleurs soit par la mort des personnages démoniaques, soit par leur basculement dans la folie. Aussi, ces « destins clos par la mort ont une forte unité temporelle : le présent du personnage s'explique par son passé et annonce son avenir, dans une temporalité menaçante qui donne souvent au protagoniste […] la dimension d'un héros tragique »[3284]. Ces histoires sont relatées par un narrateur omniscient, qui raconte à la troisième personne. Le narrateur n'hésite pas, dans certains cas, à intervenir et à donner certaines explications. Il possède sur ses personnages une clairvoyance qu'il partage avec les saints. De même, ces romans s'inscrivent dans un cadre réaliste : le pacte de lecture est ainsi instauré d'emblée avec leur lecteur. Documents authentiques et témoignages dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, lettre d'Olivier à sa tante dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, lettres de Hubert et de Jeanine dans *Le Nœud de vipères*, extrait du cahier de Gabriel Gradère dans *les Anges noirs* de Mauriac, journaux intimes de Jean dans *Le Malfaiteur* de Green et extraits de celui d'Oscar dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, sont les instruments privilégiés de l'ancrage de la fiction dans la réalité.

Les romans de Bernanos, Mauriac et Green condensent les rouages du piège tragique comme une tragédie resserre la crise au moment où, tous les ressorts étant mis en place, le dénouement n'a plus qu'à s'accomplir seul. Le récit de la chute des démoniaques équivaut à la catastrophe qui précipite ce dénouement. Green, Mauriac ou Bernanos enchaînent les événements comme les rouages d'une mécanique car ils mettent au centre de ses romans, non plus des personnages patiemment élaborés, mais des crises dramatiques qui structurent l'ensemble de l'œuvre. C'est particulièrement le cas dans l'œuvre bernanosienne mais aussi, même si de manière moins significative, dans celles de Mauriac et Green. Leurs romans mettent en scène un démoniaque qui est résolument tragique dans la mesure où il se définit par son ambiguïté. Or comme l'explique Jean-Marie Domenach, l'ambiguïté est le domaine du tragique : « les vérités n'y sont pas récupérées, maçonnées comme par la dialectique ; elles se manifestent dans la vitalité originelle, elles s'énoncent dans leur incompatibilité, et parfois elles se transfigurent »[3285]. Il explique au sujet de Bernanos : « il a vu l'envers, la caricature et cille une exigence de la sainteté. D'où ces personnages d'imposteurs qui expriment une indétermination tragique »[3286].

La mise en relief de cette ambiguïté entraîne quelques innovations romanesques qui, bien que relatives, méritent toutefois d'être précisées. Parmi celles-ci, on peut citer le passage

[3284] M.,GOSSELIN, « Modernité et tradition dans la technique romanesque de Georges Bernanos », *Bernanos et le monde moderne, op.cit.,* p. 94.
[3285] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op.cit*., p. 6.
[3286] J-M. DOMENACH, *Le Retour du tragique, op.cit*., p. 59.

d'une narration omnisciente à un point de vue de plus en plus subjectif, le fragment et l'ellipse ou la pause éclipsant de plus en plus le récit sommaire explicatif, l'abandon d'une certaine continuité spatio-temporelle et logique et une intrigue de plus en plus ténue, le récit s'organisant davantage autour de « tableaux fulgurants »[3287]. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green s'inscrivent dans la lignée du subjectivisme :

> Concernant les modalités de la narration, les romans du XXe siècle se partageront essentiellement en deux groupes : les uns procéderont d'une intériorisation de l'univers romanesque par une ou plusieurs consciences – la narration sera l'expression d'une subjectivité dans laquelle la réalité du monde se résorbe ; les autres procéderont en revanche d'un effacement du sujet, en sorte que le discours de la narration deviendra anonyme, n'étant plus l'expression d'une conscience, mais plutôt une composition de formes manifestant une dynamique dans ce livre. [3288]

La subjectivité – et les procédés qui en émanent – permet de rendre compte de la complexité, de l'ambiguïté de l'âme démoniaque. À ce titre, les œuvres de Mauriac, Bernanos et Green s'inscrivent entre subjectivisme et réalisme afin de rendre compte d'un monde inquiet où Dieu peine à trouver Sa place. Ces auteurs mettent en place un univers où les personnages sont en perpétuelle quête du sens des choses, de la réalité, et du monde mais aussi de l'âme humaine, d'eux-mêmes et de Dieu. Le lecteur oscille ainsi entre subjectivité, surnaturel et réalisme.

Chez Bernanos, Mauriac et Green, les leçons retenues du renouvellement de l'esthétique romanesque sont mises au service d'une vision tragique affrontant la fatalité du péché et de la grâce. Le démoniaque revêt un statut proprement catastrophique, en ceci qu'il conduit par son langage, ses actes mais aussi ses absences, le roman vers un dénouement fatal. Le monde que donnent à voir Bernanos, Mauriac et Green est un « monde livré à l'immanence des choses où les voix comme les gestes ne dessinent aucun arrière-plan, ne sont qu'une modalité de la matière, mais une matière en décomposition, où le mouvement se ramène à la prolifération de la pourriture »[3289]. Aussi, l'écriture romanesque s'appuie sur un ensemble de procédés qui favorisent l'aspect énigmatique, mystérieux du texte : narration lacunaire, statut narratif des personnages changeant, discours indirect, cadres spatio-temporels quelque peu brouillés. Pour autant, il ne s'agit pas rendre le texte hermétique ou de déconstruire les cadres traditionnels du récit, comme ont tenté de le faire plus tard les tenants du Nouveau Roman, mais plutôt de mettre en scène une narration de la perte qui met en relief

[3287] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 211.
[3288] C. TERRILE, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question: Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka, op. cit.,* p. 15.
[3289] D. PERROT-CORPET, « Le roman catholique et la mort de Dieu : Bernanos », *Dix études sur le roman et la loi*, Éditions Le Manuscrit, L'esprit et les lettres, 2010, p. 79.

l'aspect tragique. Le sens n'est pas absent de leurs romans, bien au contraire : l'action de la grâce vient combler le vide laissé par l'absence de motivations « vraisemblables » attendues par les romans dits « classiques »[3290]. Le démoniaque chez Bernanos, Mauriac et Green s'incarne dans le vide, reflet de l'absence divine, qui entraîne la perte de soi. Constamment soumis à des contradictions, des conflits intérieurs insolubles, le démoniaque finit par fuir et, en premier lieu, par se fuir. Les démoniaques sont donc des figures paradoxales, sans cesse redessinées et pourtant toujours fuyantes, à la fois absentes et omniprésentes.

Le mal s'incarne dans différents péchés – la révolte, l'appel de la chair, l'attrait pour l'irréel, l'orgueil, la haine de soi[3291] – qui dominent complètement les figures démoniaques. Ce péché va les obséder au point de les désespérer complètement : il suscite en eux une crise, une profonde angoisse existentielle, ce qui peut les mener à la violence ou au crime, voies d'accès au néant. Cette violence est donc la manifestation du mal profond qui les déchire, les tiraille, et qui les situe face à leur destin et au centre d'une société bouleversée par des événements extérieurs. Cela amène les démoniaques à s'interroger sur leur identité, leur quête étant moins une quête du mal qu'une quête de soi qui semble vouée à l'échec. Les démoniaques ont des difficultés à se définir qui trouvent leur origine dans un manque d'unité identitaire qui les affecte. Personnages en recherche identitaire, ils s'opèrent en eux une rupture de l'uniformité de la conscience non seulement aux autres mais aussi et surtout, à soi. De ce fait, ce sont tous des « âme[s] qui se cherch[ent] »[3292], telle Simone Alfieri dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos.

Comme l'explique Jessie Lynn Gillepsie : « Ce qui s'oppose au tragique, c'est l'unité profonde de sa vie »[3293], comme aussi l'unité de l'être. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green sont donc marqués par une dissolution des identités. Les démoniaques ont tous une volonté de savoir qui ils sont et de rechercher cette unité qui est vitale. Le monologue permet de montrer la conscience du personnage telle qu'elle est saisie par celui-ci, sans que la voix du narrateur n'y intervienne. Le lecteur regarde le personnage se poser la question par laquelle il cherche à comprendre le flux intérieur de sa conscience. La question « pourquoi suis-je moi ? » débouche sur une intériorisation de la fatalité. Le personnage démoniaque semble se couper, se séparer de ce qui pourrait le conduire à l'unité.

La troisième partie de notre étude consistera donc à démontrer comment cette dislocation originelle, constitutive de la nature du démoniaque, peut donner lieu à une mise en

[3290] A. SONNENFELD, « The catholic novelist and supernatural », *French studies,* XXII, n°4, oct. 1968, p. 313.
[3291] Voir la deuxième partie de cette étude.
[3292] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 900.
[3293] J. L. GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 23.

place du mystère. Bernanos, Mauriac et Green donnent ainsi dans leurs romans accès à l'intériorité des démoniaques et à leur conscience déchirée. Leur parole, directe ou indirecte, mesure l'étendue de leur propre impuissance : elle ne peut livrer qu'un constat partiel, empli de luttes, de doutes et d'interrogations et ne peut donc en aucun cas prétendre être une force agissante. Malgré cette volonté de mettre en avant leur personnalité, l'ambiguïté des démoniaques prévaut, laissant place à une dimension surnaturelle insondable : « La division implique le dédoublement de la réalité l'apparition du visible, du surnaturel »[3294]. Contribuant à questionner la narration, à la remettre en cause, le surnaturel place avant tout la foi au cœur des romans de Mauriac, Bernanos et Green.

[3294] J-C. PLÉAU, *Bernanos : la part obscure,* New-York, Peter Lang, 1998, p. 22.

Chapitre 1. Une narration de la perte

La tragédie du mal, qui est le plus souvent à l'œuvre dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac, vient se nicher à l'intérieur des démoniaques eux-mêmes. Ce malheur existentiel concerne une grande partie des figures démoniaques et va jouer un rôle important dans le déroulement de leur destin. Les démoniaques sont habités par un tragique de nature identitaire, celui de l'aliénation à soi, métaphysique, de l'emprisonnement, à savoir d'un moi qui s'abhorre et qui se refuse à être lui. L'amour immodéré de la chair, de l'argent ou du mensonge est tragique parce qu'il génère « une vaporisation du moi, décentralisé de lui-même, happé par l'autre, continûment convoité »[3295]. Cet autre est torturant, en ce qu'il est multiple, toujours renaissant, tentateur. La perte de soi, l'illusoire projection de soi en un autre, l'échec de la quête de soi sont les étapes du parcours des figures démoniaques. Comme l'explique Véronique Anglard, le roman « s'ouvre sur la crise déclenchée par un besoin inassouvi de trouver son identité ; il dit la quête d'une personnalité chez des individus prisonniers de représentations ancestrales »[3296]. La tragédie de la dualité et de l'impossible adhésion identitaire à soi signifie l'impossibilité d'un dénouement salvateur, comme nous l'avons vu, pour beaucoup de figures démoniaques. Elles semblent complètement dépossédées d'elles-mêmes dans la mesure où elles sont contrôlées par leur passion, leur obsession qui est péché. Dès lors pour mettre en place cet univers, Bernanos, Mauriac et Green emploient une véritable narration de la perte ; ce vide est lié au phénomène de déshumanisation, à la dépersonnalisation et aux multiples manques, autrement dit, à toute cette entreprise de privation qui est signifiée à travers les éléments fondamentaux du récit : les personnages, le temps et l'espace.

I. La fonction référentielle mise à mal

Le récit connaît une présentation lacunaire avec de véritables silences ou discontinuités. Cela instaure une rupture de liens logiques, de causalité ou de temps, qui créent des blancs. Le démoniaque réside dans ces blancs qui traduisent l'indicible : face au mal, le texte ne peut pas lutter, il doit se taire, faire place au blanc.

[3295] J. POURCELOT : « *L'Autre,* roman de l'identité tragique », *Julien Green, visages de l'altérité, op. cit*.,p. 91.
[3296] V. ANGLARD, *François Mauriac. Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 66.

A. Le statut ambigu du personnage démoniaque

Le personnage démoniaque se caractérise par une ambiguïté qui l'empêche d'être assimilé à un individu à proprement parler. En effet, tenter de définir le démoniaque, c'est se confronter à ses incomplétudes : fragmentaire, étranger aux autres et à soi-même, tourmenté par un passé souvent mal connu, il semble toujours marginalisé.

Pour certaines figures démoniaques, leur rôle narratif peut apparaître ambigu car leur manque de présence peut nous faire hésiter sur leur statut : sont-ils les personnages principaux ou secondaires ? Certains personnages démoniaques principaux deviennent parfois secondaires, comme cela arrive assez fréquemment chez Bernanos. Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan,* cède la place à Donissan à partir de la deuxième partie du roman, puis enfin c'est un autre démoniaque, Saint-Marin, qui devient le personnage central de la fin du roman. Dans la dernière partie du roman, Mouchette est hors du roman : sa mort est racontée par d'autres personnages qui n'y ont d'ailleurs pas assisté. Elle est alors presque objectivée et devient « sujet » au sens premier du terme : ce dont on parle. Comme sa mort est mystérieuse, opaque, les autres cherchent à faire d'elle un objet de discours afin de comprendre sa signification. Quant à l'abbé Cénabre, dans *L'Imposture* du même auteur, il est prédominant dans la première partie mais finalement disparaît de la troisième partie du roman. Monsieur Ouine lui aussi a un statut particulier : bien que personnage éponyme du roman de Bernanos, il n'apparaît que de manière épisodique dans le roman, excepté lors de son agonie mais nous ne sommes même pas sûrs que Steeny ne la rêve pas. Au début du roman, le jeune garçon se demandait déjà : « […] il a dû me coucher dans son lit. Peut-être l'ai-je vu après, un peu plus tard, en casquette, dans un drôle de paletot de cuir […] Peut-être l'ai-je vu, peut-être ne l'ai-je pas vu, peut-être n'était-ce qu'un rêve ? »[3297]. Il est la plupart du temps « une simple présence ressentie obscurément dont l'action, si action il y a, s'exerce de loin »[3298] explique Brian T. Fitch. Son rôle dans les différents événements reste obscur, il est davantage considéré comme un témoin malveillant, ne faisant qu'y assister. Il confie d'ailleurs à Steeny : « J'ai fait le mal en pensée, jeune homme, je croyais ainsi en exprimer l'essence […] »[3299].

À l'inverse, les personnages démoniaques secondaires se trouvent parfois sous la lumière, tel Serge dans *Minuit* de Green qui apparaît très tardivement mais précipite la fin du

[3297] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*, p. 1383.
[3298] B.T. FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, *op. cit.,* p. 177.
[3299] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1559.

roman dans laquelle il joue un rôle fondamental. Il en est de même pour Gaston Dolange dans *Le Malfaiteur* de Green, qui est responsable de la mort de Jean et d'Hedwige. Landin, lui aussi, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, a un rôle très important puisqu'il est à l'origine du changement de Pierre Costadot. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Simone Alfieri n'est qu'un personnage parmi tant d'autres dans la première partie du roman. Puis, l'auteur abandonne soudain Ganse pour se concentrer sur l'histoire de Simone et de son crime. De même, dans la troisième partie de *Sous le soleil de Satan*, on peut voir que Bernanos se consacre à la fin uniquement au personnage de Saint-Marin. Le deuxième chapitre de *L'Imposture,* qui caricature un certain catholicisme moderniste et politique, ne se rattache à l'histoire du héros que « par des liens ténus »[3300], comme l'explique J. R. Scheidegger dans *L'œuvre romanesque de Georges Bernanos*.

Parfois absent et relégué hors du cadre diégétique, le démoniaque peut aussi avoir une présence problématique, lorsqu'il est passe de statut de personnage principal à celui de secondaire. Guéret est bel et bien le personnage principal de *Léviathan* de Green, mais après l'agression d'Angèle, il est contraint de disparaître. Pendant son absence, Guéret devient le sujet de préoccupation et de conversation de toute la ville. Comme ils ne savent plus rien de lui depuis des semaines, les habitants essaient d'imaginer ce qui a motivé son geste et ce qu'il a pu devenir. À partir des conversations et des récits des personnages, l'imagination du lecteur est sans cesse sollicitée et chacun se crée une représentation du Guéret d'après les jalons présents dans le texte. Et c'est Mme Grosgeorge qui devient alors le personnage principal et le restera, même lorsque Guéret revient, comme le signale Jacques Petit: « Les destins mêlés dans les chapitres précédents se disjoignent : au long des quatre chapitres qui suivent, Mme Grosgeorge sera le personnage principal »[3301].

De cette manière, Bernanos, Mauriac et Green mettent en avant la solidarité surnaturelle qui existe dans le mal comme dans le bien : à côté de la communion des saints prend place la communion des pécheurs. En effet, dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green « l'emprise du péché sur les âmes se donne à lire dans l'espèce de contamination que le pécheur fait subir à son entourage, et qui là encore dirige le déroulement de l'intrigue »[3302]. Le mal se répand de manière relativement aisée dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, un personnage démoniaque en corrompant un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un saint intervienne pour rompre le cycle infernal. Ce schéma se retrouve dans de nombreux romans

[3300] J-R. SCHEIDEGGER, *Georges Bernanos romancier,* Neuchâtel, Paris, V. Attinger, 1956, p. 102.
[3301] J. PETIT, « Notes sur *Léviathan* de Green», *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 1202.
[3302] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit.,* p. 292.

de Bernanos, Mauriac et Green où le mal – telle une maladie – se veut contagieux. La communion des pécheurs prend son essor dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac où Daniel entraîne Gisèle dans le péché qui, dès lors, ne cesse de prendre de l'ampleur dans son œuvre. Dans *Le Mal*, Fabien est corrompu par Fanny dès son adolescence, lorsque la jeune femme vient embrasser le jeune garçon dans sa chambre. Quelques années plus tard, lorsqu'ils se retrouvent à Venise, Fabien est entraîné par Cyrus Bargues et tous deux tentent de mener la belle-fille de Fanny, Colombe, sur le même chemin. Cyrus tente de transformer la jeune fille en un autre lui-même : « Un danseur est possédé par un dieu ; et je peux réellement vous transmuer en dieu. Vous n'êtes rien qu'une petite fille, vous allez devenir une petite Bacchus »[3303] dit-il à la jeune fille. Ce type d'interdépendance dans le péché donne une dimension dramatique nouvelle, en l'associant à la présence activement corruptrice d'un personnage proprement démoniaque.

C'est ce qu'exprime le narrateur dans *Le Désert de l'amour* du même auteur où l'on retrouve un schéma identique : Maria Cross et Raymond Courrèges, de façon assez égale – lui en tentant de la séduire, elle en se refusant à lui – se sont tous deux précipités dans le mal. À la suite de cela, Raymond ne cessera de s'amuser avec les jeunes filles ; Maria, elle, tentera de se tuer. Dès lors, c'est un cercle sans fin qui semble s'ouvrir :

> Encore ne sait-il pas combien d'existences il a orientées, il a désorientées ; il ignore qu'à cause de lui telle femme a tué un germe dans son sein, qu'une jeune fille est morte, que ce camarade est entré au séminaire, qu'indéfiniment chacun de ces drames en a suscité d'autres. Au bord de ce vide atroce qu'est ce jour sans Maria et que suivront tant d'autres jours sans elle, il découvre à la fois cette dépendance et cette solitude : la plus étroite communion lui est imposée avec une femme qu'il est pourtant assuré de ne jamais atteindre ; il suffisait qu'il vît la lumière pour que Raymond demeurât dans les ténèbres : jusqu'à quand ? [3304]

Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu* contamine Marcel en faisant naître dans son esprit des soupçons quant à la nature des relations que sa femme entretient avec son propre frère. Cela aura pour conséquence directe d'éloigner définitivement Tota et Marcel qui sont séparés dans *Les Anges noirs.* Dans ce roman, la plupart des chapitres commencent par un prénom, la plupart en rupture avec le précédent, pour marquer « non seulement les destins entrelacés des êtres » mais encore « la généralité du Mal »[3305] analyse Toby Garfitt. De même, l'imposture de Ganse, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, entraîne le crime de Simone, elle-même responsable de la perdition d'Olivier. Simone Alfieri est une « sainte » comme le texte le

[3303] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 715.
[3304] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 861.
[3305] T. GARFITT, « L'écriture du Mal chez Mauriac et Bernanos », *François Mauriac devant le problème du mal, op. cit.,* p. 76.

mentionne à plusieurs reprises mais dévoyée, qui se consacre à sauver Olivier, non selon la communion des saints mais des pécheurs. Ainsi, elle lui confie :

> Je te sauverai. Après, que m'importe ! Je veux te sauver, non te garder. Tout ce que j'ai voulu, je l'ai obtenu. Je n'ai vraiment voulu que peu de choses. Dieu ! Si tu n'étais pas entré dans ma vie, je l'eusse donnée pour rien – le rêve m'aurait suffi – tous les rêves ! Quoi ! Devrait-on garder pour soi, pour soi seul, ce monde intérieur si riche ! Ne te partageras-tu pas avec moi ? Et parce qu'une vieille avare, au fond d'une vieille maison sordide... [3306]

On retrouve cela dans *Monsieur Ouine* de Bernanos où l'impossibilité d'attribuer le meurtre de Guillaume à un coupable signifie la culpabilité de la paroisse entière, comme le suggère la mort de Ginette, lynchée par les villageois. C'est ce que suggère le curé de Fenouille lorsqu'il affirme lors de la messe de l'enterrement du petit vacher : « Que je bénisse aujourd'hui ce malheureux petit mort, à quoi ça pourrait bien vous servir ? Il a été l'instrument innocent de votre perte et c'est votre péché à tous, je ne bénirai pas votre péché ! »[3307]. Le destin des habitants de Fenouille n'est peut-être pas scellé mais rien, dans le récit, ne laisse présager leur salut.

Bien que la fiction soit centrée sur les personnages démoniaques, ces derniers ne sont pas à proprement parler des agents de l'action. Dans la majorité des romans de Bernanos, Mauriac et Green, les protagonistes sont moins agents que patients, comme nous l'avons déjà souligné : les personnages démoniaques ne cherchent pas à transformer le monde d'une quelconque façon.

B. La voix romanesque

L'intervention d'une fatalité spirituelle ne peut être sans implications sur la forme romanesque. Aussi, dans la majorité des romans de Mauriac, Bernanos et Green, le narrateur n'apparaît pas directement dans le texte : il est en apparence anonyme et objectif. Le récit à la troisième personne se présente ainsi selon deux modalités : la première consigne actes et pensées des personnages tour à tour, la deuxième opte pour le point de vue d'un seul personnage. Ce choix permet de mettre en relief l'ambiguïté du personnage démoniaque qui est fréquemment sous l'emprise du mensonge, de l'imposture. La troisième personne est donc le signe de possession du personnage, sa part démoniaque étant apparente grâce à ce choix narratif. Toutefois, Mauriac et Green laissent parfois entendre la première personne dans leurs

[3306] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 968.
[3307] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1490.

récits, signe d'une tentative pour le démoniaque de repossession, et donc d'espoir.

1. La troisième personne, un signe de possession du démoniaque

L'enjeu des romans de Bernanos, Mauriac et Green est d'explorer les continents sombres de ces personnages et c'est ce qui explique le choix de la troisième personne. La narration hétérodiégétique, selon les termes de Genette[3308], apparaît lorsque le narrateur reste extérieur et ne figure pas dans l'histoire (diégèse) en tant qu'acteur. La troisième personne permet à l'auteur de regarder le personnage d'une manière plus objective que dans le récit à la première personne. Autrement dit, le rapport des forces entre l'auteur et son personnage est neutralisé dans la mesure où il est gouverné par une force supérieure à lui. C'est par l'histoire des personnages elle-même que se tisse cette force-là. On peut avancer ici l'absence du narrateur dans le récit à la troisième personne dont parle Émile Benveniste : « Les événements semblent se raconter eux-mêmes »[3309]. En désignant le personnage principal par la troisième personne, le locuteur prend une distance objective à son égard, sans pour autant disparaître de la scène : c'est la conscience de son héros qu'il nous dévoile par cette participation à la vie intérieure des personnages.

La troisième personne dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green permet aux lecteurs de pénétrer dans une conscience qui cherche avant tout à se comprendre. L'usage de la troisième personne permet de laisser entre le lecteur et ce personnage un espace plus grand dans lequel le narrateur peut intervenir de manière occasionnelle. Aussi, même s'il est discret, le narrateur est présent : il suscite la recherche d'un sens en transmettant des questions aux personnages, en signalant des coïncidences, en suggérant des réponses aux questions et guide ainsi le lecteur. Au sujet d'Adrienne Mesurat, dans l'œuvre éponyme de Green, le narrateur confie : « Lorsqu'elle avait quitté la route pour se placer dans l'herbe, elle avait eu la certitude que cette minute était importante, et qu'elle y penserait beaucoup par la suite. Mais n'est-ce pas le fait de toutes les personnes à qui la vie ne donne rien et qui mettent dans l'avenir un fol et superstitieux espoir ? Combien de fois n'avait-elle pas eu la même certitude ? Combien de détenus n'ont-ils pas frémi d'inquiétude joyeuse aux tours de clef quotidiens ? »[3310]. Le narrateur omniscient instaure ici une situation d'énonciation puisqu'il s'adresse directement

[3308] G. GENETTE, *Figures III,* Paris, Seuil, Tel Quel, 1972, pp. 252-254.
[3309] E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.
[3310] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complets*, tome I, *op. cit.,* p. 301.

aux lecteurs. De plus, en plaçant Adrienne dans la position de la « détenu », il transmet un jugement axiologique sur son personnage. Aussi, chez Green, le narrateur se révèle un « virtuose de l'implicite » : « Ainsi peut-il rendre admirablement sensible une double postulation : vers un paradis de confiance et de foi, où tout aboutirait à la transparence ; vers un monde aux charmes luciférien, où la joie viendrait de ce que rien n'y pourrait se dire ou se taire, se détruire ou se faire sans que croise un émoi toujours plus trouble, toujours plus troublant »[3311]. Ce procédé se retrouve aussi dans l'œuvre de Mauriac et dans celle de Bernanos.

Il est significatif que la majorité des démoniaques soient le plus souvent jugés, admirés ou détestés par les autres. En parlant des démoniaques, les autres personnages ne le caractérisent pas en réalité mais ils expriment leurs jugements souvent contradictoires, ce qui témoigne de l'opacité du caractère des démoniaques. Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, Landin est vu comme une personne horrible par les Révolou qui se mêle à une espèce de pitié : « Pauvre Landin » dit Rose qui ajoute « Quelle horreur d'être Landin ! »[3312]. Quant à sa sœur, elle l'admire, comme nous l'avons déjà vu, et se figure qu'il s'agit d'un saint : « Pauvre petit » dit quelquefois sa sœur »[3313]. Pourtant, après la mort d'Oscar, certaines de ses réactions lui paraissent étranges comme le narrateur les retranscrit. Chaque personnage a une représentation de Landin très différente. Il en est de même pour Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* du même auteur, que le docteur l'imagine en sainte alors que Raymond pense, comme beaucoup, que c'est une femme de mauvaise vie. De la même façon, Cénabre est admiré par les habitués du salon de Guérou mais craint par l'abbé Chevance dans *L'Imposture* de Bernanos. La situation est relativement similaire dans *Sous le soleil de Satan* où Mouchette est perçue différemment par chacun de ses amants ; seul Donissan verra clair en elle. Dans le cycle de Thérèse Desqueyroux, chaque personnage a une image différente de l'héroïne : son mari pense que c'est une « folle », une « détraquée », une « maniaque » dans *Thérèse Desqueroux*, Georges est fascinée par cette femme qu'il juge supérieure, sa fille la jalouse, Mondoux la méprise dans *La Fin de la nuit*.

Aussi, le narrateur permet de soulever une partie du voile masquant l'intimité de son personnage. Il met en relief les paradoxes et contradictions des démoniaques qui sont pour la plupart perdus entre deux mondes. Le statut du narrateur et son point de vue varient au fur et à

[3311] J. SÉMOLUÉ, « Discrétion et insistance. Quelques aspects de la narration dans *Chaque homme dans sa nuit* », *Roman 20-50*, n° 10, Université de Lille III, Centre d'étude du roman des années 1902 à 1950, 1990, p. 17
[3312] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 594.
[3313] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 591.

mesure de la production bernanosienne : à la vision omnisciente, qui domine les trois premiers romans, se substitue une focalisation interne qui devient de plus en plus prégnante. Dans *Monsieur Ouine*, la voix narrative est dominée par la focalisation interne et c'est pourquoi chaque personnage reste un mystère pour les autres. Comme l'explique Élisabeth Lagadec, « tout le récit tend à se faire récit de pensées ou de paroles avec restriction constante des points de vue à la perspective de tel ou tel [personnage], selon un système de focalisations internes dont le personnage focal varie d'une séquence à l'autre. Jamais on ne peut isoler les propos objectids d'un narrateur qui détiendrait la vérité »[3314]. Jambe-de-Laine est une énigme pour Steeny qui ne comprend pas ses actes et leur portée : lorsqu'elle lui fonce dessus avec sa jument, il se demande pourquoi elle a fait cela. Jambe de Laine n'est d'ailleurs jamais vue de l'intérieur par le narrateur qui s'en tient, à son sujet, à des hypothèses. Quant à Monsieur Ouine, il est toujours vu en focalisation externe, si l'on excepte, au milieu du roman, l'unique plongée du narrateur dans sa conscience sibylline : « De l'élan de curiosité qui l'avait poussé presque malgré lui vers le jeune prêtre inconnu, il ne restait rien. Curiosité ? Goût du risque ? Il n'eût su le dire »[3315]. Le narrateur n'analyse que très peu le personnage éponyme : c'est une série d'autres personnages qui complètent peu à peu – et parfois de façon contradictoire – la psychologie de ce personnage. Pénétrant dans les consciences, l'omniscience du narrateur se heurte sur un obstacle qui lui interdit l'accès à la plus secrète intimité des démoniaques.

Dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, c'est le point de vue omniscient qui domine : le narrateur connaît les pensées de tous les personnages et leurs motifs réels, et déchiffre leurs mensonges et les apparences. Le rôle du romancier classique est d'expliquer ce qui passe dans la tête de ses personnages en montrant le décalage qu'il y a entre ce qui est consciemment perçu et la réalité profonde des sentiments inavoués. Aussi la narration à la troisième personne permet de dévoiler les sentiments des démoniaques les plus honteux, tel celui de Thérèse Desqueyroux envers sa fille dans *La Fin de la nuit* de Mauriac : « Étrange insensibilité à l'égard de sa fille, l'opinion d'Anna lui importait davantage : « Eh bien ! oui ! C'est comme ça... » L'espoir de reconquérir Marie n'avait pas eu le temps de reprendre racine dans son cœur mais Anna, le respect, l'affection d'Anna, c'était l'eau et le pain de cette recluse »[3316]. Plus tard, au cours d'une conversation avec Georges, elle est tentée de répondre : « Que voulez-vous que ça me fasse ! » et se souvint qu'il s'agissait de sa fille »[3317].

[3314] E. LAGADEC, « L'information du lecteur dans *Monsieur Ouine* ou l'enquête interdite », *Bernanos et ses lecteurs*, Berlin, A Spitz, Paris, Klincksieck, 2001, p. 170.
[3315] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1470.
[3316] F. MAURIAC, *Le Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 107.
[3317] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*. p. 130.

Tout au long du roman, son animosité envers sa fille ne va pas s'amenuiser, bien au contraire : il s'agit de gagner contre sa propre fille.

Dans *Genitrix* du même auteur, le narrateur révèle là encore les bas instincts de Félicité à l'encontre de sa belle-fille, Mathilde. La vieille femme ne peut supporter le chagrin de son fils à la mort de sa femme :

> Femme positive, ses armes accoutumées ne valaient pas contre un fantôme. Elle ne savait travailler que sur la chair vivante. La tactique de la disparue la déconcertait : tapie en Fernand, elle l'occupait comme une forteresse. Certes Félicité avait prévu la rancune du fils bien-aimé, sa haine, et même que serait décuplé ce besoin de la faire souffrir qu'il eut toujours [...] Or il ne lui opposa rien de tel – mais une indifférence, une absence spirituelle qui dérangeait son jeu, empêchait toute manœuvre.[3318]

Tout au long du roman, *Genitrix* se bat contre le souvenir de sa belle-fille qu'elle haïssait : elle ne veut pas que son fils ait de la peine. On observe à nouveau dans ce passage le lexique du combat (« armes », « tactique », « forteresse », « manœuvre ») qui montre bien que la vieille femme lutte pour parvenir à ses fins. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, c'est l'indifférence d'Hervé envers le décès de son épouse qui est mise en relief : « Tout à coup, il se voyait tel qu'il était, et cherchait en lui une trace de sentiment noble comme il eût cherché un lambeau d'étoffe pour couvrir sa nudité. Il se forçait à regarder la morte pour que la douleur jaillît »[3319]. Jamais totalement circonscrite, l'identité du démoniaque est le produit de différentes strates qui en empêchent l'unicité. Incapable en effet de distinguer, d'identifier parfaitement « l'autre », il crée une brèche dans l'intégrité de son être. Le conflit avec autrui provoque l'éclatement de sa propre identité dont il sent pour la première fois la fragilité. Les personnages finissent par ne plus se reconnaître : Emily dans *Mont-Cinère* de Green voudrait frapper sa mère[3320] et éprouve un sentiment d'aversion pour sa grand-mère malade[3321]. Il en est de même pour Adrienne envers sa sœur Germaine dans *Adrienne Mesurat* du même auteur.

Le narrateur dévoile les plus monstrueux desseins des personnages, comme les mensonges des démoniaques dont nous avons souligné l'importance précédemment[3322]: plus que des menteurs, les démoniaques sont de véritables imposteurs. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé ment à sa mère : il lui dit qu'il va déjeuner vite, comme elle le lui conseille et retourner voir ensuite sa femme, mais en réalité « rien au monde ne l'empêcherait de faire,

---

[3318] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 605.
[3319] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 346.
[3320] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 73.
[3321] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 138.
[3322] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Une fausse issue : le mensonge ».

cette après-midi, ce qu'il avait à faire ; de se livrer à ce triste enivrement, de s'enfoncer dans un monde que cette vieille femme ne pouvait imaginer »[3323]. De manière encore plus radicale, dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre, lors de la confession de Pernichon, semble « attentif »[3324] et ne daigne « rompre le fil du discours avant le soupir final »[3325]. Pourtant son regard « exprim[e] une sorte d'attention plus outrageante encore, bien que concertée, celle qu'on porte sur les choses dont la bassesse purement matérielle reste au-dessous d'un jugement particulier, n'est qu'un point de comparaison, une mesure commune aux formes supérieures et spirituelles de la honte. Mais à quoi donc l'abbé Cénabre comparait-il intérieurement le petit homme ? Car on ne considère ainsi que la part déshonorée de soi-même »[3326]. De même, le narrateur témoin dévoile le mensonge de Cénabre face à Chevance lorsqu'il fait venir celui-ci en pleine nuit pour se confesser : « Le cri de détresse n'était que feinte. Il avait toujours obéi, d'instinct et d'abord, puis délibérément, à la nécessité capitale de prendre ses sûretés, de se trouver un alibi. Une hypocrisie profonde organise ainsi du dedans son mensonge, et ne se sépare de lui que par un effort de la raison, après avoir été sa première dupe »[3327]. Dans la même scène, lorsqu'il avoue à Chevance avoir voulu se tuer, le narrateur affirme :

> Sans doute il n'était pas vrai que l'abbé Cénabre eût réellement délibéré de se tuer : la pensée ne lui en était même pas venue ; il avait jeté cela comme une injure. Et néanmoins, il sentit une fois de plus avec une rage absurde que la parole imprudente le liait autant qu'un aveu. Dans quel rêve, dans quel cauchemar frénétique s'agite-t-on ainsi pour voir se rétrécir autour de soi l'espace libre, se fermer toutes les issues ?[3328]

Les êtres démoniaques sont victimes de leur jeu : ils croient véritablement être ce qu'ils pensent. S'ils trompent autrui, ils se trompent également sur eux-mêmes et pratiquent même pour certains avec talent cet « art du spécieux »[3329]. Dans *Léviathan* de Green, Mme Londe s'offusque de ce que la jeune Angèle vient de la traiter de curieuse, tandis que les interventions du narrateur omniscient viennent corriger ce point de vue en attribuant à cette femme « une longue expérience de la curiosité »[3330]. Le narrateur signale dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos jusqu'où Simone Alfieri est prête à s'enfoncer dans le mensonge lorsqu'elle s'arrête à l'hôtel avant le meurtre :

[3323] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 303.
[3324] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 315.
[3325] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 316.
[3326] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 316-317.
[3327] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 342.
[3328] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 345.
[3329] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 715.
[3330] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 642.

> Alors que son premier dessein était de passer partout inaperçue, coûte que coûte, pourquoi s'engager à fond dans cette fable stupide ? Mais la tentation était trop forte, elle avait besoin de remuer des mensonges, n'importe lesquels, de dresser cette frêle défense entre elle et le danger inconnu, indéfini. Mais il semblait d'ailleurs que ses paroles se perdissent en une sorte de vain murmure, sans aucun écho. [3331]

Le narrateur explique cet amour du mensonge auquel Simone ne peut échapper. Le mensonge qu'elle invente à cette femme est inutile mais Simone ne parvient pas à lui résister. Le vocabulaire de la tentation montre qu'il s'agit d'un véritable péché. La parole mensongère n'aboutit pour autant à rien comme le montre le motif de la perte : « se perdre », « sans aucun écho ».

La narration à la troisième personne permet aussi de montrer, de manière plus radicale, la division du personnage qui va les mener au dédoublement de soi. Il est d'ailleurs significatif que dans certains romans, le personnage principal démoniaque, pendant quelques pages, soit réduit à un pronom anonyme « il », caractérisé par Émile Benveniste de « non-personne »[3332]. Dans *Léviathan* de Green, le personnage est seulement dénommé ainsi pendant le premier chapitre, comme nous l'avons déjà vu. Il en est de même dans Monsieur Ouine de Bernanos avec le personnage de Miss où le référent n'est identifié qu'à *postériori.* [3333]. Cela montre la difficulté de certains démoniaques à exister en tant qu'individu, ce qui est la première étape vers le dédoublement. Les deux scènes capitales de *Léviathan* montrent le geste du héros qui se répète similairement : il tue la femme aimée, Angèle. La première scène, où Guéret rêve d'étrangler la jeune fille, annonce le crime futur. Guéret parvient, au terme de plusieurs tentatives infructueuses, à pénétrer dans la chambre d'Angèle :

> Il vit alors que la chambre était vide et que le lit n'était pas défait. La minute décisive était passée. Un moment la destinée avait hésité, ne sachant plus ce qu'elle ferait de lui, l'abandonnant à sa volonté aveugle, mais depuis la voie s'était creusée de nouveau devant cet homme, une main sans faiblesse l'y poussait et l'hallucination de la nuit prenait fin. […]. Au bout d'un instant, il se dressa, arracha de l'oreiller la taie qui le recouvrait et l'enfonça dans la poche de son veston. Puis il se leva et fit quelques pas dans la chambre. Ses yeux allaient d'un objet à l'autre, du lit de fer qui avait gémi sous son poids à la petite glace qui lui renvoyait son image hagarde. Il vit les murs souillés par l'humidité, les deux chaises de paille près de la porte, la table qui n'avait plus son tiroir. [3334]

Au fond, c'est un attachement sentimental que dissimule la violence visible de Guéret. Le geste horrible qu'il a envers Angèle n'aurait pas pu être supportable pour lui, comme le

[3331] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 988-989.
[3332] E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, *op. cit.,* pp. 255-256.
[3333] Nous revenons sur ce passage dans la sous-partie suivante.
[3334] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 675.

suggère son comportement dédoublé au moment de son crime. La violence du héros semble être la manifestation d'une force supérieure à lui, de la fatalité. Et c'est la raison pour laquelle on doit considérer les deux événements principaux d'une manière distincte : chacune des deux scènes a été vécue par le personnage central avec une telle tension qu'il se demande, et avec lui le lecteur, d'où vient cette force intérieure. La tension fait du héros un être autonome, différent de son auteur. C'est aussi pourquoi celui-ci adopte pour la perspective du roman la troisième personne. En le désignant par le pronom « il », l'auteur met une distance psychologique entre lui et son personnage. À travers cette mise à distance, le personnage devient davantage autonome. Le sentiment que Guéret éprouve envers Angèle est tantôt une colère ingouvernable provoqué par son orgueil, tantôt l'amour idéal. Cela suscite chez lui une grande confusion, son geste semble hors de son contrôle. Il agit comme s'il était guidé par quelqu'un d'autre que lui-même : « Les poings se levaient et retombaient sans qu'il en fut maître… Il ne savait plus comment échapper à lui-même, comment échapper à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris »[3335]. Le narrateur peut le deviner, alors que la troisième personne, qui désigne le héros, n'arrive pas à saisir cet inconnu, parce que son caractère est trop troublé. La troisième personne permet au narrateur de regarder le personnage avec objectivité, sans pour autant restreindre sa capacité de deviner le mouvement de la pensée du héros. La dernière phrase peut être interprétée : « Dans l'excès de sa colère, il leva son arme et en frappa Angèle au visage, sur les joues, sur le front, jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait »[3336]. Le sentiment de Guéret, qui reste voilé, est exprimé avec une distance objective entre le sujet de l'énonciation et le héros.

Le mal est incarné par les souffrances, les failles des démoniaques, c'est pourquoi ceux-ci sont agis par des forces qu'ils ne peuvent connaître ni maîtriser. Aussi, il leur arrive fréquemment de dire des mots sans l'avoir voulu ou de commettre des actes sans en comprendre la signification au premier abord. De même que Guéret, Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, ne parvient pas à établir un lien entre l'assassin et elle-même. En regard de l'état d'esprit instable de l'héroïne, le narrateur la décrit elle aussi sous l'emprise d'une puissance incontrôlable : « La conscience de ce qui s'était passé lui revint peu à peu mais elle n'y crut pas. Que faisait-elle donc là ? [...] Tout à coup, tandis qu'elle replaçait se montre dans le tiroir de la table de nuit, elle crut entendre son père. Il criait comme tout à l'heure. Elle se retourna et ne vit rien. Sa tête bourdonnait. « Comment peut-il crier, pensât-

[3335]J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 682.
[3336] Ibid.

elle, puisqu'il est couché ? »[3337]. L'interrogation « Que faisait-elle donc là ? » indique une présence constante du sujet de l'énonciation qui regarde de l'intérieur le personnage. Lorsqu'elle tue son père, elle semble dépossédée d'elle-même, son esprit est annihilé. Parce qu'elle obéit au puissances aveugles de son être, Adrienne semble mue par la fatalité : elle a l'impression d'être agie plutôt que d'agir et paraît étrangère à sa propre vie à laquelle elle participe physiquement et non pas mentalement. Elle ne se sent pas criminelle car ce geste, venu du plus secret d'elle-même, lui demeure extérieur. Ce sentiment est renforcé par le fait que malgré le point de vue omniscient dominant, la narration adopte un ton intime, intériorisé. Les démoniaques, solitaires et enfermés sur eux-mêmes, accomplissent un périple intérieur : les conflits s'inscrivent dans l'intimité de l'être, comme nous verrons ultérieurement. Si dans *Adrienne Mesurat*, le point de vue narratif est omniscient, c'est tout de même le point de vue de l'héroïne qui domine largement. On peut citer par exemple le fait que nous ne sachions rien de plus qu'elle sur Maurecourt, le voisin dont elle est amoureuse.

Green et Mauriac s'inscrivent particulièrement dans la littérature de la subjectivité dans la mesure où la perception de l'univers fictionnel et de ses acteurs est le plus souvent liée à la seule conscience du personnage central. Leurs romans insistent particulièrement sur l'évocation des états mentaux des personnages, avec un constant brouillage de l'objectif et du subjectif, du réel et de l'imaginaire, du vécu et du rêvé. Ce choix explique le recours à des intrigues minces, des personnages peu nombreux et au choix de la troisième personne. Aussi, puisque nous suivons le point de vue du personnage, nous n'avons les informations des incidents qu'à travers la conscience de celui-ci. Le personnage paraît donc enfermé dans un champ de vision restreint et trompeur car, comme l'explique Marie-Françoise Canérot au sujet de l'œuvre de Mauriac : « Plus le roman est noir, plus on est enfermé dans la folie des points de vue individuels »[3338].

L'univers référentiel n'est perçu que dans les limites de ce champ de vision, ce qui induit que le point de vue se façonne de l'univers de référence une représentation partielle, voire faussée. Dans *Léviathan* de Green, la narration comporte autant de focalisations qu'il y a de personnages importants, ce qui permet au lecteur de pénétrer successivement dans les pensées de chacun d'entre eux : « Il découvre ainsi le revers des apparences, le monde caché derrière une physionomie opaque et indéchiffrable.[…]. L'écriture romanesque greenienne se

[3337] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 769.
[3338] P. CROC, « Mauriac et la technique du point de vue », *François Mauriac et le roman, Cahiers François Mauriac*, n°2, Paris, Grasset, 1974, p. 34.

veut par excellence un instrument d'élucidation et une recherche de la transivité »[3339]. On peut relever des verbes de perception, des modalisateurs et des indices qui suggèrent que le lecteur accède à l'intériorité des personnages.

> Au bout d'un long moment, Mme Grosgeorge plia son journal et se mit à regarder les bûches qui e consumaient. Lorsque la dernière tomberait en morceaux, elle et son mari quitteraient le salon pour gagner leur chambre. C'était le signal qu'ils attendaient l'un et l'autre ; ainsi s'achevaient leurs soirées d'hiver. Et, tout en considérant les flammes, elle s'abandonnait à mille réflexions. Dans cet intérieur à la fois comique et sinistre, où tout proclamait la petitesse d'une existence bourgeoise, le feu semblait un être pur et fort que l'on tenait en respect comme une bête cernée au fond de sa tanière, avec des chenets, des pincettes, et des tisonniers, instruments ridicules. Toujours prêt à se jeter hors de sa prison, à dévorer le tapis, les meubles, la maison détestée, il fallait le surveiller sans cesse, ne pas le laisser seul dans la pièce, refouler les tronçons brulants qu'il envoyait quelquefois sur le marbre, parer ses étincelles meurtrières. [3340]

La scène est perçue et décrite à travers le regard et la subjectivité de Mme Grosgeorge : verbes de perception (« Mme Grosgeorge [...] se mit à *regarder* », « tout en *considérant* les flammes »), des verbes de pensée (« elle *s'abandonnait* à mille réflexions ») et des modalisateurs (« le feu *semblait* un être pur et fort »). Le désespoir de Mme Grosgeorge, son impuissance et son enfermement dans une existence bourgeoise morne, sont particulièrement mis en relief dans ce passage. La focalisation interne permet de métamorphoser une paisible soirée d'hiver dans un salon bourgeois en une sorte de vision prodigieuse où le feu de l'âtre devient l'image du feu intérieur qui ronge Mme Grosgeorge (« être pur et fort », « bête cernée », « prêt à se jeter hors de sa prison, à dévorer »), comme le signale la comparaison suivante : « Elle était comme ce feu, furieux et impuissant au fond de l'âtre, agonisant devant des choses sans beauté et des lâches vigilants qu'il ne pourrait jamais atteindre »[3341]. Ce mode de présentation concourt à l'élaboration d'une vision globale et discontinue de la condition humaine : celle-ci est dans cette oscillation, dans l'interaction des événements et des hommes. Chacun des personnages peut ainsi donner tour à tour au monde un sens tragique.

Chez Bernanos, la focalisation interne joue aussi un rôle important, même si l'enfermement est moins présent, du fait de l'importance du rôle des saints dans son œuvre. Le point de vue se focalise rarement sur un seul personnage démoniaque comme c'est le cas chez Green dans *Adrienne Mesurat* ou *Mont-Cinère*, principalement centrés sur Adrienne et Emily, ou chez Mauriac dans *Le Nœud de vipères* et *Thérèse Desqueyroux*. Comme l'a expliqué Danielle Perrot-Corpet, la limitation du point de vue « est le signe du refus du

[3339] C. MAYAUX, « Quelqu'un derrière la fenêtre », *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan, op. cit*., pp. 102-103.
[3340] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 771.
[3341] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 772.

surnaturel, c'est-à-dire, en fin de compte, le signe de la prégnance du mal dans l'âme rendue opaque par le péché »[3342]. Le saint, en revanche, n'est jamais vu du dehors et possède le don de voir dans la conscience d'autrui : « Si le point de vue divin permettait de manœuvrer les personnages à l'intérieur d'un réseau de relations qui d'ailleurs p[euvent] leur échapper, le point de vue humain, purement humain tend à enfermer chaque personnage à l'intérieur de son propre monologue »[3343] commente Bernard Valette dans *Esthétique du roman moderne.* Les démoniaques, solitaires et enfermés sur eux-mêmes, accomplissent un périple intérieur. Les conflits s'inscrivent, comme nous l'avons vu, dans l'intimité de l'être. Le point de vue qu'adopte l'auteur n'est pas indifférent à la conception du personnage. Chaque personnage est enfermé dans « son désert propre », selon l'expression de Jacques Rivière. Pour Bernanos, il y a une force de mort en puissance dans toute contemplation de soi.

Le péché, qu'il soit mensonge, crime, passion matérielle, est une dépossession que le démoniaque subit sans qu'il puisse s'y opposer, parce qu'il est sous l'emprise d'une force étrangère – démoniaque – dont il est pour ainsi dire la victime. Les possibilités d'action de l'individu se trouvent limitées par une puissance qui le dépasse. Dans *Thèrèse Desqueyroux* de Mauriac, l'héroïne éponyme a épousé son mari Bernard pour des raisons ambivalentes :

> « Je l'ai épousé parce que… » Thérèse, les sourcils froncés, une main sur ses yeux, cherche à se souvenir. Il y avait cette joie puérile de devenir, par ce mariage, la belle-sœur d'Anne. Mais c'était Anne surtout qui en éprouvait de l'amusement ; pour Thérèse, ce lien ne comptait guère. Au vrai, pourquoi en rougir ? Les deux mille hectares de Bernard ne l'avaient pas laissée indifférente. Elle avait toujours eu la propriété dans le sang. Lorsque après les longs repas, sur la table desservie on apporte l'alcool, Thérèse était restée souvent avec les hommes, retenue par leurs propos touchant les métayers, les poteaux de mine, la gemme, la térébenthine. Les évaluations de propriétés la passionnaient. Nul doute que cette domination sur une grande étendue de forêt l'ait séduite : « Lui aussi, d'ailleurs, était amoureux de mes pins... » Mais Thérèse avait obéi peut-être à un sentiment plus obscur qu'elle s'efforce de mettre à jour : peut-être cherchait-elle moins dans le mariage une domination, une possession, qu'un refuge. Ce qui l'y avait précipitée, n'était-ce pas une panique ? Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive ; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril. Jamais elle ne parut si raisonnable qu'à l'époque de ses fiançailles : elle s'incrustait dans un bloc familial, « elle se casait »; elle entrait dans un ordre. Elle se sauvait.[3344]

Un paradoxe se profile ici : Thérèse éprouve à la fois le plaisir de la domination et du pouvoir (« sur une grande étendue de forêt ») mais aussi le besoin d'être canalisée et rangée ; il y a en elle une peur (que disent bien les mots « refuge, précipitée, panique, péril, rassurée, se sauver ») qu'elle identifie peu à peu, celle de l'errance. On remarque le lexique contradictoire : « domination/possession », « domination/refuse », « s'inscruster/se sauver ». Le narrateur se garde d'expliquer le comportement étrange de tel personnage démoniaque,

[3342] D.PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit*., p. 220.
[3343] B. VALETTE, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan Université, 1993, p. 213.
[3344] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*. p. 35.

tout en semant quelques précieux indices qui passent inaperçus. Le statut du narrateur n'est donc pas neutre, mais contribue aux ambiguïtés du récit : il se garde de tout expliquer au lecteur, de lui livrer la vérité sur les personnages démoniaques. D'autant que le narrateur, dans ce roman, ne s'affiche pas toujours comme omniscient : les lacunes dans la chronologie et surtout l'incapacité où se trouve le narrateur d'indiquer les mobiles du crime l'attestent. L'auteur ne rend le démoniaque que progressivement intelligible, laissant subsister une marge d'indétermination jusqu'à la fin du roman. La question de la focalisation est donc complexe dans ce roman. Le point de vue interne, qui l'emporte de beaucoup, n'est pas le seul présent : il y a des indices clairs d'un point de vue extérieur, de la part d'un narrateur qui a la faculté aussitôt d'entrer dans la conscience de son personnage, puis de s'y fondre, mais en gardant la capacité omnisciente d'y faire entendre son propre jugement dans la subjectivité de l'héroïne. Il s'agit d'un accompagnement, d'une exploration du cheminement du personnage. On peut revoir les étapes de l'analyse de soi doublées des lumières du narrateur : « Ce qui l'y avait précipitée, n'était-ce pas une panique ? » ; comment démêler ce qui vient de Thérèse ou du narrateur ? De la même manière, l'abandon des connecteurs logiques en fin de paragraphe pourrait être la preuve d'une prise de relais par le narrateur de la conduite de l'examen, aboutissant à l'ambiguïté du verbe « se sauver », où l'on peut lire que Thérèse échappe au péril qu'elle pressent en elle-même, ou bien qu'elle pense trouver le salut, notion chère à Mauriac. L'observation des temps employés montre différents niveaux de narration. Seul le passé simple peut renvoyer à un narrateur omniscient prenant en charge le récit ou les conclusions d'une analyse.

Le roman est bien écrit au passé mais le fait que Thérèse fasse elle-même une relecture du passé tend à confondre les « deux » narrations : celle du narrateur omniscient et celle de l'héroïne. Dans cet extrait, « Jamais elle ne parut » marque une distance où peut réapparaître le narrateur en personne. Mais on trouve aussi, lorsque celui-ci se focalise en quelque sorte sur Thérèse et veut faire ressortir une action (ici l'effort d'analyse), un présent de narration : « cherche à se souvenir », « s'efforce de mettre à jour ». Un autre verbe (« on apporte ») renvoie à une habitude proche de la vérité générale, qui peut-être l'expérience du narrateur comme de l'héroïne, celle des « longs repas ». La méprise entre les deux narrateurs est rendue possible par la prépondérance de l'imparfait et du plus-que-parfait, qui peuvent appartenir au système du présent comme à celui du passé. Ainsi, seule la présence ou non du prénom de l'héroïne peut faire discrètement apparaître le narrateur (« Thérèse avait obéi » qui se distingue de « Elle avait toujours eu » qui peut-être une observation de l'héroïne sur elle-même). L'imparfait maintient la même indistinction : « Les évaluations de propriétés la

passionnaient ». C'est la proximité du prénom ou d'un passé simple qui peut ramener vers le narrateur, comme à la fin avec « Elle se sauvait ». Enfin, on trouve du passé composé (« Je l'ai épousé ») qui relève évidemment du système du présent, Thérèse se parlant à elle-même. Le narrateur omniscient se rapproche-t-il au maximum, dans le moment où Thérèse commence son introspection, du point de vue interne ; la confusion ou la fusion est quasi totale, c'est-à-dire que le narrateur renonce à ses pouvoirs pour observer et accompagner la démarche de Thérèse, dont il ne s'écarte que rarement et de peu. L'imparfait et le plus-que-parfait deviennent la matière même de la narration.

Les motivations psychologiques et les tensions sont bien exposées : le récit se tient à mi-chemin entre la vision intériorisée et subjective et la vision objective et neutre du récit à la troisième personne. Green, Mauriac et Bernanos maintiennent une distance par rapport au personnage démoniaque en présentant sa pensée au passé et non dans son jaillissement immédiat : ils écartent même dans le monologue intérieur délibérément le « je » pour une troisième personne, un discours indirect qui établit un narrateur implicite, juge en dernière instance et conscience lucide qui en observe une autre. Ce choix narratif contribue au tragique dans la mesure où il permet au lecteur une identification partielle avec le héros. Par ailleurs, le récit contient des éléments inassimilables à la vision du personnage comme les interventions du narrateur sous forme de jugements et de commentaires sur l'action du personnage. Ce mode de présentation, que l'on trouve surtout chez Bernanos, permet au lecteur de participer à l'angoisse du personnage tout en restant toujours témoin, extérieur à lui. Au cours de certaines séquences, le narrateur intervient, le plus souvent manière presque lyrique, pour déchiffrer, expliquer ou interpréter les sentiments ou les actes des personnages. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, lorsque Mouchette rentre chez elle, le narrateur intervient ainsi directement :

> La voilà donc sous nos yeux, cette mystique ingénue, petite servante de Satan, sainte Brigitte du néant. Un meurtre excepté, rien ne marquera ses pas sur la terre. Sa vie est un secret entre elle et son maître, ou plutôt le seul secret de son maître. Il ne l'a pas cherchée parmi les puissants, leurs noces ont été consommées dans le silence. Elle s'est avancée jusqu'au but, non pas à pas mais comme par bonds, et le touche, quand elle ne s'en croyait pas si proche. Elle va recevoir son salaire. Hélas ! il n'est pas d'homme qui, sa décision prise et le remords d'avance accepté, ne se soit, au moins une minute, rué au mal avec une claire cupidité, comme pour en tarir la malédiction, cruel rêve qui fait geindre les amants, affole le meurtrier, allume une dernière lueur au regard du misérable décidé à mourir, le col déjà serré par la corde et lorsqu'il repousse la chaise d'un coup de pied furieux... C'est ainsi, mais d'une force multipliée, que Mouchette souhaite dans son âme, sans le nommer, la présence du cruel Seigneur.[3345]

[3345] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 213.

La dramatisation du texte passe par les termes affectifs « petite servante », ainsi que le lexique de la fatalité : « hélas », « malédiction ». L'emploi du présent contribue lui aussi à dramatiser cette scène où Mouchette se donne à Satan. Les motifs de la mort et des noces, que l'on retrouve dans les métaphores et comparaisons, insistent sur la nature indéfectible du lien désormais instauré : « leurs noces ont été consommées en silence ».

Le lecteur est conditionné par la perspective du narrateur : la posture, l'attitude du narrateur est donc un élément essentiel de la narration. Malgré sa posture extradiégetique dans *Thérèse Desqueyroux*, le narrateur a une attitude de miséricorde et de pitié à l'encontre du personnage éponyme. Il n'est donc pas entièrement objectif : il témoigne de la sympathie envers Thérèse. En effet, le narrateur livre peu de réflexions personnelles, ce qui permet au lecteur de voir le monde par les yeux de Thérèse le plus souvent possible. Toutefois, il se manifeste à certains moments :

> Bernard, éveillé par le bruit de leurs voix, les attendait en robe de chambre, dans le salon. Thérèse a tort de chasser le souvenir de la scène qui éclata entre le frère et la sœur. Cet homme capable de prendre rudement les poignets d'une petite fille exténuée, de la traîner jusqu'à une chambre du deuxième, d'en verrouiller la porte, c'est ton mari, Thérèse : ce Bernard qui, d'ici deux heures, sera ton juge. L'esprit de famille l'inspire, le sauve de toute hésitation. Il sait toujours, en toute circonstance, ce qu'il convient de faire dans l'intérêt de la famille. Pleine d'angoisse, tu prépares un long plaidoyer ; mais seuls les hommes sans principes peuvent céder à une raison étrangère. [3346]

Ici c'est Mauriac qui parle, s'adressant à la fois au lecteur et à son héroïne. Le plus souvent, cela dit, le narrateur n'intervient pas. Il cherche à faire entrer l'information qu'il nous donne dans le cadre des pensées de Thérèse : il fait passer certaines réflexions pour celles de Thérèse. L'intervention du narrateur représente une inéluctabilité de valeur à laquelle la conduite de Thérèse ne peut échapper.

2. L'intervention de la première personne : une tentative de repossession ?

Selon Jaap Lintvelt[3347], la narration homodiégétique émerge lorsque le personnage remplit une double fonction de narrateur, qui s'exprime à la fois à la première personne (je narrant) et en tant qu'acteur (je narré). Cette narration intervient de manière épisodique dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green : lors de confession, d'écrits épistolaires ou de journaux intimes. Genette pense que « l'une des grandes voix d'émancipation du roman

[3346] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 65.
[3347] J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative,* Paris, José Corti, 1989, p. 38.

moderne aura consisté à pousser à l'extrême les dernières marques de l'instance narrative en donnant d'emblée la parole au personnage ».[3348] Ces écritures du moi, qu'elles constituent entièrement le récit ou qu'elles soient de simples parenthèses, marquent avant tout une étape cruciale dans le processus du dévoilement du démoniaque. Le choix de la première personne du singulier est tout à fait propice à la consignation des secrets[3349] par une interrogation sur soi, par une façon de sonder son intériorité.

a. La confession

Le démoniaque est un personnage sans identité stable : il est le plus souvent modulé par le désir des autres, ce qui se retrouve dans les choix narratifs de Bernanos, Mauriac et Green. L'intervention de la première personne revêt une signification proprement existentielle : elle est le chemin le plus direct pour s'approprier l'autre. De nombreux démoniaques vont vouloir se « confesser », terme qui vient du verbe latin « *confiteri* » et possède deux sens : « avouer (ses péchés) au prêtre dans le sacrement de pénitence ou à Dieu seul dans une prière particulière » et « entendre (un pénitent) en confession, en vue de l'absoudre de ses péchés »[3350]. Ce terme implique le personnage du « confesseur », un homme de Dieu, qui écoute les aveux que lui font ses disciples de leurs péchés considérés comme des secrets inavouables. Dans la confession, le « je » est placé au centre et le sujet prend alors conscience de son identité souvent en se confrontant à l'altérité. C'est l'autre qui l'oriente : Thérèse sonde son crime car elle croit devoir l'expliquer à son mari, Gabriel se confie à l'abbé Forcas dans son cahier, *Le Nœud de Vipères* est un réquisitoire adressé à l'épouse de Louis, Isa, Jean se confesse à Hedwige. Par ce biais, la première personne doit permettre avant tout aux démoniaques de retrouver, d'habiter et de faire corps avec sa parole.

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, le point de vue de la jeune femme est présent dans plus de la moitié du roman sous la forme d'une reconstitution intérieure : « Thérèse, dans le petit train qui démarre enfin, s'avoue que c'est vers eux qu'il faut que sa pensée remonte, si elle veut voir clair. Incroyable vérité que dans ces aubes toutes pures de nos vies, les pires orages étaient déjà suspendus, matinées trop bleues : mauvais signe pour le temps de

[3348] G. GENETTE, *Figures III, op.cit.,*p. 193.
[3349] Nous y reviendrons ultérieurement.
[3350] *Trésor de la langue française*, article « confesser ».

l'après-midi et du soir »[3351]. Dans un point stratégique du roman – l'explication de la fascination de Thérèse envers Jean Azévédo – le narrateur s'efface pour que Thérèse puisse expliquer elle-même son bouleversement :

> « Je fus étonnée qu'il n'y eût personne dans la cabane où je pénétrai, sur ses instances. Peut-être la bergère avait-elle fui par une autre issue ? Mais aucune branche n'avait craqué. Lui aussi m'avait reconnue, et d'abord le nom d'Anne de la Trave lui vint aux lèvres. J'étais assise ; lui, debout, comme sur la photographie. Je regardais, à travers la chemise de tussor, l'endroit où j'avais enfoncé l'épingle : curiosité dépouillée de toute passion. Etait-il beau ? Un front construit les yeux veloutés de sa race de trop grosses joues et puis ce qui me dégoûte dans les garçons de cet âge : des boutons, les signes du sang en mouvement ; tout ce qui suppure, surtout ces paumes moites qu'il essuyait avec un mouchoir, avant de vous serrer la main. Mais son beau regard brûlait ; j'aimais cette grande bouche toujours un peu ouverte sur des dents aiguës : gueule d'un jeune chien qui a chaud. Et moi, comment étais-je ? Très famille, je me souviens. [3352]

Jean est celui qui lui fait découvrir un horizon nouveau, un nouvel aspect de sa personnalité, et surtout une idée de la liberté qui passe avant tout par être soi-même. Ce passage montre ce jeu de miroir entre les deux personnages, il s'agit avant tout d'une scène de reconnaissance : « Lui aussi m'avait reconnue ». D'emblée l'image de Jean paraît artificielle : il est « debout, comme sur la photographie ». Quant à lui, il pense d'abord à « Anne » dont le nom lui vient de suite sur les lèvres. Le « je » de Thérèse est sujet de verbe passif : elle « est assise », « regarde ». Pourtant, elle emploie le verbe « aimer » qui est le seul employé pour Thérèse à l'encontre d'une personne, signe déjà que la personnalité de Thérèse est en train de se modifier. Avec Jean, elle découvre la possibilité de pouvoir vivre selon son envie, loin du carcan des Desqueyroux. Durant cet entretien qui est rapporté à la première personne, Thérèse se montre d'une docilité et d'une passivité remarquable et c'est rapidement Jean qui devient le sujet de toutes les phrases. Thérèse, elle, ne fait qu'écouter ce qu'elle considère avec le recul comme « un ragoût »[3353] mais dont on se doute qu'il ne s'agit pas de la vérité. Dans cette scène où elle tente de se reposséder, d'être elle-même, Thérèse est bien souvent réduite à un objet : « il m'interrompait »[3354] ; « Il me demanda »[3355] ; « Il me décrivit »[3356]. Pendant ce temps, la jeune femme, elle « demeur[e] muette »[3357].

La syntaxe reflète le statut d'un narrateur qui supporte les actions de l'autre mais n'est guère capable d'en produire lui-même. Comme l'analyse Cristina Terrile dans *La crise de la*

[3351] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 29.
[3352] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 57.
[3353] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 59.
[3354] Ibid.
[3355] Ibid.
[3356] Ibid.
[3357] Ibid.

volonté ou le romanesque en question : « Le « je » se cache le plus souvent derrière un « me », « un « moi », un « mon » sur lesquels toute action et toute perception viennent buter »[3358]. Ce sont les actions de Jean qui viennent à la rencontre de Thérèse et déterminent en elle certains effets. Le pronom de la première personne est destiné chez Mauriac à confronter le lecteur à cette incapacité du personnage à surmonter son désespoir. Le « je » est une sorte de moi aliéné et passif face à son échec. Si Thérèse se présente souvent comme le récepteur passif de ce qui se déroule hors d'elle, elle assume toutefois le rôle de sujet pour certains types d'action. Sont le plus souvent conjugués à la première personne les verbes indiquant la privation (perdre), la perception (voir, entendre, écouter, sembler, imaginer), l'incertitude (espérer, essayer, trembler, douter, croire) et de remémoration (se rappeler, se souvenir). Ces formes verbales dessinent la figure d'un narrateur qui, d'une part, perçoit et se souvient et qui, d'autre part, ne sait pas trop quoi penser de ses perceptions et de ses souvenirs : « Je ne me souviens plus si je fus crispée par cet excès de prétention si même j'y fus sensible »[3359], « Je me rappelle ce piétinement, ces cloches, ces cris sauvage »[3360], « j'aurais voulu qu'il répondît »[3361], « Je crois bien que je vomirais aujourd'hui ce ragoût »[3362].

De son côté, Jean n'est pas tourné vers autrui : son idée de la liberté est celle d'une liberté sans amour. Or, la conquête de soi passe par l'amour de l'autre que Thérèse, comme Jean, est incapable de donner : son retour sur soi est un enfermement. Il y a donc dans ce roman un double point de vue, dont les relations sont d'autant plus complexes qu'elles interfèrent l'une avec l'autre. Le roman reste celui du drame d'une conscience, cette nécessité se retrouve à l'œuvre dans la remémoration intérieure de la jeune femme. Dans la première partie du roman, c'est la subjectivité de Thérèse qui domine. Sa mauvaise foi l'empêche d'expliquer son acte de manière claire :

> Ainsi Thérèse représente-t-elle le cas d'une conscience qui renonce à son intégrité et qui dès lors se fait objet de son incapacité même à coïncider avec soi-même ; la saisie de son être requiert désormais l'intervention du dehors, en l'insuffisance ultime du dedans à fournir les éléments de sa compréhension. […]. Ainsi assiste-t-on à une dépossession progressive du personnage de ses privilèges d'intériorité, à proportion du développement de sa mauvaise foi. [3363]

[3358] C. TERRILE, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, *op. cit.,* p. 228.
[3359] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 58.
[3360] Ibid.
[3361] Ibid.
[3362] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 59.
[3363] A. J. JOUBERT, *François Mauriac et Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 186.

Plus on avance dans le roman, moins le personnage a une intériorité développée, comme le montre l'emploi de la troisième personne qui finit par devenir prédominant. Comme l'explique André Joubert : « Le drame profond étant celui d'un personnage qui aliène cette liberté de lucidité et d'autonomie, cette aliénation requiert l'intervention d'une troisième personne ayant pour fonction de traduire l'objectivité où la liberté se perd »[3364].

Dans la deuxième partie du roman, Thérèse ne semble plus réfléchir, son esprit est dépossédé de lui-même, annihilé : « L'inexorable apparaît pour Thérèse comme la suite d'un choix intérieur par lequel elle renonce elle-même à sa liberté et aux droits de sa subjectivité. Tragique, fatalité et forme romanesque sont ici l'expression de l'essence du drame de l'héroïne. La troisième personne traduit donc pour Thérèse un tragique spirituel qui tient en définitive à l'impuissance où se trouve celle-ci à fournir elle-même son secret, celui de sa justification »[3365] analyse André J. Joubert. Contrairement à d'autres figures démoniaques[3366], Thérèse n'adresse sa confession à personne : elle se parle à elle-même avant tout :

> La seule approche de cet homme avait réduit à néant son espoir de s'expliquer, de se confier. Les êtres que nous connaissons le mieux, comme nous les reformons dès qu'ils ne sont plus là ! Durant tout ce voyage, elle s'était efforcée, à son insu, de recréer un Bernard capable de la comprendre, d'essayer de la comprendre ; mais du premier coup d'œil, il lui apparaissait tel qu'il était réellement celui qui ne s'est jamais mis, fût-ce une fois dans sa vie, à la place d'autrui.[3367]

Thérèse est divisée entre son désir de vivre contre sa nature et cette « loi » familiale qu'elle ne cesse d'évoquer.

Le « je » de Thérèse va continuer à s'avancer divisé pour devenir étranger à lui-même, après s'être fermé définitivement aux autres. Elle ne parvient pas à dire, au cours du dernier chapitre, les motivations qui l'ont poussé à commettre ce crime : « […] toutes les raisons que j'aurais pu vous donner, comprenez-vous, à peine les 635usse-je énoncées, elles m'auraient paru menteuses... »[3368] dit-elle à Bernard. Le démoniaque est un être déchiré entre désir et réalité, courage et lâcheté, ombre et lumière. Ces forces antagonistes se côtoient et vont finir, tout du moins pour certaines d'entre elles, par s'annuler l'une l'autre, comme l'explique Jessie Lynn Gillepsie sur l'œuvre de Bernanos :

> […] [L]e tragique, la « contradiction qui est le principe de tous nos malheurs », les « incompatibilités essentielles » de la vie et de la condition humaine, on ne les résout qu'en les vivant ; on ne les résout

[3364] A. J. JOUBERT, *François Mauriac et Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 191.
[3365] A. J. JOUBERT, *François Mauriac et Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* pp.190-191.
[3366] Parmi lesquelles on peut citer Louis ou Gabriel Gradère.
[3367] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 76.
[3368] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 102.

> « qu'en marchant ». On ne tente de les résoudre par une espèce d'annulation réciproque, en arrivant à un état d'indifférence envers les unes et les autres, que pour déboucher dans le néant. On ne les résout pas davantage en raisonnant dessus. On ne fait que « perdre sa vie à ruminer le problème du mal, plutôt que de se jeter en avant .[3369]

Se jeter en avant, c'est « faire face », pour reprendre l'expression de Bernanos, c'est-à-dire découvrir et affronter ce que l'on est. Et cela n'est possible qu'en s'ouvrant à autrui, en s'ouvrant à l'amour. Aussi, dans *Thérèse Desqueyroux*, la prédominance de la focalisation interne est significative dans ce roman à une seule voix, qui passe de la première à la troisième personne ; autant de dédoublements du personnage qui reflètent son être profond.

Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, on trouve une instance narrative à deux niveaux : le prologue de ce roman présente un récit homodiégétique à focalisation interne que Jean Pouillon appelle la *vision avec*, en ce sens que la perception se resserre autour du regard du personnage central. Gabriel évoque sa propre histoire, par conséquent, ce regard est empreint de subjectivité. De manière encore plus radicale que Thérèse, dont les réminiscences visaient à tenter de pouvoir expliquer son geste à Bernard, la première partie des *Anges noirs* a un destinataire précis : « Je jurerai que vous ne serez pas surpris par le déroulement de ma vie. [...] rien ne nous sépare : ni votre vertu, ni mes crimes ! Pas même votre soutane que j'ai failli porter, pas même votre foi [...] »[3370]. Les premières personnes du singulier et leurs substituts (je, me, moi) révèlent bien l'implication directe de Gabriel dans l'intrigue, tandis que les pronoms de la deuxième personne du pluriel (vous, vos, votre) montrent qu'il s'adresse à un destinataire précis, l'abbé Forcas. La présence du destinataire est très marquée dans cette confession : le véritable narrateur n'intervient qu'après le prologue, et l'on peut constater qu'il n'est nullement impliqué dans le récit : « L'homme posa son stylo, relut ce qu'il venait d'écrire, se leva. Il était vêtu d'une robe de chambre de soie bleue, déchirée et tachée »[3371]. Gabriel, qui devient « l'homme », n'est plus le narrateur du récit : le narration devient omnisciente.

Pourtant la confession, et plus tard la lettre écrite à l'abbé Forcas, ont un rôle essentiel dans ce roman. Elles permettent à Gradère de trouver sa propre identité dans ce « je » : il recompose littéralement sa personnalité. Il parvient à rassembler les fragments et à construire l'unité qui lui avait été jusque-là occultée. Dans la lettre que Gabriel écrit à l'abbé Forcas, il insiste sur sa solitude : « Je vous le confie, ne pouvant plus m'ouvrir à

[3369] J. L. GILLEPSIE, *Le tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 24.
[3370] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., p. 216.
[3371] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., p. 243.

personne »[3372]. La répétition de l'adverbe de négation « plus » marque le changement qui s'opère en lui. C'est dans cette solitude extrême que Gabriel a pu découvrir l'autre, et notamment son fils qu'il ne connaissait pas jusqu'ici. Contrairement à sa confession où il restait centré sur lui, la lettre montre le rôle prédominant qu'Andrès joue désormais dans sa vie : « Il est perdu pour moi, je l'ai bêtement perdu. Moi si habile avec les renards, j'ai été possédé par cet innocent »[3373]. La structure en chiasme place Gabriel (« moi ») entouré de son fils (« il », « cet innocent ») et met ainsi en relief l'affection nouvelle du père pour son fils, en même temps que son regret de l'avoir déçu. Cette lettre témoigne de l'amour pour son fils et du chemin parcouru par Gabriel, désormais tourné vers autrui. Même s'il défend plus loin d'aimer Dieu car « aimer est un acte charnel », il se représente parfaitement l'abbé Forcas qui a mis « [ses] doigts dans les trous de la plaie de [son] Dieu, dans l'ouverture du coté, [sa] tête a reposé contre sa poitrine »[3374]. Cette lettre, voie au salut, instaure la repossession de soi. En effet, à la fin de la lettre, il affirme :

> Que c'est étrange ! un enfant brave et noble tel qu'Andrès n'a pas la plus lointaine idée de ce monde invisible, cet océan dont la marée de toutes parts nous ronge. Et son être aussi couvert de souillures et de sang que je le suis, se représente assez bien ce que vous faites, chaque matin, dans votre église vide, ce qui s'accomplit là... Au point que j'imagine votre silence, votre joie... [3375]

On assiste ici à la fusion du « je » dans le « vous » : l'expression « je suis » réponds à l'expression « vous faites » et montre le lien entre les deux personnages. Il en est de même lorsqu'il explique « Je connais d'avance votre réponse »[3376]. Le rythme binaire prédomine et reflète l'harmonie nouvelle de Gabriel : « brave et noble », « de ce monde invisible »/ « de cet océan », « ce que vous faites »/ « ce qui s'accomplit là ». En intégrant l'autre dans son propos, Gabriel parvient à la reconquête de lui-même, seule voie d'accès à la rédemption.

b. La lettre

Par l'emploi de la première personne du singulier, le démoniaque tente donc de se reconquérir, et pour cela il est indispensable de s'adresser à quelqu'un, de lui « faire face ». Mais lorsque la communication s'établit uniquement par l'intermédiaire de l'écrit, l'échange

[3372] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., p. 349.
[3373] Ibid.
[3374] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., p. 350.
[3375] Ibid.
[3376] Ibid.

peut ne pas avoir lieu : la parole épistolaire se résume alors en un monologue que l'autre reçoit sans pouvoir y répondre. L'incommunicabilité épistolaire se manifeste par des lettres non lues, ou des lettres ébauchées, parfois écrites totalement mais jamais envoyées. Dans *Le Malfaiteur* de Julien Green, Jean se confie à Hedwige dans ce qu'il intitule « La confession de Jean », qui figure au centre du roman. Elle est écrite à la première personne alors que l'ensemble du roman est à la troisième. Dans cette confession, Jean tente d'expliquer à la jeune fille la véritable nature de l'homme qu'elle aime, Gaston Dolange, et pour cela lui raconte sa vie. : « Comment vous informer autrement de ce que vous ne devez pas savoir et de ce que je n'ai pas le droit de vous dire ? Mais puisque vous avez pris sur vous de négliger un avis que je vous donnais à contrecœur, apprenez donc la vérité et ne vous plaignez pas »[3377]. Il laisse au hasard une place importante dans la mesure où il compte aussi sur la curiosité de la jeune fille pour venir lire son journal. C'est une véritable descente en soi qu'il entreprend par l'écriture de cette confession : « Il faut d'abord que je vous parle de moi »[3378]. Le souci d'être juste et honnête dans cette confession est plusieurs fois réitéré : « Vous à qui ces choses demeurent malgré tout étrangères, comment vous ferais-je comprendre l'enivrement que peut produire le spectacle d'un beau visage ? »[3379] . Il crée l'impression d'un dialogue instauré entre la jeune fille et lui, comme le montrent les apostrophes qui lui sont destinées : « Oui, Hedwige […]»[3380], « À ce moment, Hedwige[…]»[3381], « Et bien tant pis, ma bonne Hedwige »[3382], « Mais ne craignez pas que je vous ennuie si longtemps, Hedwige »[3383]. Le destinataire de la confession ne disparaît jamais, montrant le réel désir d'ouverture de Jean. Le début et la fin de la confession sont marqués par des formules très proches qui se font écho : « Cela me rapprochait de vous »[3384] et « Cela nous rapprochait l'un de l'autre »[3385].

Cette confession a entièrement pour but d'aider la jeune fille à comprendre qui est Gaston Dolange. Mais elle est aussi un moyen, comme pour Gabriel, de comprendre qui il est : Jean se veut avant tout honnête. Quand il commence à écrire, le démoniaque entreprend un voyage intérieur à la rencontre d'un passé qui rendra l'avenir possible : la confession montre comment l'homme est passé de la « vanité »[3386] à l'ouverture vers autrui. Il suit lui aussi un

[3377] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 279.
[3378] Ibid.
[3379] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 315.
[3380] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 310.
[3381] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 314.
[3382] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 316.
[3383] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 317.
[3384] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 279.
[3385] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 333.
[3386] «[…] je n'étais que vanité », J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,*p. 299.

chemin vers la repossession de soi qui lui permet de clore le passé et lui ouvre la voie, voire la vie.

> Il me semblait que tous les jours, de nouveaux problèmes me confrontaient sans qu'il fût en mon pouvoir de les résoudre. En réalité, ils n'en formaient qu'un seul dont la solution était contenue en peu de mots : renonce-toi. Cela, je ne voulais pas en convenir bien que déjà cette idée travaillât dans mon cerveau. Ne vous figurez pas qu'il s'agisse d'une de ces banqueroutes morales que l'on prend si volontiers pour des conversions religieuses. À quelle foi me fusse-je converti moi qui ne trouvais plus dans aucune église le secours que je cherchais ? Je n'ose écrire le nom de celui à qui j'aurai voulu parler, mais aux heures les plus sombres, quand tout semblait perdu, quand j'avais trop menti pour m'estimer encore, quand je me souvenais de toutes mes humiliations, de toutes mes déboires, des injures que j'avais provoquées, et que mon cœur se serrait de désespoir, alors je le sentais près de moi, attiré sans doute par ma grande pauvreté, et je devinais confusément que lui seul ne me méprisait pas, parce qu'il m'aimait.[3387]

Seul le renoncement de Jean pourra l'ouvrir à l'amour, particulièrement l'amour divin. Même si le but est manqué puisque la confession est lue par Mme Pauque, on perçoit comment il parvient à se reposséder par l'emploi de la première personne. Mais sa lettre, envoyée à Hedwige juste avant son suicide, montre son échec : « Aimer sans être aimé est au-dessus de mes forces »[3388].

D'autres lettres n'ont pas un but aussi altruiste et l'emploi du « je » signale un enfermement définitif du personnage sur lui-même. Dans *Mont-Cinère* de Julien Green, Emily s'écrit des lettres fictives dans lesquelles elle imagine qu'une amie imaginaire lui envie sa vie : « Ma chère Emily, oui vraiment vous avez sujet d'être heureuse. Une si belle maison, si noblement située ! Songez qu'il est bien difficile de ne pas vous envier, vous, maitresse de Mont-Cinère. [...] Et maintenant je vous imagine, heureuse fille ! assise devant un grand feu de bûches dans la salle à manger. Dehors, il pleut ou il neige. Vous vous reposez sur ce grand fauteuil à capitons qui fait mes délices, lorsque je viens vous voir »[3389]. La réponse d'Emily signale l'omniprésence d'un « je » qui n'existe pas : « Je suis heureuse, oui, très heureuse. Je suis libre, libre, libre. Mont-Cinère est à moi et vous avez raison c'est une joie sans égale que de ses promener de pièce en pièce et de pouvoir se dire : « Ici encore, je suis chez moi, toute cette maison est à moi seule et personne ne peut le contester »[3390]. La répétition du pronom « moi », au cœur de la structure chiasmique dans la dernière phrase, signale l'enfermement du personnage. Cette repossession de soi est illusoire et d'autant plus tragique que la lettre d'Emily annonce la fin du roman : « S'il mettait le feu à sa propriété, que feriez-vous, s'il

[3387] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* pp. 335-336.
[3388] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 356.
[3389] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 154.
[3390] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 155.

vous plaît ?»[3391] demande-t-elle en effet à son amie imaginaire. Ces deux lettres sont bâties sur un triple mensonge : un faux destinataire, une fausse vie, un faux échange.

Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme du même auteur, écrit une lettre à Maurecourt qu'elle ne lui enverra jamais : « Ces mots qu'elle avait écrits la délivraient en quelque sorte, et elle se sentait un peu mieux »[3392]. Quelques heures plus tard, elle éprouve à nouveau le besoin de lui écrire pour lui avouer son amour : « Je vous aime, continua-t-elle, c'est tout ce que je peux vous écrire, mais mon cœur est plein de vous et je ne cesse de penser à vous en pleurant »[3393]. On voit que la personnalité d'Adrienne est complètement possédée par l'amour qu'elle éprouve pour Maurecourt, désigné par « vous » dans la lettre. Elle est littéralement emprisonnée – pour ne pas dire dévorée – par cet amour. Les déclarations d'Adrienne n'atteindront jamais leur destinataire, puisque c'est sa sœur, Marie Maurecourt, qui va les lire et les garder. Pour certains démoniaques, la première personne n'est donc pas signe de repossession de soi, de liberté mais au contraire d'enfermement. Leurs lettres restent sans destinataire, sans écho, reflet de leur solitude.

c . Le journal

Contrairement aux précédents romans, *Le Visionnaire* de Green est composé à la première personne. La deuxième partie du roman est constitué par le journal de Manuel, ainsi que par son récit « *Ce qui aurait pu être* » dans lequel il s'invente une vie au château de Nègreterre. Ses écrits dans lesquels il livre ses angoisses, ses doutes, ses désirs lui rendent sa solitude encore plus cruelle : ils ne sont destinés à personne. L'autre est complètement absent de cette confidence, Manuel n'arrivant pas à communiquer avec sa tante, et encore moins avec sa cousine. Incapable de se comprendre, de s'accepter tel qu'il est, Manuel ne parvient pas à se reposséder. Comme Emily, enfermée dans un rêve de possession et Adrienne, enfermée dans sa passion pour Maurecourt, Manuel est prisonnier de son désir. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, la lettre de Louis est censée être la dernière lettre, le dernier écrit, ce qui la rapproche d'un testament holographique. Ayant bénéficié d'un travail conséquent de rédaction mentale, cette lettre est le résultat d'une vengeance longuement mûrie. Elle semble particulièrement dépourvue d'intérêt pour la destinataire, qui n'a d'attention, vu les

[3391] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 155.
[3392] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 431.
[3393] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 434.

répétitions, que pour les titres : « Les titres y sont »[3394]. La lettre se transforme en une sorte de journal intime, une confession à soi-même, la destinataire s'estompant de plus en plus pour laisser place au « moi », au « je » :

> Je relis ces pages écrites hier soir dans une sorte de délire. Comment ai-je pu céder à cette fureur ? Ce n'est plus une lettre, mais un journal interrompu, repris… Vais-je effacer cela ? Tout recommencer ? Impossible : le temps me presse. Ce que j'ai écrit est écrit. D'ailleurs, que désirai-je, sinon m'ouvrir tout entier devant toi, t'obliger à me voir jusqu'au fond ? Depuis trente ans, je ne suis plus rien à tes yeux qu'un appareil distributeur de billets de mille francs, un appareil qui fonctionne mal et qu'il faut secouer sans cesse, jusqu'au jour où on pourra enfin l'ouvrir, l'éventrer, puiser à pleines mains dans le trésor qu'il renferme.[3395]

Louis se rend compte que la lettre s'est transformée en « journal interrompu, repris » comme un brouillon, ce que soulignent graphiquement les points de suspension. À peine évoquée, la menace d'effacer cela s'éloigne avec le halètement des courtes phrases de types variés : phrase infinitive ou composée d'un seul adjectif se conjuguent avec une ponctuation hétéroclite (points d'interrogation, asyndètes et deux points explicatifs) : « Vais-je effacer cela ? Tout recommencer ? Impossible : le temps me presse... ». Le texte écrit a pour vocation de rester intangible, comme le signale la reprise inattendue de l'Évangile où Ponce-Pilate assume la titulature : « ce que j'ai écrit est écrit ». Le lexique montre la difficulté pour Louis de cerner la nature précise de son ressentiment : « une sorte de délire », « cette fureur ». Le désir de destruction se retrouve dans tout le passage : « Vais-je effacer cela », « m'ouvrir tout entier devant toi, t'obliger à me voir jusqu'au fond ». La métaphore brutale du « distributeur de billets » confine à la frénésie avec l'accumulation verbale : « ouvrir, éventrer, puiser ».

Face à cet objet-livre, l'auteur s'interroge sur sa propre motivation, il manifeste un désir d'ouverture, d'éclaircissement qui est évoqué en un jeu dialectique : « m'ouvrir devant toi, t'obliger à me voir » avec un chiasme des pronoms personnels. Mais surtout, il veut faire un bilan de « trente ans » d'années communes :

> À travers la vitre où une mouche se cogne, je regarde les coteaux engourdis. Le vent tire en gémissant des nuées pesantes dont l'ombre glisse sur la plaine. Ce silence de mort signifie l'attente universelle du premier grondement. « La vigne a peur…» a dit Marie, un triste jour d'été d'il y a trente ans, pareil à celui-ci. J'ai rouvert ce cahier. C'est bien mon écriture. J'en examine de tout près les caractères, la trace de l'ongle de mon petit doigt sous les lignes. J'irai jusqu'au bout de ce récit. Je sais maintenant à qui je le destine, il fallait que cette confession fût faite ; mais je devrai en supprimer bien des pages dont la lecture serait au-dessus de leurs forces. Moi-même, je ne puis les relire d'un trait. À chaque instant, je m'interromps et cache ma figure dans mes mains. Voilà l'homme, voilà un homme entre les hommes, me voilà. Vous pouvez me vomir, je n'en existe pas moins.[3396]

[3394] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 385.
[3395] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 399.
[3396] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 484.

Le texte est une confession difficile, comme le montre l'emploi du verbe « falloir » : « il fallait ». L'imparfait indique que le processus d'aveu est engagé (sans être encore accompli : « je devrai »). La suite à peine évoquée nous est présentée comme virtuellement détruite (« en supprimer bien des pages ») : cette volonté de supprimer des pages montre la difficulté pour Louis de s'appréhender dans la mesure où il avoue lui-même se livrer en morceaux épars : « À chaque instant, je m'interromps ». Louis est depuis le commencement de la rédaction de la lettre dans la « re-prise » de lui-même, de sa vie, dans la reconstruction et la restitution impossible de ce qu'il a vécu. Le ressassement de la haine est perceptible le style : alternance de phrases sèches, courtes, avec de plus longues périodes savamment articulées. On assiste à une violence d'une intensité rare avec le : « à pleines mains », d'un déchaînement colérique, avec les sifflantes : « s-ecouer s-ans c-e-ss-e ». La haine de Louis est rancie, ressassée : « re-lis, re-pris, re-commencer, r-enferme, de nouveau, r-amène, re-monter, r-appeler, r-encontre, r-appelle ». Ce ressassement est en lien avec l'obsession de l'argent qui joue ainsi un rôle central dans le mariage entre le narrateur et Isabelle qui suit le récit. Louis est donc une figure du ressassement qui se relate – tout en les revivant – les histoires du passé.

Il doit composer avec son passé ce qui suppose un courage que Louis n'a pas encore, celui de « « faire face » : « cache ma figure dans mes mains ». Les deux anaphores de « voilà » imposent de façon brutale le narrateur : « Voilà l'homme, voilà un homme entre les hommes, me voilà ». La phrase « Vous pouvez me vomir, je n'en existe pas moins » prend tout son sens dans la mesure où grâce au texte, Louis affirme son existence. Grâce aux mots, il va livrer toute sa vérité, sans ombrages ni fioritures afin de pouvoir laisser aux vivants un témoignage, une version des événements vécus. La première personne ici est non pas un désir de raconter une histoire mais une tentative de confronter le lecteur, comme l'explique Michel Raimond, « à une conscience se saisissant elle-même dans l'écoulement immédiat de ses pensées, de ses fantasmes, de ses souvenirs, de ses projets »[3397]. Dans le cas de Louis, le « je » se découvre progressivement, établit un dialogue avec une partie de lui-même, de son être et s'agrandit pour découvrir la réalité de son vrai visage, de son moi individuel. Mais il ne va jamais jusqu'au « nous », au collectif, la plupart des démoniaques restant centrés sur eux-mêmes.

[3397] M. RAIMOND, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 124.

C. Un espace-temps réaliste ?

Après avoir étudié la dichotomie du clos et de l'ouvert[3398], nous allons voir que la dépersonnalisation du démoniaque s'accompagne de distorsion spatiales et temporelles : coupé du réel, du présent, de son unité, l'être démoniaque évolue dans un espace et un temps qui subit quelques dislocations. Comme l'explique Gérard Genette : « Aujourd'hui, la littérature […] ne se dit plus qu'en terme de distances, d'horizons, d'univers, de paysages, de lieux, de sites, de chemins et de demeures : […] figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive »[3399]. L'espace et le temps n'exercent plus leur fonction de repérage.

1. La pauvreté des repères chronologiques

« L'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre le temps de l'histoire […] et le temps du récit […]. Il y a le temps raconté […] et le temps mis à raconter […]. Du jeu de ces deux temps de nature différente (le temps de l'histoire et le temps du récit), [l'oeuvre] tire un nombre d'effets de sens »[3400]. Le temps n'est pratiquement jamais orienté ni soutenu dans les récits de Mauriac, Bernanos et Green, par une chronologie ordinaire, celle des horloges et des calendriers. C'est là une des notions clé de leur univers, dans la mesure où on ne nous indique que très rarement les dates. L'absence de dates précises est compensée par l'évocation des saisons et des moments de la journée. L'écoulement du temps est plus suggéré que precise.

a. Un temps historique vague

L'attitude de Mauriac et Green à l'égard du temps historique est assez remarquable dans la mesure où l'époque des événements est généralement très imprécise. Aussi les dates précises sont indiquées rarement, sans doute parce que nombreux démoniaques vivent au jour le jour. En premier lieu, cette réticence à se repérer dans le temps est apparente à travers le repérage temporel qui structure l'action des personnages. Même lorsque les personnages lisent les journaux, il n'est fait aucune mention des fait relatés, hormis ceux qui ont un rapport

[3398] Voir les chapitres 2 et 3 de la deuxième partie de cette étude.
[3399] G. GENETTE, *Figures I,* Paris, Points Essais, 1976, p. 108.
[3400] V. JOUVE, *Poétique du roman, op. cit*., p. 35.

avec l'intrigue. Le père Mesurat a beau lire son journal, « *Le Temps* »[3401], tous les jours, Green ne mentionne aucun fait d'époque. La mention de ce journal indique néanmoins que l'action se déroule entre 1861 et 1942, dates de parution du *Temps*. Chez Mauriac, Tota lit *La Vie parisienne*[3402], Bernard Desqueyroux s'endort sur *La Petite Gironde*[3403], Symphorien Desbats sur *Le Petit Parisien*[3404]. Chez Bernanos, Évangéline lit *Le Courrier de Bayonne* dans *Un Crime*[3405]. Mais dans ces cas-là aussi, il n'est fait aucune mention des faits politiques ou sociaux de l'époque. Seul Bernard, dans *Thérèse Desqueyroux*, se souvient de l'affaire de la « séquestrée de Poitiers », un fait divers survenu en 1901, lorsqu'il retrouve sa femme amaigrie : « En une seconde, il revit cette image coloriée du *Petit Parisien* qui, parmi beaucoup d'autres, ornait les cabinets en planches du jardin d'Argelouse et tandis que bourdonnaient les mouches, qu'au-dehors grinçaient les cigales d'un jour de feu, ses yeux d'enfant scrutaient ce dessin rouge et vert qui représentait *La Séquestrée de Poitiers* »[3406]. Aussi, le fait divers remonte à plusieurs années puisque Bernard était « enfant ». Le plus souvent, le nom du journal lu par le personnage n'est pas mentionné par le narrateur. Guéret dans *Léviathan* de Green lit le journal « qui se trouv[e] à portée de sa main, mais ses yeux [vont] d'un paragraphe à l'autre et ne s'arrêt[ent] à aucune des dépêches de la dernière heure »[3407]. Mathilde dans les *Anges noirs* de Mauriac lit dans le journal l'annonce qui mentionne la disparition d'Aline[3408].

L'œuvre de Julien Green est incontestablement celle qui est la plus évanescente en terme de données historiques. Le premier roman de l'auteur comporte un certain nombre de dates précises mais au fur et à mesure de son oeuvre, les données s'effacent. Aussi *Adrienne Mesurat*, comporte une date précise au début du roman : « il comptait soixante ans en 1908 c'est-à-dire au moment où commence ce récit. Quinze ans plus tôt, il avait perdu sa femme »[3409]. Dans *Léviathan,* les repères historiques sont inexistants. *Le Visionnaire* ou *Minuit* ne sont marqués chronologiquement que d'une manière incertaine. Il n'est fait, en particulier aucune référence à un fait quelconque du monde social, historique ou politique qui

[3401] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 385.
[3402] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 375.
[3403] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 63.
[3404] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 253.
[3405] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 867.
[3406] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 95.
[3407] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 607.
[3408] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 351.
[3409] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 293.

permettrait de les dater[3410]. Les repères historiques demeurent très vagues même dans le journal de Jean dans *Le Malfaiteur* où aucune date ne figure.

Il en est de même chez Bernanos, où il est difficile de dater précisément le temps de l'action au cours du siècle. Dans *Sous le soleil de Satan*, beaucoup de références datent de la fin du XIXe siècle mais souffrent toutefois d'un manque de précision. On peut remarquer quelques références au monde politique : « La postérité spirituelle de Blanqui – l'un des chefs de la révolution de 1848 et les sacristies sont encombrées de celle de Lamennais »[3411], « L'officier de santé Gallet est nourri du bréviaire Raspail »[3412]. Le marquis de Cadignan possède une voiture à cheval mais le train est déjà en circulation. L'action, au début de la première partie, se situe donc sans doute aux alentours de 1870. Quand on retrouve Donissan quarante ans après, dans la deuxième partie, les automobiles sont répandues et la Première Guerre mondiale a eu lieu : « La nouvelle génération fut manifestement marquée d'un autre signe : [...] c'était celui de son sacrifice, sort honorable, envié par les militaires »[3413].

Lorsqu'il mentionne des dates précises, Bernanos se révèle souvent incohérent comme le souligne à maintes reprises Élisabeth Lagadec-Sadoulet dans son étude *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Bernanos*. Dans *L'Imposture*, le temps historique est tout aussi difficile à dater de façon précise que dans *Sous le soleil de Satan*. Guérou confie à Pernichon avoir deviné le suicide envisagé de Pernichon : « – J'ai dit la même chose à Laudat, en 1918, reprit l'auteur de *Mécène* avec un rire forcé. Vous connaissez Laudat ? Il ne s'en porte pas plus mal aujourd'hui... Mais je serais désolé de vous avoir déplu »[3414]. Les événements se situeraient donc, comme la deuxième partie de *Sous le soleil de Satan,* autour de 1920. Pourtant, contrairement à ce roman, *L'Imposture* ne fait pas explicitement référence à la Première Guerre mondiale à laquelle Bernanos est pourtant attaché. Là encore, dans la mesure où *La Joie* est la suite de *L'Imposture*, il subsiste une incohérence. En effet, *La Joie* possède une date précise à la fin du roman : « M. Cénabre est mort le 10 mars 1912, à la maison de santé du docteur Lelièvre, sans avoir retrouvé la raison »[3415]. Cette date paraît incohérente en regard de certaines mentions dans le roman : Fiodor, par exemple, est un ancien officier russe qui a pris parti conte les bolcheviks en 1917.

Un Crime et *Un Mauvais rêve* semblent se dérouler dans une époque contemporaine

[3410] Contrairement au premier roman de Green, *Mont-Cinère*, où le temps historique est relativement précis : Emily naît en 1872, son père meurt en 1879 et Mrs Eliot arrive chez sa fille en 1880.
[3411] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 60.
[3412] Ibid.
[3413] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 302.
[3414] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 434.
[3415] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 724.

de leur parution, soit vers 1930. La grande crise est passée, ce qui explique pourquoi Olivier travaille pour Ganse. Olivier et Philippe d'ailleurs sont décrits comme « nés en pleine guerre »[3416]. On trouve dans *Un Crime* des dates un peu plus précises, notamment lorsque le narrateur évoque Évangéline Souricet, personnage essentiel pour comprendre le drame qui s'est joué à Mégère : « Mlle Évangéline Souricet, petite-nièce de la victime, habite Châteauroux. Son père, ancien officier d'artillerie coloniale, veuf depuis 1906, s'était, l'heure de la retraite sonnée, fixé dans cette ville funèbre où il avait mené douze ans une vie exemplaire »[3417]. Les dates sont peu nombreuses et ne figurent que pour expliquer les raisons qui ont poussé Évangéline a tué la vieille dame : « Bref, en 1902, cette religieuse aurait quitté le couvent pour aller accoucher d'une fille »[3418]. Les dates permettent aux personnages de tenter de percer l'énigme du meurtre. C'est à peu près à la même époque, c'est-à-dire en 1930, que se déroule l'action de *Monsieur Ouine* dans la mesure où le père de Steeny est mort en 1916 et que le jeune garçon a désormais quatorze ans.

Mauriac, à l'instar de Bernanos et Green, mentionne rarement le contexte historique précis et encore moins les dates. Seul *Le Nœud de vipères* évoque un temps historique précis, dans la mesure où le genre du journal intime l'exige[3419]. Pour les autres romans, les années sont rarement précisées comme dans *Thérèse Desqueyroux*, où aucune année n'est mentionnée. L'affaire de la séquestrée de Poitiers, comme nous l'avons vu, et celle de Dreyfus (1894-1899) évoquée par tante Clara remontent à plusieurs années. Toutefois, l'évocation du train, mais aussi de l'automobile et des voitures à cheval – encore répandues – situent l'action dans les années vingt, contemporaines à la parution de l'ouvrage. Les maisons d'Argelouse s'éclairent au pétrole : à la nuit tombée, seules les lumières des bougies et des feux sont visibles. Thérèse, contrairement à Anne, a fait ses études au lycée, ce qui confirme la date des années vingt où l'éducation des filles a beaucoup évolué. Cela est confirmé par Jean qui conseille à Thérèse de lire *La Vie du Père de Foucauld*, publié en 1921.

Dans *Ce qui était perdu*, il y a quelques références à la vie parisienne de l'époque et à la modernité, notamment les automobiles. On trouve une référence à Barrès[3420], à la guerre

[3416] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 891.
[3417] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 798.
[3418] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 843.
[3419] Le narrateur mentionne que la nuit de la révélation d'Isa a lieu en « l'an 85 » et dès lors, les dates sont mentionnées à intervalles réguliers : les deux jeunes gens se sont rencontrés en « 1883 », l'affaire Villenave qui a tant marqué Louis a lieu en 1893, sa tentative de se rapprocher de ses enfants se déroule sur « cinq ans » : 1895-1900, sa relation une institutrice s'est déroulée en « 1909 » et Marinette meurt en 1909. Même lorsque les souvenirs sont peu précis, Louis tente malgré tout de fournir des dates : « en 96 ou 97, tu dois te rappeler ». Enfin arrive la guerre, qui est prise au sérieux par Luc, le neveu de Louis : « La guerre l'enthousiasmait ».
[3420] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 278.

mais de manière rapide : Marcel Révaux, par exemple, est connu pour ses « poèmes de guerre »[3421]. Quelques lieux parisiens très fréquentés à l'époque sont évoqués, comme *Maxim's*. Là encore, cela situe l'action du roman dans les années vingt mais sans plus de précision. Dans *Les Anges noirs*, les années de guerre sont évoquées : Gabriel est obligé de renoncer à certaines accointances avec la police en « 1914 »[3422]. À la même époque, il se décide à épouser Adila « en pleine guerre »[3423], afin d'« échapper à une situation qui n'offrait pas d'autre issue »[3424]. La mention de la guerre signale la lâcheté de Gabriel qui ne souhaite pas prendre part au conflit. Après cette date, le narrateur mentionnera simplement que l'ameublement de l'appartement de Gabriel date de 1925[3425], ce qui semble être une date éloignée de l'époque du roman, signalant par là la ruine du personnage principal.

b. L'influence de la Première Guerre mondiale

La quasi absence de données historiques, qui se retrouve dans de nombreux romans des années vingt, ne signifie pas que Bernanos, Mauriac et Green se désintéressent de l'Histoire. La Première Guerre mondiale joue un rôle important dans l'œuvre romanesque de ces auteurs, même si elle n'est pas toujours évoquée clairement. Pour les personnages de leurs romans, la guerre appartient au passé et il s'agit de l'oublier, d'où une certaine mise à distance :

> Est-ce parce que cette génération, n'ayant pas, en général, participé directement à la Première Guerre mondiale, est passée de l'euphorie de l'avant-guerre à l'euphorie de l'après-guerre, sans soupçonner les bouleversements futurs, sans se douter qu'un jour prochain l'individu ne pourrait plus, quand même il le désirât, rester indifférent aux problèmes de la collectivité ? Ou bien est-ce parce que ces œuvres, par le caractère de leur art, se sont en quelque sorte placées d'emblée hors du temps ? Quoi qu'il en soit, elles semblent suspendues entre le passé et le présent, dans une sorte d'existence intemporelle. C'est pourquoi sans doute, des œuvres aussi différentes que celles de Gide, de Colette et de Mauriac, nous paraissent aujourd'hui se rapprocher dans une destinée commune. De telles œuvres n'ont plus, si l'on en croit la critique engagée, qu'une signification "historique". [3426]

Cependant si la guerre n'est plus qu'un souvenir, elle reste malgré tout l'élément essentiel pour comprendre les personnages démoniaques. Aussi, concernant l'œuvre de Mauriac, François Durand note : « Les allusions de Mauriac à la guerre sont si rares et si discrètes

[3421] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 294.
[3422] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 225.
[3423] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 225.
[3424] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., pp. 225-226.
[3425] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 243.
[3426] P. DUFOUR, « Le roman de Mauriac devant la critique engagée », *Letras*, numéros 5 à 10, Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Paraná, 1956, p. 24.

qu'on a parfois peine à situer l'action d'un roman avant ou après 1914. En fait, si on essaie d'établir une chronologique de la fiction pour les œuvres romanesques achevées on va, quelques retours en arrière mis à part, de 1900 à 1935 à peu près. Mais les années 1914 à 1918 précisément sont soigneusement évitées, exception faite de cours passages, à caractère rétrospectif, du *Fleuve de feu*, du *Nœud de vipères* et des *Anges noirs* »[3427]. Toutefois, c'est après 1914 que les familles deviennent de véritables champs de bataille et le motif de la guerre est dominant chez Mauriac. De même, c'est aussi à partir de cette date que les personnages s'enferment dans le passé, tels Louis dans *Le Nœud de vipères* et Raymond dans *Le Désert de l'amour* qui se remémorent leur jeunesse. Il est incontestable que le monde d'après-guerre est radicalement différent de celui d'avant-guerre, comme on peut le voir dans *Ce qui était perdu* et *Le Désert de l'amour*. Ces deux romans offrent en effet la description du Paris des années folles où des êtres perdus s'abrutissent de plaisirs. Mauriac peint un monde de survivants – et donc de coupables –, comme le fait aussi Bernanos.

Plus que dans l'œuvre de Mauriac, la Première Guerre mondiale est importante dans l'œuvre de Bernanos. L'écrivain a révélé les origines historiques de la parution de son premier roman, *Sous le soleil de Satan* : il considère, comme nous l'avons déjà évoqué, que son livre est né de la guerre. Déçu des lendemains de la guerre, il a souvent évoqué sa génération comme d'une génération « sacrifiée ». La paix n'a en effet pas débouché sur une autre société : « La guerre m'a laissé ahuri comme tout le monde de l'immense disproportion entre l'énormité du sacrifice et la misère de l'idéologie proposée par la presse et les gouvernements […]. Et puis encore notre espérance était malade, ainsi qu'un organe surmené. La religion du Progrès, par laquelle on nous avait poliment prié de mourir, est en effet une gigantesque escroquerie de l'espérance »[3428]. Le recours au surnaturel est donc une réponse à la guerre, les faits démesurés ne pouvant s'expliquer par la morale ou la psychologie. Ce n'est pas par hasard que « cette vision tragique soit issue de la guerre. Car la guerre avait en effet ébranlé les convictions des humanistes optimistes et progressistes »[3429]. La guerre pose à Bernanos le problème capital de la source profonde de toutes ces misères et de tous ces crimes.

Aussi, dans quasiment tous ses romans, la guerre est mentionnée. En cela l'œuvre de Bernanos contraste avec celle de Mauriac, et plus encore avec celle de Green où la guerre est

[3427] F. DURAND, « Mauriac devant la grande guerre », *Présence de François Mauriac, op. cit.,* p. 82.
[3428] G. BERNANOS, « Une vision catholique du réel », *La Revue générale 60*, p. 397.
[3429] J. JURT, « Un moyen d'expression privilégié du tragique, *Sous le soleil de Satan* comme roman de l'inquiétude », *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude*, *Cahiers François Mauriac,* n° 18, *op. cit*., p. 157.

à peine évoquée. La guerre sert souvent de point d'ancrage aux personnages qui se situent souvent par rapport à elle. Aussi, elle est souvent la seule date jamais évoquée dans les récits de Bernanos : « Et savez-vous en quel endroit de la terre elle a dû apprendre la première nouvelle de la déclaration de guerre de 1914 ? »[3430] demande le juge au curé de Mégère en parlant de la vieille dame assassinée. Les personnages, traumatisés par cet événement, y font souvent référence dans leurs discours avec des dates précises. La jeune génération bernanosienne, composée essentiellement de démoniaques[3431], est issue de la guerre : « La guerre ? Encore ? Aussi loin qu'il remonte dans son passé, il ne peut guère aller au-delà de 1917 »[3432] explique le narrateur au sujet d'Olivier dans *Un Mauvais rêve*. Mouchette incarne ainsi la génération révoltée d'avant-guerre qui s'est battue contre un monde pétrifié : « La nouvelle génération fut maintenant marquée d'un signe ; on a su lequel depuis : c'était celui de son sacrifice, sort honorable, envié par les militaires. J'ai vu, tout frémissant d'une impatience sacrée, le jeune Lagrange pareil à un pressentiment vivant »[3433].

La guerre de 1914 « marque une limite dans l'histoire du monde »[3434], explique Bernanos. L'héroïsme, dès lors, paraît inaccessible pour cette génération dont les seuls vrais héros sont les combattants de la Première Guerre mondiale :

> « Je serai un héros ! » disait le gosse, à peu près comme il eût souhaité d'être le géant Adamastor, ou Merlin l'enchanteur. Mais le truc est débiné, ma chère ! Un héros maintenant, nous savons ce que c'est ! C'est un grotesque en zinc, avec un casque de zinc, un fusil en zinc, une capote et une culotte de zinc, des molletières de zinc, et une femme nue, elle-même en zinc, couchée à ses godillots de zinc ou lui posant sur la tête une couronne de zinc. Voilà ce que nous pouvons voir, nous autres, depuis 1920, sur la plus minuscule place du plus pouilleux des villages français. Lâche ? Je vous crois que je suis lâche ! Et si vous n'aimez pas ça, tant pis ! [3435]

La génération de l'après-guerre souffre de cette absence de héros et – de manière plus générale – de père. Les pères sont morts, laissant par là même une génération désœuvrée. Steeny a perdu son père le « 28 décembre 1916 »[3436], seule date précise dans *Monsieur Ouine* : « Il est malheureusement certain qu'aucun blessé n'a pu subsister longtemps sur tout le terrain compris entre Saint-Jean-du-Loup et la cote 193 en raison de l'épaisse nappe de gaz demeurée dans les fonds et qui rendait encore la position intenable au matin du 29 »[3437]. Le jeune garçon symbolise cette génération sans père, sans vrais héros, née des morts de la

[3430] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp.786-787.
[3431] Steeny, Mouchette, Olivier, Chantal.
[3432] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 901.
[3433] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 302.
[3434] G. BERNANOS, *Correspondance (1904-1934),* lettre 30, tome I, *op. cit*., p. 113.
[3435] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 959.
[3436] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1354.
[3437] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* pp. 1353-1355.

Première Guerre mondiale. Il en est de même dans *Un Mauvais rêve* pour Olivier de Mainville : « Le père n'a pas longtemps survécu, tué par une granulie foudroyante qui a dévoré en quelques semaines ses poumons déjà rongés par l'ypérite »[3438]. L'Histoire n'a pas de sens et n'offre plus aucun modèle à suivre :

> Je crois, je suis sûr que beaucoup d'hommes n'engagent jamais leur être, leur sincérité profonde. Ils vivent à la surface d'eux-mêmes, et le sol humain est si riche que cette mince couche superficielle suffit pour une maigre moisson, qui donne l'illusion d'une véritable destinée. Il paraît qu'au cours de la dernière guerre, de petits employés timides se sont révélés peu à peu des chefs ; ils avaient la passion du commandement sans le savoir. Oh ! certes, il n'y a rien là qui ressemble à ce que nous appelons du nom si beau de conversion – *convertere* – mais enfin, il avait suffi à ces pauvres êtres de faire l'expérience de l'héroïsme à l'état brut, d'un héroïsme sans pureté. Combien d'hommes n'auront jamais la moindre idée de l'héroïsme surnaturel, sans quoi il n'est pas de vie intérieure ![3439]

C'est ce désœuvrement qui rend les hommes si désespérés, leur enlevant toute joie et donc, toute envie de vivre.

D'autant que les motifs de la guerre selon Bernanos sont relativement pernicieux : « Ce siècle est trompeur [...] Et la vieille bonne gloire a menti. Je ne sais ce que je défends ni pour quoi je dois mourir »[3440]. C'est probablement dans *Monsieur Ouine*, commencé en 1931 et achevé en 1940, alors que l'issue du conflit était encore incertaine, que les guerres mondiales ont le plus d'influence. Dans ce récit, la vision de Bernanos apparaît doublement prophétique : elle remet en cause la civilisation moderne au moment où l'Europe voit son déclin s'accuser et où la « défaite de la France coïncide avec la fin »[3441] de *Monsieur Ouine*. Le roman évoque un monde déshumanisé où les rapports entre les êtres sont corrompus, et dont le symbole même est l'inversion qui caractérise M. Ouine. Bernanos peint une humanité réduite au crime, à l'obsession, à l'hystérie collective : « Au-delà des origines événementielles les plus superficielles […] auxquelles il se réfère parfois ponctuellement, Bernanos perçoit l'origine du totalitarisme dans un phénomène plus profond, qui remonte à plus loin, et que nous ne pouvons que relier à la déclaration de la « mort de Dieu » : la despiritualisation de l'homme »[3442] explique Éric Benoit. Aussi, pour Bernanos, l'Histoire et, pour élargir, le temps, se résume ainsi à la guerre, à cette vision de l'homme vicié. Aussi, le temps est un enchaînement de morts, ce qui confirme bien que chez Bernanos, le temps, c'est l'Histoire et l'Histoire, c'est la guerre. Or à la guerre, motif par excellence de la ruine et de

[3438] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 901.
[3439] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1115.
[3440] G. BERNANOS, *Correspondance (1904-1934),* Lettre 17 à Jean-Marie Maître, septembre 1915, tome I, *op. cit.,* p. 102.
[3441] W. BUSH, *L'Angoisse du mystère. Essai sur Bernanos et* Monsieur Ouine, *op. cit.,* p. 174.
[3442] E. BENOIT, *De la crise du sens à la quête du sens : Mallarmé-Bernanos-Jabès,* Paris, Cerf, 2001, p. 75.

l'anéantissement, correspond un temps en morceaux, saccadé et discontinu.

2. La déconstruction de la temporalité

a. Un temps narratif imprécis

La capacité de se situer dans le temps et de donner orientation et cohésion à la succession des moments de l'existence est l'une des données fondamentales du rapport à la réalité. Or, certains romans de Bernanos, Mauriac et Green installent un rapport problématique à la temporalité. En effet, les repères chronologiques sont assez peu nombreux dans l'oeuvre de Bernanos, Mauriac et Green.

Les repères de l'action dans *Monsieur Ouine* sont souvent évasifs : on note la date du 28 décembre 1916 qui est la seule date vraiment précise. Michelle vit seule depuis « quatorze ans », selon le narrateur[3443]. Le début du roman confirme que nous sommes en été : « Prends garde au soleil, mon chéri, quelle chaleur »[3444] alors que le récit montre par la suite que la saison évoquée est visiblement l'hiver. Ainsi le jeune valet meurt aux environs de la « Toussaint »[3445]. De même, lors de son agonie, Ouine porte des « bas de laine grise »[3446] d'hiver. Dans *Monsieur Ouine*, les répères temporels sont généralement anaphoriques, relalifs au présent du personnage. Ils se réfèrent pour la plupart du temps à un passé ou à un futur proches, comme si Ouine ne pouvait s'orienter que dans un espace temporel circonscrit. La predominance du dialogue explique aussi cette pénurie de repères temporels. On constate que c'est aussi le cas dans *L'Imposture* du même auteur qui manque d'indications claires. À la fin de la première partie, la date de clôture du congrès où Cénabre doit se rendre est mentionnée : cette date du « 20 janvier », à savoir « neuf jours plus tard » situe la crise du prêtre dans la nuit du 10 au 11 janvier. Dans l'ensemble du roman le temps est absent ou, au moins, flou. Renforcé par les répétitions, notamment la crise de Cénabre avec ses tentatives de suicide multiples, coupées par les analepses et les prolepses, le narrateur abolit la notion du temps linéaire, tout en produisant chez le lecteur la sensation d'un blanc narratif. Les termes comme « puis », « maintenant », « depuis », « encore », « à ce moment » et surtout les « mais » attribuent au rythme du récit supposé normal une valeur a-temporelle qui renforce la

[3443] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1445.
[3444] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1349.
[3445] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1408.
[3446] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1528.

représentation anachronique et crée la sensation des contre-mouvements : « Il baissa les yeux, retrouva sur la table le livre innocent du Père Berthier, rit de nouveau, maintenant à pleine gorge. Le retentissement de ce rire dans le silence devenait extraordinaire. La présence d'un seul témoin, la contagion de sa peur eût suffi sans doute à précipiter le dénouement de cette scène insupportable, mais ainsi déroulée secrètement elle n'y glissait qu'avec lenteur, passait lentement du réel au cauchemar, et du cauchemar à une espèce de surnaturelle ignominie »[3447].

Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, les indications temporelles sont elles aussi très imprécises. Il n'y a ainsi aucune date précise, seules quelques indications : « L'après-midi s'acheva dans cette paix »[3448]. Il faut dire que le temps narratif est très court et toute l'intrigue semble se dérouler en l'espace de quelques jours, d'où une impression de simultanéité créée par les indications du type « ce même soir »[3449], au « matin »[3450], « ce matin là »[3451], « Irène, jusqu'à ce matin»[3452]. L'action s'étire et s'étend « à la fin de ce même jour »[3453]. Ce flou est dû au héros, Hervé, qui n'a aucun sens du temps, comme de nombreux démoniaques. Pour lui, le temps s'écoule de façon incertaine et diffuse : seules ses sorties rythment ses journées oisives. À partir des *Anges noirs*, la trame de l'intrigue des romans mauriaciens se ramifie en plusieurs branches d'action : les mêmes durées sont perçues sous des angles différents et racontées parallèlement. L'enchaînement de deux actions simultanées (le curé lit la confession de Gabriel pendant que celui-ci tue Aline) est assuré par le sifflet de la locomotive qu'entend Alain Forcas et qui transporte Aline vers Liogeats :

> Un sifflet de locomotive traversa la nuit. Les roues du convoi grincèrent sur les rails. Une vapeur s'échappait avec bruit. Alain songea : « Le train de neuf heures entre en gare ». Que lui importait l'arrivée de ce train ? Tout à coup, une tristesse écrasante pesait sur lui, au point qu'il appuya sa tête contre la table et que son front touchait le petit cahier bleu.
>
> Le train avançait donc dans la pluie épaisse. Personne sur le quai hors le chef de gare encapuchonné, l'homme d'équipe qui agitait un falot et Gradère dont le parapluie dissimulait le visage. [3454]

À la chronologie officielle tend à se substituer une durée intime : l'état du ciel, la lumière, la chaleur et l'ombre fonctionnent comme des indications de temps. Le passage du temps se

[3447] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 368. C'est nous qui soulignons.
[3448] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 365.
[3449] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 288, p. 291.
[3450] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 299.
[3451] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 304.
[3452] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 322.
[3453] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 327.
[3454] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 316.

manifeste davantage chez Bernanos et Mauriac par les modifications de la lumière et de la temperature : « nuits démesurées de novembre »[3455], « demi-ténèbre d'un décembre ruisselant »[3456]. Le bourdonnement des insectes, le chant des oiseaux indiquent l'heure et la saison. Ce temps vivant est celui de la nature et les personnages le ressentent.

Aussi, dans la majorité des romans de Green et Bernanos, comme dans ceux de Mauriac, la journée se décompose de manière peu précise : l'aube, le matin, le milieu du jour, l'après-midi, le soir sont souvent les seules données évoquées. L'heure exacte qu'il peut être, les démoniaques l'estiment toujours à peu près, d'instinct[3457]. Aussi, le temps dans *Destins* de Mauriac est aussi un temps vague et mystérieux. Ce roman explicite moins encore que les précédents l'écoulement du temps, et le discours domine le déroulement de la narration. La perspective temporelle, pourtant très précise au début du roman, devient peu visible. Elle se situe sur quelques jours d'été mais il y a peu de repères temporels comme si le temps était absent. L'action est simplement rythmée par une suite de visites : celle de Bob, de Paule, de Pierre Gornac. Les indices temporels se présentent comme « ce soir »[3458], « cet après-midi », « la nuit », « l'aube »[3459], « des jours passèrent »[3460], « le lendemain »[3461]. Le temps qui s'écoule se manifeste davantage par le rythme du soleil, le changement de la couleur du ciel : « Le soleil, déjà bas, allongeait son ombre »[3462], « Un ciel de ténèbre, un ciel de fin du monde »[3463], « Le beau temps était revenu »[3464], « Le soleil de nouveau brilla »[3465]. Le temps suit donc moins l'horloge que le rythme de la lumière, la météorologie changeante et la psychologie. La chronologie organisée par le rythme des saisons, cher à Mauriac, n'offre ni stabilité ni certitude.

De même, dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, les repères temporels restent vagues : ce sont principalement les saisons qui rythment aussi le roman. Le drame de Thérèse suit le cours des saisons et s'accorde avec le cycle de la nature. Le roman s'ouvre ainsi sur une soirée d'automne brumeuse et c'est par une matinée ensoleillée de mars qu'il se termine. À l'intérieur du roman, le rythme des saisons ponctue le récit de façon souvent symbolique. Les

---

[3455] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 66.
[3456] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*.,p. 640.
[3457] Seuls *Le Fleuve de feu* de Mauriac, la première partie de *L'Imposture* de Bernanos *et Adrienne Mesurat* de Green détaillent des heures précises.
[3458] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 135.
[3459] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 169.
[3460] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 178.
[3461] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 180.
[3462] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 146.
[3463] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 175.
[3464] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 178.
[3465] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 190.

fiançailles de Thérèse et Bernard ont lieu au printemps alors que Thérèse pense commencer une vie nouvelle. La noce a lieu par une chaude journée, de même que le crime prend place lors de l'incendie de Mano. L'été seul revient comme un leitmotiv: « Les premières chaleurs accablaient Thérèse »[3466], « Des semaines se succèdèrent sans que tombât une goutte d'eau »[3467]. En revanche, Thérèse rencontre Jean en automne qui sera aussi la saison de sa réclusion : « la dernière nuit d'octobre »[3468]. Lorsqu'on se rapproche du crime, les événements et leur enchaînement semblent confus : « Que se passa-t-il cette année là ? Elle ne se souvient d'aucun incident »[3469]. Si Thérèse parvient à peu près à livrer son passé dans l'ordre, le temps subit une distorsion lorsqu'elle revient à Argelouse.

Le temps est aussi symbolique dans *Monsieur Ouine* de Bernanos puisque, si l'on peine à savoir sur combien de temps se déroule l'action, il existe de nombreuses autres indications temporelles qui ne relèvent pas des saisons mais des moments de la journée : aube, matinée, midi. Chacun de ces moments semblent avoir sur les personnages un impact qui diffère selon sa personnalité propre. L'aube remplit Steeny d'enthousiasme et d'optimisme que rien ne semble ébranler. Au contraire, Ouine ne supporte pas l'aube : « Cette fraîcheur acide, cette limpidité, ce murmure de sources invisibles, ce renouvellement de toutes choses l'isole plus douloureusement que le silence, les ténèbres où ses nerfs trouvent une espèce de calme et comme une sécurité funèbre. Car le matin semble l'exclure dédaigneusement de la vie, le rejeter avec les morts. Il le hait »[3470]. De la même façon, midi est l'heure des décisions pour Steeny alors que pour Ouine, cette heure est synonyme d'accablement, de découragement « car sa défaillance semble obéir au rythme mystérieux de l'heure, non de la saison »[3471].

> – J'ai toujours craint l'air vif à l'aube, je ne saurais trop me défendre contre sa malignité, reprit-il après un long silence. Même en ces mois, la chaleur du jour n'en a pas aisément raison, il a mille subterfuges, mille retraites, il se glisse au fond des chemins creux, tourne au plus épais des bois, et il m'arrive de le rencontrer tout à coup, en plein midi, ainsi que ces courants glacés qui courent, dit-on, au sein des mers tropicales – de sentir son acidité… Mais, quand tombe le soir, à cette heure du crépuscule, la terre harassée dégorge une vapeur tiède et grasse, une espèce de sueur qu'il faudra toute la nuit pour dissoudre. Ce qui reste de l'aube dans l'air y est pris comme une mouche dans la glu.[3472]

Les personnages vivent essentiellement à l'heure du soleil, oubliant le temps réel, la véritable chronologie. Les actions et les personnages sont dans une sorte de dimension atemporelle où

[3466] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 190.
[3467] Ibid.
[3468] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 87.
[3469] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 70.
[3470] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1470.
[3471] Ibid.
[3472] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1528.

tout a l'allure d'une hallucination, comme lors de la première soirée que Steeny passe chez Ouine où le narrateur mentionne : « L'ombre a l'air d'être venue là exprès, pour tenir ces paroles trop précieuses au creux de ses ouates grises. Tout ce que l'enfance a laissé en Steeny de malice, d'ironie, de cruauté, lui remonte à l'instant du cœur aux lèvres et sa jolie bouche a le pli brutal que Miss exècre, qu'elle efface parfois, distraitement, du bout de son doigt verni… »[3473].

b. Un temps intérieur

Les démoniaques éprouvent l'usure, la dégradation comme Guéret dans *Léviathan* de Green : « Au bout d'une journée comme celle-là, il avait le sentiment que des années s'étaient écoulées dans l'espace de quelques heures et que, tout d'un coup, il était devenu vieux »[3474]. Pour fuir le poids du temps qui passe et ses ravages, les démoniaques tentent de penser à un temps plus satisfaisant, un temps de l'aventure et de la liberté, un temps infini et ouvert. Aussi dans leurs romans, Mauriac, Green et Bernanos répercutent les à-coups, soubresauts, les replis du personnage démoniaque. Ils mêlent passé, présent et futur au gré de la pensée du personnage qui vit ou revit les événements. Par ce procédé, les romanciers mettent le lecteur au plus près du frémissement multiple de la sensibilité du personnage : l'ambiguïté du personnage passe par l'ambiguïté des temps.

Chez Mauriac, les démoniaques font partager au lecteur la montée inéluctable d'une souffrance prête à les briser. À l'intérieur de ces récits affectifs « où le temps est soit stagnant soit convulsé, aucune place pour la dilatation d'instants bienheureux »[3475]. Il émerge ainsi dans la conscience des personnages démoniaques des images les entraînant, soit dans un moment de leur passé, soit dans tel autre d'un avenir espéré, quoique illusoire. L'ensemble forme cette temporalité démesurée : le temps intérieur. Tout ce que les personnages ont vécu, connu ou pensé – projets, rêves, fantasmes – s'intègre en une sorte d'amalgame dans ce temps intérieur qui, échappant à tout cloisonnement, est un temps libre. Les lignes temporelles se trouvent perturbées au point de s'effacer par un balancement récurrent entre présent et passé. Ce brouillage de toutes les dimensions temporelles donne lieu à une sorte d'instantanéité des

[3473] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1369.
[3474] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 604.
[3475] M-F. CANÉROT, *Mauriac après 1930 : Le roman dénoué, op. cit.,* p.117.

temps. Les effets de simultanéité, de superposition entre divers moments du temps nous installent au cœur d'un paradoxe.

Dans certaines œuvres, qui utilisent les temps du discours, la narration est essentiellement simultanée, comme en témoigne le primat du présent, dont la valeur de base est qu'il embraye sur le moment de l'énonciation. C'est un procédé de dramatisation : la dramatisation consiste à faire comme si (présent d'illusion) les faits coïncidaient avec l'actualité (perception du message), étaient contemporains de l'énonciation (théâtralité). Par ce déplacement imaginaire, le narrateur renforce une certaine tension. Ce procédé est lié à l'état d'esprit du personnage, comme on le voit dans *Destins* de Mauriac :

> Rien ne l'occupe que son plaisir, que le plaisir. De chaque minute, il exige une satisfaction. Pour l'instant, son amour concentre ses appétits épars en une seule et dévorante faim ; mais cette faim assouvie ne retrouverait-il la même exigence de chaque jour, de chaque seconde ? Petit animal dressé à manger dans toutes les mains... De cela, il ne se fait pas à lui-même l'aveu ; il ne doute pas un instant que du jour où Paule entrerait dans sa vie, toute la misère n'en soit, du coup, abolie. [3476]

Dans ce passage, la vision subjective s'installe : combinés au présent et au déictique « maintenant », les verbes « douter » et « faire », installent fictivement le narrateur et son destinataire au cœur de l'événement. Ce procédé d'hypotypose[3477] contribuant à dramatiser la scène est fréquent dans l'œuvre de Mauriac et Bernanos.

Parfois la narration se fait ultérieurement – notamment chez Mauriac – où le récit est souvent souvenir d'un temps lointain, revécu par celui qui raconte, et donc parfois déformé. Le temps se règle ici sur le rythme des souvenirs puissants, créant une dynamique de reprises. Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* se souvient d'un été particulièrement marquant : « L'été qui vint lors fut celui où Raymond Courrèges eut dix-sept ans. Il se le rappelle torride, sans eau et que, depuis nul autre n'accabla de ce ciel intolérable la ville pierreuse [...]. Mais dans son souvenir, peut-être Courrèges confondit-il le feu du ciel, cette année-là, et la flamme intérieure qui le dévastait, lui, et soixante garçon de son âge, entre les barrières d'un cour séparée des autres cours par un mur de latrines »[3478]. Cet emboîtement de ce temps rétrospectif dans la chronologie officielle donne lieu à une oscillation permanente entre les souvenirs et l'instant présent qui rompt la linéarité. Le temps vécu cède la place à l'ordre linéaire car, comme l'explique André Séailles, les ruptures temporelles obéissent chez

[3476] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 175.
[3477] L'hypotypose « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Fontanier, *op. cit*., p. 390)
[3478] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 753.

Mauriac non pas à un système mais « aux impulsions de la sensibilité des héros orchestrées par le narrateur : nostalgie de Raymond Courrèges, remords de Thérèse, pitié d'Alain Forcas, haine ou amour de Louis »[3479].

Dans *le Désert de l'amour*, le temps est celui du temps vécu dans la conscience des trois personnages principaux – le docteur, son fils et Maria. Les séquences sont prises en charge par un narrateur objectif qui les déploie dans un ordre et selon un rythme qui semblent se conformer à ceux du travail de leur mémoire. Ce qui émerge des plongées dans le passé auxquelles se livrent Raymond, son père et Maria Cross revêt souvent la forme de réminiscences, d'images ou de scènes qui s'imposent à eux avec une force irrésistible et parfois même contre leur volonté. Lorsque Raymond aperçoit Maria au début du roman, le narrateur fait remarquer : « Sa seule présence livrait Courrèges sans défense à ce qui n'était plus. S'il l'avait toujours gardé une conscience claire du temps écoulé, il détestait d'en éveiller des images précises […] ; mais que faire, ce soir, contre ce torrent de visage déchainé en lui par la présence de Maria Cross »[3480]. En cela, *Le Désert de l'amour* se distingue de *Thérèse Desqueyroux* du même auteur où l'héroïne remonte en toute conscience le courant de la mémoire. Dans *Le Désert de l'amour*, chacun des personnages a un rapport au temps qui diffère complètement. Raymond redoute son passé et ne s'accomplit que dans le présent. Au contraire, Maria fuit tout ce qui a trait au présent, à l'immédiat : elle est tournée vers le futur, même après avoir épousé Victor. Le docteur Courrèges, enfin, est marqué par son passé : c'est à cause de son passé qu'il refuse de quitter sa femme. Quand il retrouve Maria des années plus tard, il s'empresse de vouloir reprendre avec elle une liaison épistolaire.

Quand le récit est à la première personne, le temps, bien qu'il ait été vécu directement, connaît quelques altérations plus ou moins conscientes. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis n'ose raviver le souvenir de certains événements. Le seul temps vraiment vécu dans ces récits à la première personne est celui de l'écriture, même s'il est entrecoupé de plusieurs jours ou semaines. Ces instants où l'éternité pénètre le temps humain se font plus nombreux à mesure que la paix divine envahit l'âme. Aussi, plus l'Amour progresse chez Louis, plus le rythme narratif fait place à des pauses : « Démuni de tout, isolé, sous le coup d'une mort affreuse, je demeurais calme, attentif, l'esprit en éveil. La pensée de ma triste vue ne m'accablait pas. Je ne sentais pas le poids de ces années désertes... comme si je n'eusse pas été un vieillard très malade, comme si j'avais eu, encore, devant moi, toute une

[3479] A. SÉAILLES, *Mauriac*, *op. cit.,* p. 231.
[3480] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 743.

existence, comme si cette paix, qui me possédait, eût été quelqu'un »[3481]. Quand sa mémoire évoque Marie ou Luc, la détente de son cœur reflue sur le rythme de la narration. Le temps intérieur est libre, dans la mesure où il s'intègre à la durée interne (le présent, le passé et le futur des personnages). Comme l'explique Alexander Milecki dans son étude sur le temps intérieur dans *Le Désert de l'amour* : « il n'obéit qu'au mouvement de cœur des personnages, qu'à leur impératif de le mémoire sélective et souvent à l'humeur de l'instant. La temporalité propre à tel ou tel fait évoqué perd pour eux-mêmes de l'importance »[3482].

Le temps intérieur prend la forme d'une discussion, d'un échange que le personnage amorce entre le futur, le passé et le moment qu'il est en train de vivre. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green rejettent le plus souvent l'idée du temps en tant que ligne continuelle et favorisent le voyage de la conscience du personnage. Le temps disparaît progressivement et il s'établit comme une forme d'éternisation de l'instant, une sorte de simultanéité suspendue : l'instant se trouve coupé de tout passé et de tout avenir. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, le présent finit par s'entrelacer au passé avec un décalage de quelques années, puis de quelques semaines seulement lorsque Thérèse évoque son crime. Durant les retours en arrière, le présent est constamment mêlé au passé, c'est-à-dire que Thérèse vit en même temps sur deux plans temporels. Le présent resurgit de temps en temps sous la forme des stations de chemins de fer qui jalonnent son voyage de retour jusqu'à Argelouse : « Saint-Clair, bientôt ! Saint-Clair […] Thérèse mesure de l'œil le chemin qu'a parcouru sa pensée »[3483]. Il y a un va-et-vient permanent entre les souvenirs de Thérèse et l'instant présent qui rompt la linéarité chronologique.

Aussi, par la grande place du monologue où se mêlent réminiscences, attentes et analyses, Mauriac met en scène un univers où les événements sont entachés d'irréalité. La chronologie des événements paraît en effet bien incertaine. Les moments où Thérèse tente de s'expliquer face à Bernard – tous ses souvenirs incohérents qui, au final, n'éclaireront pas les fondements de l'acte – se font principalement au présent :

> Elle se rencogna, ferma les yeux. Était-il vraisemblable qu'une femme de son intelligence n'arrivât pas à rendre ce drame intelligible ? Oui, sa confession finie, Bernard la relèverait : - « Va en paix, Thérèse, ne t'inquiète plus. Dans cette maison d'Argelouse, nous attendrons ensemble la mort, sans que nous puissent jamais séparer les choses accomplies. J'ai soif. Descends toi-même à la cuisine. Prépare un verre d'orangeade. je le boirai d'un trait, même s'il-est trouble. Qu'importe que le goût me rappelle celui qu'avait autrefois mon chocolat du matin ? Tu te souviens, ma bien-aimée, de ces vomissements ? Ta chère main

[3481] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 522.
[3482] A. MILECKI, « La Configuration du temps dans *Le Désert de l'amour :* un pas vers l'exploration du temps intérieur », *Le Temps dans l'œuvre de François Mauriac*, *op. cit.,* p. 97.
[3483] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 44.

soutenait ma tête ; tu ne détournais pas les yeux de ce liquide verdâtre ; mes syncopes ne t'effrayaient pas. […]

– « Ah! songe Thérèse, il n'aura pas compris. Il faudra tout reprendre depuis le commencement... » Où est le commencement de nos actes ? Notre destin, quand nous voulons l'isoler, ressemble à ces plantes qu'il est impossible d'arracher avec toutes leurs racines. Thérèse remontera-t-elle jusqu'à son enfance ?[3484]

On voit ici comment les différents temps se mêlent : le présent (le voyage pour Argelouse), le passé (l'évocation imaginée de la tentative de meurtre par Bernard) mais aussi le futur (la réaction – toujours imaginée – de Bernard face à son pardon). D'ailleurs, durant ce retour aux origines, Thérèse se projette plusieurs fois dans l'avenir, en anticipant la réaction de Bernard : « dès les premiers mots, il m'interrompra »[3485]. Remonter dans le temps signifie pour Thérèse descendre en soi, redescendre dans son présent pour monter vers un devenir : telles sont les deux dynamiques du récit rétrospectif de Thérèse.

Le romancier choisit de raconter soit de grandes étapes temporelles[3486], soit de se concentrer sur des séquences de jours particuliers[3487]. Évidemment la première catégorie n'écarte pas la mention de jours précis. Dans *Genitrix* de Mauriac, le narrateur ne raconte pas les événements dans l'ordre chronologique et le récit – notamment la première moitié – est construit sur des analepses. Le récit débute par la mort de Mathilde, traverse quelques mois jusqu'à la fin de l'hiver et à la mort de Félicité pour terminer à l'automne de l'année suivante. Ce temps chronologique alterne avec un temps davantage subjectif où le lecteur remonte l'histoire du « couple » tragique constituée par Félicité et Fernand. Cette période de plus de cinquante ans est évoquée par des retours en arrière. Dans ce roman, les saisons mêmes arrivent à se confondre : « Dans le petit salon voisin de la cuisine, la mère et le fils, bien qu'on fut en juin, regardaient naître et mourir la flamme d'un bûche »[3488].

Le temps peut épouser celui de la rêverie comme dans les quatre derniers chapitres de *Thérèse Desqueyroux*. Le personnage éponyme perd toute notion de réel : espace et durée se diluent. Certaines nuits s'étendent « au petit jour sombre, elle entendit Balion atteler »[3489], « Vers quatre heures, elle mit un ciré »[3490], « Thérèse eut la fièvre cette nuit-là »[3491]. On sait que nous sommes alors dans « les jours les plus courts de l'année »[3492]. Étrangère à elle-même et au monde, Thérèse ne fonctionne que sur le tempo de l'imaginaire et du rêve. Son

[3484] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 28.
[3485] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 34.
[3486] *Genitrix, Thérèse Desqueyroux, Le Nœud de vipères.*
[3487] *Le Fleuve de feu, Genitrix, Ce qui était perdu.*
[3488] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 469.
[3489] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 88.
[3490] Ibid.
[3491] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 89.
[3492] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 90.

expérience trompeuse d'un temps chimérique se marque par l'emploi itératif du verbe « imagine », sa rupture avec le réel s'accompagnant de l'emploi des substantifs « joie », « bonheur », « satiété », « évasion », qui marquent l'accentuation de sa progressive absence : « La pensée de Thérèse se détachait du corps inconnu qu'elle avait suscité par sa joie, elle se lassait de son Bonheur, éprouvait la satiété de l'imaginaire plaisir – inventait une autre évasion »[3493]. Dès lors, les journées sont rythmées par les allers et retours des Balion qui lui apportent ses repas. Le seul repère dont elle dispose lors de sa séquestration est le froid de la fenêtre : « un coup de vent l'ouvrit et le froid de la nuit emplit la chambre »[3494]. La multiplication des modaux, « peut-être », « sans doute » évoque très bien cette absence de repères temporels précis. Thérèse ne sait pas exactement depuis combien de temps elle est enfermée. Chez elle, les premiers signes de folie se manifestent par sa difficulté à mesurer le temps : lorsque son esprit se trouble, sa perception temporelle s'en trouve bouleversée[3495] :

> En ces jours les plus courts de l'année, la pluie épaisse unifie le temps, confond les heures ; un crépuscule rejoint l'autre dans le silence immuable. Mais Thérèse était sans désir de sommeil et ses songes en devenaient plus précis ; avec méthode, elle cherchait, dans son passé, des visages oubliés, des bouches qu'elle avait chéries de loin, des corps indistincts que des rencontres fortuites, des hasards nocturnes avaient rapprochés de son corps innocent. Elle composait un bonheur, elle inventait une joie, elle créait de toutes pièces un impossible amour. [3496]

La lettre de Bernard annonçant son retour comporte une date « le 20 décembre » et réenclenche le système temporel (« le 18, vers trois heures »[3497]) qui semble se poursuivre sur un temps du « maintenant »[3498]. La mention explicite des saisons : « l'hiver »[3499], « un matin chaud de mars, vers dix heures »[3500] est le temps du départ de Thérèse.

Le temps peut être jalonné de ruptures brusques comme dans *L'Imposture* de Bernanos où la vie de Cénabre est perçue uniquement par bribes : « ce choc fut si rude que les lèvres de l'abbé Cénabre le prononcèrent à son insu »[3501]. Avant d'accomplir la rupture décisive avec la foi, il mène un rude combat contre lui-même dans lequel tout semble aller à la ruine :

> Voilà le même vertige qui l'emporte dans sa giration diabolique : le même creux dans sa poitrine, la même chaleur au front, et les épaules glacées. Rien ne pourrait mieux exprimer la violence aveugle et le désordre de sa pensée qu'un cri sauvage, et pourtant le silence est solennel. De seconde en seconde, ce

[3493] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 90.
[3494] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 92.
[3495] On retrouve cela chez *Adrienne Mesurat* de Green.
[3496] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 90
[3497] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 94.
[3498] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 95.
[3499] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 99.
[3500] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 100.
[3501] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 332.

> silence se fait plus compact, plus immobile, autour de son désespoir. Par toutes ses fibres – car à de tels moments, le corps entier conçoit la douleur et la mort, – il sent qu'il a dépassé le point critique, que sa chute doit s'accélérer d'elle-même.[3502]

Même, comme l'observe Paul Grégor, « au moment où tout revient dans l'ordre, où plus rien ne réussit à le troubler, où il érige une impitoyable discipline (I, 213) les ruptures se répètent sans cesse et ne le laissent jamais en repos »[3503]. Au fur et à mesure que Cénabre s'enfonce dans sa dureté, il est sujet à des fléchissements perpétuels qui deviennent donc habituels :

> Il était fait à leur rythme singulier, toujours le même. Le premier choc, impossible à prévoir, ni à parer, de telle pensée tout à coup surgie, en apparence inoffensive, mais qui ne quittait plus le champ de la conscience, refusait de passer, arrêtait net le déroulement des idées et des images, ainsi qu'un corps étranger bloque un rouage délicat... Puis l'extrême attention de tout l'être, son absorption, comme d'un homme qui fixe stupidement l'angle d'un mur, et n'ose en détacher les yeux avant d'avoir retrouvé le mot perdu... Et enfin la délivrance, dans un accès de rage, une détente sauvage de l'âme humiliée. [3504]

Le lexique de la rupture (« choc », « arrêtait net », » bloque ») prédomine dans cet extrait. La crise se manifeste par des ruptures brutales : le monde du mal, apparemment dense et impénétrable, se révèle être un royaume disloqué. De nombreuses fissures, brisures, ruptures le désagrègent.

Dans *Adrienne Mesurat* de Green, le docteur Maurecourt essaie de rappeler à la jeune fille les événements afin de la libérer de sa culpabilité mais c'est un échec. Les paroles de Maurecourt à Adrienne vont projeter la temporalité narrative dans l'abîme du néant : la mémoire de la jeune fille finit par s'effacer devant la souffrance et la culpabilité :

> Elle ouvrit et referma la grille, puis traversa la rue sans cesser de marmonner. Maintenant la terre était toute noire et l'on n'y voyait presque plus […]. Au bout de quelques minutes, elle ralentit sa course et souffla. Un profond silence régnait […]. Des promeneurs l'arrêtèrent un peu plus tard, comme elle dépassait les premières maisons du village voisin. Elle ne put donner ni son nom ni son adresse. Elle ne se rappelait plus rien. [3505]

La même scène a lieu d'ailleurs lorsqu'elle tue son père : une rupture temporelle s'installe : « Que faisait-elle ainsi ? Qu'attendait-elle ? Et, tout à coup, elle fut pénétrée d'une épouvante sans nom. Ce n'était pas, comme tout à l'heure, l'horreur de quelque chose qui rodait autour d'elle, le sentiment d'être guettée, c'était un ignoble effroi d'elle-même, de ses moindres gestes et jusqu'à ses pensées où elle croyait deviner les symptômes de la démence »[3506]. La

[3502] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 371.
[3503] P. GRÉGOR, *La Conscience du temps chez Georges Bernanos*, Zurich, Juris Druck und Verlag, 1966, p. 79.
[3504] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 452.
[3505] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 517-518.
[3506] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 396.

folie d'Adrienne est une maladie où le temps ne se renouvelle pas. Sa fixation sur son obsession pour le docteur Maurecourt l'empêche d'agir, de se distraire ou même de penser à autre chose. Ses angoisses l'inscrivent dans un temps circulaire qui jamais n'avance.

II. Des récits lacunaires

Dans leurs récits, Mauriac, Bernanos et Green mettent en œuvre une écriture qui ne prétend pas se substituer à la langue littéraire classique pour pouvoir dire ce qui ne peut l'être, mais qui porte les traces – les stigmates – du manque à dire. Aussi, il y a toujours une tension entre le désir de dire et le non-dit, entre la volonté d'exprimer et la rétention d'informations. Dans ses *Mémoires intérieurs*, Mauriac lui-même explique : « Toute grande œuvre naît du silence et y retourne »[3507] et donne, entre autres, pour exemple *À la Recherche du temps perdu*. Ces lacunes trouvent un ancrage dans le dispositif rhétorique et les modalités narratives : toute figure qui opère une interruption à la suite d'une suppression ou d'une perturbation dans un enchaînement syntaxique culturellement prévu et grammaticalement impliqué crée l'effet de silence. Parmi ces figures, on peut citer l'aposiopèse[3508], l'anacoluthe[3509], l'hyperbate[3510], l'ellipse[3511], l'asyndète[3512], la litote[3513], la parataxe et l'oxymore[3514]. D'une manière générale, le silence se retrouve à deux niveaux : il est parfois intradiégétique – les personnages se taisent – ou extradiégétique – l'auteur laisse un blanc, une lacune à son texte. Ces lacunes participent à la volonté des romanciers de garder secrètes les régions les plus intimes des personnages démoniaques, de sorte qu'ils en apparaissent d'autant plus ambigus et mystérieux.

A. Les non-dits

Barthes affirme que « [l]a littérature ne commence pourtant que devant l'innommable, face à

[3507] F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques, op. cit*., p. 446.
[3508] « interruption dans la suite attendue des dépendances syntaxiques » G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 61.
[3509] « rupture dans l'enchaînement des dépendances syntaxiques », G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit*, p. 47.
[3510] « perturbation par rallonge », G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit*, p. 166.
[3511] « suite syntaxique dépourvue des supports lexicaux communément attendues », G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit*, p. 126
[3512]« absence systématique d'outils de liaison entre les groupes ou entres les propositions », G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit*, p. 64.
[3513] « dire moins pour faire entendre d'avantage », G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit*, p. 207.
[3514] « établit une relation de contradiction entre deux termes », G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit*, p. 235.

la perception d'un *ailleurs* étranger au langage même qui le cherche »[3515]. La création romanesque de Bernanos, Mauriac et Green est tout entière nourrie de cette recherche : elle est l'exploration de l'innommable et l'expression d'un inconnu qui échappe au langage. André Petitat, qui a étudié le secret et le non-dit, écrit : « Le non-dit appartient à la sphère du symbolique, car il suppose la possibilité non exploitée d'exprimer verbalement des représentations intérieures. On peut lui trouver des correspondants au niveau comportemental : l'immobilité, le silence, la soustraction aux regards et aux perceptions en général »[3516]. Le non-dit est une non-transmission par la parole, il correspond à un désir ou même une nécessité de ne pas dire. Nous allons voir que certains éléments sont implicites et les protagonistes doivent conséquemment apprendre à lire entre les lignes pour saisir les situations. Mais quelquefois, il est impossible d'interpréter correctement les situations, ce qui laisse une situation, un passage du récit dans le flou et l'énigmatique.

1. Dans l'énonciation

Dans les récits de Bernanos, Mauriac et Green, même si la parole est omniprésente, elle ne va pas de soi. En effet, les dialogues sont très abondants dans ces œuvres, de même que les discours rapportés (style direct et indirect). Les personnages démoniaques sont poussés de diverses manières à parler et l'écriture tend ainsi à mettre en évidence une certaine réticence des protagonistes à s'exprimer. La parole devient dans les conversations un code social qui n'exprime que ce qu'il y a de plus superficiel chez les êtres. C'est dans *L'Imposture* que Bernanos met en scène un groupe uni – du moins en apparence –que forment les membres du salon Guérou : « Le groupe s'était senti menacé, faisait front contre un danger commun [...] aucun d'eux n'était plus capable de prêter la moindre attention aux preuves données [...] ils étaient prêts à se satisfaire [...] de n'importe quelle réponse, pourvu [...] qu'elle permît de rester dans les convenances et la gravité »[3517]. Certains mots issus des régions les plus profondes de l'être peuvent surgir brutalement : « Rénégat fut un de ces mots et le choc fut si rude que les lèvres de l'abbé Cénabre le prononcèrent à son insu »[3518]. Plus tard, face à l'abbé Chevance, c'est grâce à de telles paroles – presque inconscientes – que Cénabre se confie. Il

[3515] R. BARTHES, *Mythologies,* Paris, Seuil, Points, 1970, p. 159.
[3516] A. PETITAT, « Secret et formes sociales », *Secret et lien social*, sous la dir. d'André Petitat, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 16.
[3517] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 406.
[3518] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 332.

permet ainsi que Chevance et Chantal interviennent pour tenter de sauver son âme : « et néanmoins il sentit une fois de plus... que la parole imprudente le liait autant qu'un aveu »[3519].

Mais l'homme ne peut pas faire passer entièrement la vérité dans la parole. C'est pourquoi certaines paroles, mots suscitent des incompréhensions comme dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos où la parole semble tourner en rond, ne pas avancer et ne renvoyer à rien : « Admettons que nous ne parlons pas de la même chose. D'ailleurs, je me fiche des abstractions »[3520] ; « Parce que vous avez dit tout à l'heure de cette femme extraordinaire qu'elle était aussi naturelle que je le suis peu »[3521], « – J'ignore d'ailleurs ce qu'ils entendent au juste par sainteté »[3522]. Ganse ne s'intéresse pas au « fond », au sens de la parole et des mots, mais seulement à leur « forme » : « On pourrait trouver quelque chose dans ce que vous venez de dire »[3523]. D'emblée la conversation est donc biaisée et ne peut avancer, comme le constate Olivier par lui-même : « Le ton de ces confidences bizarres, la hideuse bonhomie des allusions à peine réticentes, à peine voilées, semblaient avoir eu peu à peu raison, depuis un moment, des nerfs d'Olivier Mainville. »[3524]

De nombreux encouragements à parler parcourent les romans de Bernanos. Dans *Un Mauvais rêve*, les personnages démoniaques invitent sans cesse les autres à s'exprimer. C'est notamment le cas lors de la grande scène entre Simone et Ganse où ce dernier lui demande clairement de parler : « – Vous vous perdrez par orgueil, continua-t-il. Vous avez un orgueil de démon. Parlez-moi de diables tranquilles, de braves types de diables, des diables pourceaux. À vous, ma petite, il vous faut le serpent »[3525]. Or, si a priori Ganse semble simplement s'intéresser à ce récit, en réalité il souhaite surtout que Simone dise quelque chose car la parole s'affiche comme existence. En effet, les requêtes du narrateur ne touchent rapidement plus un sujet en particulier, mais concernent exclusivement le fait de parler. Le narrateur affirme d'ailleurs le caractère secondaire du contenu de l'énoncé par rapport à l'énonciation elle-même. Il s'agit davantage de forcer le silence qui entoure une histoire qui « ne se raconte pas » que d'accéder véritablement – ou véridiquement – à celle-ci. En ce sens, les encouragements du narrateur trahissent la présence d'un non-dit en révélant la difficile advenue à la parole de Simone. Lorsque cette dernière signale à Ganse son manque de productivité, celui-ci semble effondré et cherche à être rassuré mais ne trouve aucun écho :

[3519] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.*,p. 345.
[3520] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 909.
[3521] Ibid.
[3522] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 910.
[3523] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 911.
[3524] Ibid.
[3525] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 922.

> Mais je devrais changer d'air. Hein ? répondez donc ! Un changement d'air me ferait du bien, hé ?...
> Il se leva, parcourut la pièce de long en large de son pas pesant.
> – Ce n'est pas que je manque d'idées, reprit-il. Je n'en ai que trop. On ne me suit pas, voilà le mal. Il faudrait me suivre. Vous-même, mon enfant, vous ne me suivez plus, vous piétinez, nous perdons du temps à des broutilles.[3526]

Puis il commence un long monologue sur son manque d'inspiration et son manque de confiance en lui, avant de signifier à Simone : « Je crois qu'il y aurait quelque chose à tirer d'une histoire pareille, quelque chose d'éton... Bon Dieu de bon Dieu ! Répondez-moi donc, à la fin. Êtes-vous sourde ? – Je réfléchissais, dit-elle. Je ne trouve pas ».[3527]

Le non-dit est partout : dans le récit de Simone – l'histoire insaisissable de son mariage avec le comte Alfieri –, mais aussi entre les protagonistes. Ganse encourage également Simone à s'exprimer, dévoilant une réticence réciproque :

> Ce secret, d'ailleurs, ne lui déplaît pas. Il a pris l'habitude des demi-confidences, qu'elle ne semble jamais provoquer mais dont elle lui a donné le goût, car elle sait les interrompre à la minute qu'il faut, et ses graves silences sont plus caressants que ses mains. Dans son appartement minuscule de la rue Vaneau, le coffret d'Abdullah est toujours plein, le cocktail préféré vient se poser comme de lui-même sur la petite table. Elle a une manière à elle, qui n'appartient qu'à elle, de lui parler de son passé, de son enfance, de refaire de lui l'adolescent. Et un jour, un jour entre les jours, elle lui a tendu sans mot dire la petite boîte plate, le faux briquet d'or fait pour dérouter les indiscrets, rempli d'une poudre blanche.[3528]

Aussi faut-il percevoir les exhortations à parler comme des révélateurs de la difficulté des protagonistes à communiquer. Dans cet extrait, on lit à la fois le besoin de parler qui hante les deux personnages et l'insuffisance des paroles prononcées : « Alors cessez de parler par énigmes. Un crime ? Je ne suppose pas que vous me croyiez capable d'avoir peur d'un mot. Et quel mot ! Il y a autant d'espèces de crimes que de démons, je suppose »[3529] dit plus loin Ganse à Simone. L'emploi de l'impératif confère au dire un statut de nécessité et l'indétermination des propos de Simone signale la pauvreté du dialogue, mais aussi le rôle rassurant de la parole : attestation de l'existence de l'autre et de soi. En ce sens, les encouragements explicites à parler émis par les personnages révèlent doublement l'indicible : ils mettent en relief son existence en révélant la difficulté du dire et en indiquant d'emblée l'insuffisance de la parole recherchée puisqu'il s'agit de dire « quelque chose » qui n'est jamais la chose car celle-ci reste non-dite.

C'est sous le signe du silence qu'est placé le personnage de Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac. Après avoir retrouvé Bernard, au terme de son voyage en

[3526] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 914.
[3527] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 915.
[3528] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 900.
[3529] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 927.

train, Thérèse « ouvr[e] la bouche » mais finit par « demeure[r] silencieuse ». Quand elle tente d'exprimer son désir, elle est complètement niée par Bernard : « Assez. Pas un mot de plus. Vous n'avez qu'à écouter, qu'à recevoir mes ordres, – à vous conformer à mes décisions irrévocables »[3530]. Au terme de sa réclusion, la Balionte en veut à Thérèse de ne pas lui répondre : « mais il ne dépendait pas de Thérèse qu'elle parlât ». La parole de Thérèse ne parvient jamais à retranscrire ce qu'elle désire : « Quand elle ressentit dans son propre corps la fraîcheur des draps propres, elle crut avoir dire merci ; en vérité, aucun son n'était sorti de ses lèvres »[3531]. Thérèse ne peut parler comme elle ne peut être écoutée : son père l'ignore en sortant du tribunal, son mari ne répond pas quand il estime qu'elle divague, Jean ne répond pas à une seule « des questions qu'[elle] lui faisai[t] »[3532]. La parole « subjective en tant qu'expression du désir et force agissante, est ainsi progressivement retirée du personnage jusqu'au silence prescrit »[3533] commente Aline Moraud.

La réticence des personnages à parler est également mise en évidence par le biais de procédés moins explicites. Dans les dialogues, on peut remarquer l'usage fréquent de la forme interrogative, ce qui met en relief l'orientation maïeutique prise par les conversations entre les personnages. Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, l'héroïne éponyme est amenée à révéler son secret à sa fille et ainsi, à toujours en dire plus, que ce soit en répondant à une question ou en complétant et corrigeant une affirmation. Le narrateur met en place dans ce roman un jeu de questions-réponses qui engendre les échanges et qui explique leur expansion, mais qui permet aussi au récit de Thérèse de progresser, et donc au roman d'avancer :

> - Songe à ce qu'éveille ce nom dans l'esprit des gens...
> - Rien dont je doive rougir maman.
> La petite avait répondu du ton le plus tranquille.
> -Tu es folle, Marie. [...]
> - Oui, je sais. Et après ?
> - Puisque tu sais...
> - Je sais...Enfin, j'ai deviné, si vous aimez mieux.
> - Et tu m'embrasses ?
> - Oh maman, je ne vous juge pas. Et si je vous jugeais... [...]
> - Tu me pardonnerais ?
> - Vous pardonner ? Mais vous n'avez rien fait...
> - Ce qui pèse sur toi parce que tu es ma fille...
> - Est-ce si grave ?
> - Qu'y a-t-il de plus grave au monde ?
> - Mais maman...[3534]

[3530] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 77.
[3531] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 92.
[3532] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 60.
[3533] A. MORAUD, « Les structures de l'effacement dans Thérèse Desqueyroux », *Lectures de Thérèse Desqueyroux*, Cahier du CERF XX, n°8, Université de Bretagne occidentale, 1992, p. 28.
[3534] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 93.

Marie, par ses assertions et questions directes, amène Thérèse à révéler la nature de son secret. La brièveté des phrases suggère l'urgence de savoir du personnage qui, paradoxalement, croit savoir (« j'ai deviné »), mais ne sait rien, comme le comprend Thérèse qui, jusqu'au bout, refuse de parler. L'aspect maïeutique de ce dialogue illustre la façon particulière dont sont construits les échanges et la manière dont Mauriac rend compte de l'émergence difficile de la parole.

La plupart des dialogues fonctionnent de la sorte, la parole n'advient que parce que les personnages entendent l'extirper à leur interlocuteur.

> Honorez-vous Dieu, mon enfant ?
> Il étendit aussitôt la main, l'appuya fortement sur la bouche de Philippe.
> – Non, non, assez, pas un mot, vous allez dire une sottise, reprit-il sans cesser de sourire, bien que ses lèvres tremblassent d'impatience. Un garçon de votre âge ne répond pas volontiers à une telle question.[3535]

Dans ce passage, Ouine interroge Steeny, tout en connaissant déjà sa réponse. La forme double de son propos – question par la structure grammaticale et affirmation par le terme affectif « mon enfant » montrant la connivence des deux personnages – est révélatrice. Ouine cherche ici à s'entendre dire ce qu'il sait déjà : Steeny n'honore pas Dieu. D'une manière générale, Ouine est un homme qui monologue face à Steeny et parle pour ne rien dire, comme l'explique le narrateur : « Il parlait tranquillement, posément, d'une voix à peine assourdie, et pourtant Philippe croyait sentir, non sans une vague d'effroi le même silence se reformer autour d'eux, silence qui paraît n'absorber que la part la plus grossière du bruit, donne l'illusion d'une espèce de transparence sonore »[3536]. Le mouvement binaire de la phrase, alterné avec le ternaire, rend manifeste la fascination de ce silence surnaturel : il n'est pas une absence de bruit mais présence active qui anéantit une partie du bruit.

La voix de Ouine semble couvrir une autre voix, plus profonde, plus insidieuse qu'il refuse d'entendre. Voilà pourquoi Ouine parle pour ne rien dire : il n'a rien à communiquer, il parle seulement pour parler. Sa parole est d'ailleurs parsemée de silence : « Écoutez, dit-il après un silence, écoutez »[3537] , « Vous êtes un brave petit garçon, excusez-moi, dit le professeur après un silence »[3538], « Mon enfant, reprit-il, après un silence […] »[3539], « On ne

[3535] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.
[3536] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1367.
[3537] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1362.
[3538] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1363.
[3539] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1403.

peut pas dire que le silence soit rompu, mais il s'écoule peu à peu, suit sa pente. »[3540]. Sa voix elle-même est un murmure : « La voix s'est faite de plus en plus sourde, un murmure presque indistinct qu'enveloppe le même silence, comme éternel… »[3541]. La parole de Ouine, bien qu'omniprésente, vise l'anéantissement – et par là même le silence – de son interlocuteur. D'emblée, il s'impose par là comme une figure paradoxale, dont la parole est à la fois absente et omniprésente : c'est une logorrhée qui ne dit rien, hormis le vide qui aspire ceux qu'elle a en face (notamment Steeny et le curé de Fenouille). Rapidement Steeeny se trouve effacé en tant qu'individu dans cette conversation avec Ouine : « Que décidons-nous, monsieur Ouine ? »[3542] demande Steeny à Ouine. Le pronom de la première personne du pluriel signifie qu'il est désormais placé sous la coupe de M. Ouine, perdant peu à peu son existence.

Le jeune garçon ne cesse de demander des explications (« Quel ami ? M. Anthelme ? Et pourquoi ? »[3543]) aux propos de Ouine qui n'hésite pas à lui couper la parole (« – Non, non, assez, pas un mot, vous allez dire une sottise […]»[3544]) ou à lui donner des ordres (« – Ne gesticulez plus, dit sévèrement M.Ouine. Tenez-vous tranquille, là, ainsi, tête droite »[3545]). À la fin de la conversation, Steeny n'existe plus en tant que personne : il est devenu le disciple de son nouveau maître. Monsieur Ouine est sans aucun doute le personnage démoniaque qui a le mieux compris les mécanismes du langage, il sait provoquer les réponses attendues et son langage va même jusqu'à « contaminer » celui d'autres protagonistes. Il explique à Steeny que « Je n'irai plus au-devant de rien. Comme ces gelées vivantes au fond des mers, je flotte et j'absorbe »[3546]. Or pendant l'agonie du vieil homme, Steeny reprend à son compte une parole similaire : « On ne grave rien sur sa vie, c'est des bêtises, [...], on écrit seulement sur la vie des autres – peut-être – et encore nous ne savons pas ce que nous y avons écrit, comment le savoir ? »[3547].

Certains personnages luttent avec le silence puisque le dire doit être extirpé. En effet, aucune parole ne va de soi dans ce contexte car, alors que l'attente est inqualifiable et son dénouement inconnu, rien d'autre ne peut être évoqué. Les appels à la parole qui marquent les échanges dans les romans permettent de saisir que le dire bute sur une réalité que les protagonistes peinent à appréhender. Les deux mêmes procédés se retrouvent dans les dialogues indirects des personnages démoniaques, comme dans cet exemple où les phrases

[3540] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1366.
[3541] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1369.
[3542] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1365.
[3543] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1366.
[3544] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1367.
[3545] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.
[3546] Ibid.
[3547] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1556-1557.

interrompues invitent indirectement Simone à se justifier dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos. Cela fait ainsi advenir la parole autour d'un des nœuds indicibles du récit :

> Comme elle a su attendre patiemment l'occasion de l'humilier une fois, une fois pour toutes – une fois pour toutes et qu'on n'en parle plus !... – Certes il pourrait encore... Trop tard. À quoi bon ? soupire en lui sa propre voix, c'est tout qu'il faudrait rendre maintenant, tout ou rien... Et tête basse, il froisse machinalement les coupures au fond de sa poche. La fausse traite a justement été retirée par lui l'avant-veille, grâce à une combine heureuse. « Je ne le lui dirai pas, ou je le lui dirai plus tard », pense-t-il.[3548]

Ainsi, toutes les prises de parole semblent découler d'une exhortation plus ou moins explicite à parler.

De plus, outre les procédés langagiers relevés, il faut remarquer, au niveau thématique, l'importance donnée, chez Bernanos et Mauriac, à l'alcool comme « facteur de langage [qui] enrichit le vocabulaire et libère la syntaxe »[3549]. En effet, l'alcool soutient doublement la parole : il désinhibe et favorise l'émergence du dire et permet de supporter le vide de l'univers, qui est aussi le non-dit dans leurs œuvres. Ainsi, divers personnages démoniaques de notre corpus entretiennent une relation privilégiée avec la boisson. Dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, Louis Landin et Pierre Costadot boivent énormément lors de leur rencontre à Paris et l'alcool accompagne notamment leurs discussions. Landin invite Pierre à parler par des procédés de type langagier, mais aussi en lui servant à boire. De fait, presque systématiquement lorsque Pierre rechigne à parler ou s'arrête, Landin lui propose un verre pour qu'il continue : « Pierrot protesta qu'il tournerait le dos à Gaston s'il le rencontrait ; M. Landin, en lui versant à boire, admira cette intransigeance, et l'avertit qu'il en reviendrait vite : la vie à Paris n'était guère propre aux partis pris absolus. Il s'en apercevrait tôt ou tard, si ce n'était déjà fait. Comme le garçon rougissait, M. Landin exulta : « C'est déjà fait, Hein ? Avouez que c'est déjà fait ? Allons, dites-moi tout tant que vous y êtes... »[3550]. Dans ce texte, Landin cherche à le faire parler de ce qu'il ne peut dire et les procédés d'encouragement à la parole déjà mis en évidence s'y retrouvent abondamment.

L'alcool facilite donc la venue de la parole, tout en permettant d'endurer ses manques ; il comble – boire c'est se remplir – le vide laissé par la parole et le vide de la parole. Aussi, tient-il également une place particulière chez Ouine, dans le roman de Bernanos, puisqu'il l'aide autant à tolérer le silence qu'à le briser. Ivre, Steeny parvient effectivement à parler et oublie qu'il ne se dit rien :

[3548] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 906.
[3549] G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 144.
[3550] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 681.

- Prenez garde seulement de vous étourdir, remarqua le vieil homme impassible. Vous en êtes à votre cinquième ou sixième verre de vin.
- Une glissade, une chute, que dire ?… À la rigueur on se contenterait bien d'un faux pas. Oui, moi qui ne suis rien moins que dévot – maman n'aime pas les prêtres, c'est connu…
- Pourquoi donc ? interrompit M. Ouine d'un ton piqué.
- Est-ce qu'on sait ? Elle en a peut-être peur, voilà tout. [...].
- Allons, Philippe, dit M. Ouine, il est grand temps de dormir.
- Bon, bon, vous me croyez ivre… Et pourquoi n'avez-vous pas fait disparaître la bouteille plus tôt, vieux futé ? Elle est aux trois quarts vide maintenant. Mais pour ce qu'on veut, pas besoin d'y voir trop clair, après tout. Et d'ailleurs je ne tiens pas à voir clair, les grandes masses d'ombre ne me font pas peur. [...]. Les dernières volontés d'Anthelme, il y a de quoi rire ! Qu'ai-je à faire de cet imbécile ? Et, s'il est vrai qu'il tienne tant à me voir avant de mourir, avait-on besoin de m'enlever pour ça ? Maman m'y eût plutôt conduit elle-même. D'ailleurs voilà beau temps que nous en aurions fini, lui et moi, si vous n'étiez venu littéralement m'arracher des bras de cette folle…[3551]

L'alcool délie donc les langues et les mots, il ouvre la voix et libère la parole. Cependant, le discours alcoolique se déploie au-dessus d'un cri impossible par lequel serait retrouvée une efficacité illimitée de la parole. Il brise le silence, mais ne permet pas d'aller au-delà du non-dit, seulement de le figurer.

De même, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, l'alcool tient une place particulière dans le couple formé par Olivier et Simone puisqu'il les aide autant à tolérer le silence installé entre eux qu'à le briser. Saoûls, ils parviennent effectivement à parler et oublient qu'ils ne se disent rien. Lors de leur dernier entretien :

Elle se remit à boire, comme décidément impuissante à partager avec qui que ce fût le souvenir de ces heures triomphales, vaguement consciente que le secret en était perdu, ou ne remuait plus rien en elle que les cendres de ce qui avait été l'engouement de la petite provinciale normalienne, faite brusquement comtesse et entraînée à la suite d'un aventurier dans le vertige de la vanité comblée, des hauts et enflammés délires d'orgueil qui avaient dévoré sa vie. Un mot de plus, et elle se fût trahie tout à fait, en face du complice levé devant elle et que l'ivresse semblait immobiliser peu à peu, pétrifier dans une confusion presque stupide d'orgueil et d'aveugle colère. Et soudain elle vit luire dans l'ombre ses dents découvertes jusqu'aux gencives. [3552]

En ce sens, de nombreux dialogues de notre corpus semblent révéler, comme la forme de l'interrogatoire, un rapport compliqué de la parole à l'objet qu'elle vise. Il y a des épaisseurs presque impossibles à révéler, des couches et des couches de vérités profondes, difficiles à atteindre. Si la parole a besoin d'être déliée, c'est parce qu'elle se trouve confrontée au non-dit. Bernanos, Mauriac et Green, en travaillant à inscrire dans leurs romans la difficile venue des personnages démoniaques à la parole, indiquent de manière oblique le nœud ineffable autour duquel gravitent finalement les échanges entre les protagonistes.

[3551] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1373.
[3552] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 966.

2. Dans la narration

Les romans de Bernanos, Mauriac et Green comportent de nombreux non-dits sur les personnages démoniaques, laissant planer sur eux un certain mystère. Aussi, bien souvent le narrateur se réfugie dans le non-dit, créant ainsi un climat propre à l'émergence du mystère, de l'inexplicable. C'est pourquoi le motif de la béance, de la vacance domine le roman de Bernanos, *Monsieur Ouine,* qui semble être un espace ménagé mais non rempli, comme le signalent les nombreux blancs. Les figures démoniaques y sont entourées d'obscurité, ce qui cache le plus souvent un vide existentiel. Beaucoup de questions et de remarques tombent dans le vide, ne recevant jamais de réponse, et de larges pans de l'intrigue vont rester obscurs. On peut se demander ce qui s'est passé pour Miss entre les rues de Londres et la maison de Michelle. Il en est de même pour Monsieur Ouine entre son enfance, sa vie de professeur et son arrivée un soir au château. L'écriture se fait mystère, des lacunes résistent et maintiennent dans l'obscurité des éléments essentiels.

> Et lui, Ouine, pour la première fois de sa vie – la dernière sans doute – essaie de faire comprendre, d'expliquer, tandis que les mots semblent jaillir d'une part oubliée, tout à coup retrouvée, de son âme, jaillissent comme d'une source intarissable. À peine sa bouche a-t-elle le temps de les prononcer que d'autres se pressent au fond de sa gorge, qu'il ne peut retenir, éclatent en sanglots discordants. [3553]

Dès lors, cet épisode enfantin signe la fin des explications pour Ouine, d'où sa dimension mystérieuse dans le roman. C'est le fait que Ouine ne s'explique à aucun moment dans le roman qui contribue à rendre le roman si lacunaire. Ainsi le récit intègre-t-il le non savoir dans un constat : l'histoire des personnages deviennent des « histoires » auxquelles personne ne croit : « Il a beau les haïr – a-t-il seulement jamais cru à ces histoires de comtes, de barons ? »[3554]. Même dans les dialogues, nombreux sont les personnages qui somment les autres d'arrêter de raconter des histoires. Steeny l'exprime clairement face à Miss : « Des histoires, soupire Philippe avec dédain »[3555], « Pas d'histoires ! dit-il d'une voix rauque qui l'étonne prodigieusement […] »[3556]. Ce dégoût de l'histoire est assez significatif pour un auteur qui ne se considérait pas comme écrivain : d'ailleurs ses personnages les plus démoniaques sont écrivains et Ouine est professeur de langues. Dans *Monsieur Ouine*, le désir de savoir est si intense – puisque constamment dans l'impasse – que le simple cadre narratif

[3553] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1473.
[3554] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1432.
[3555] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1423.
[3556] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1450.

de l'énigme semble dépassé comme pure forme, pour témoigner d'une réalité plus inquiétante.

L'énigme s'avère décisive dans ce roman de Bernanos et il est remarquable que le texte s'épuise à interroger un monde qui est visiblement muet. Ainsi, renvoyé à ses propres questions, le récit est voué à présenter un savoir qui se dérobe constamment. Le verbe « savoir », dont on peut noter qu'il revient comme un leitmotiv dans le texte, précipite ses récurrences et se présente souvent sous la forme négative :

> (Ouine) pose à côté de lui le paquet de lettres, avec indifférence. De l'élan de curiosité qui l'avait poussé presque malgré lui vers le jeune prêtre inconnu, il ne restait rien. Curiosité ? Goût du risque ? Il n'eût su le dire. Il savait seulement que là-haut, derrière les tilleuls et les ifs, avait été sa dernière chance. Elle n'était plus. [3557]

> Philippe entrevoit qu'il correspond d'une manière merveilleuse à ce qu'il connaît le moins en lui-même, une part de lui-même si secrète qu'il ne saurait dire encore si elle est force ou faiblesse [...].[3558]

> C'est la première fois que Steeny voit de près cette bête fameuse, et il n'a d'yeux cependant que pour la bizarre compagne qui vient de s'emparer de lui par surprise, l'entraîne au rythme accéléré, farouche, d'un rêve probablement insensé, dont il ignore tout.[3559]

Dans les dialogues, les personnages multiplient leur aveu d'ignorance : Philipe avoue à Miss : « Alors zut ! De toute manière je ne saurai jamais rien »[3560], il dit ensuite : « J'avais mal compris cet idiot d'Anthelme, voilà tout »[3561], le curé au sujet de ses paroissiens : « C'était sans mauvaise intention, monsieur Arsène. Ils n'ont pas compris, que voulez-vous ? »[3562], Ouine à Philippe au sujet de son père : « Demain ? Pourquoi pas tout de suite ? Est-ce que je sais seulement où il sera demain ? »[3563] ; le maire répète ainsi souvent la formule « je ne sais quoi »[3564], Ouine encore : « J'ignore ce que vous entendez par ce mot, dit le professeur de langues avec solennité »[3565], et le jeune Guillaume emploie la formule « que sais-je ? » plusieurs fois face à Steeny. Ce manque de savoir devient le motif essentiel du roman : Steeny ne savait pas que son père était vivant, le curé ne savait pas que le démon avait pris possession des habitants de sa paroisse, Ouine ignorait qu'il avait encore tant besoin de secrets.

[3557] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1470.
[3558] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1420.
[3559] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1360.
[3560] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1453.
[3561] Ibid.
[3562] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1519.
[3563] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1383.
[3564] « Il me prend des envies de finir par un grand coup, je ne sais quoi ».
[3565] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1557.

Le non-savoir est donc le motif essentiel du roman *Monsieur Ouine* dont le héros éponyme est torturé par la curiosité, ce besoin de savoir : « Je n'ai eu faim que des âmes : que dire faim ? Je les ai convoitées d'un autre désir qui ne mérite pas le nom de faim »[3566]. La négation souligne de façon symbolique le caractère innommable de ce désir. L'intrigue est ponctuée de moments incompréhensibles pour le lecteur. Au milieu d'un récit, des événements, des gestes, des actions sont dissimulés ou non expliqués. Lorsque Steeny échange des mots violents avec Miss, celle-ci disparaît brusquement, comme effacée. Cela crée l'impression d'intermittences dans la conscience, d'une discontinuité de la conscience. Les pistes que l'on a pu suivre ne resteront crédibles qu'un temps et viennent buter sur l'impossibilité d'une issue. Cette apparente absence de conscience, avant ou pendant l'acte, doit être rattachée sans doute à l'absence des motifs et des causes. La tentative de meurtre de Jambe-de-Laine contre Philippe restera inexplicable. De même, on ne saura jamais pour quelle raison Steeny a accepté de se rendre au château la première fois. On ne sait pas non plus pourquoi Jambe-de-Laine accuse Ouine du meurtre de Guillaume. Ces exemples de vides, de lacunes, précédent les événements narrés ou se manifestent dans le présent du récit. L'attente est ainsi déçue dans ce roman car on ne saura jamais qui a tué Guillaume.

Les règles du genre sont transgressées dans la mesure où l'énigme demeure intacte à la fin du roman. Les programmes narratifs avortent : le père de Steeny reste inconnu, Jambe-de-Laine n'explique rien, Ouine n'avoue pas le meurtre. L'histoire laisse béants les interstices qu'elle n'a su combler : le récit est sans cesse confronté à une impasse, inaugurant de nouvelles séquences narratives que nous suivons quelque temps pour assister bientôt au brouillage de la piste qu'elles traçaient. Aussi, dans la dernière conversation avec Steeny, Ouine confie avoir pensé au crime sans passer à l'acte. L'enquête est donc sans issue et se résorbe ici dans le doute.

B. Une rhétorique du secret

Plutôt que de disparaître, les éléments abrégés, tronqués continuent de retentir dans le récit, pointant l'absence qu'ils recouvrent. Là où la parole s'éteint s'installe le secret, motif récurrent dans le roman de Bernanos, Green et Mauriac. Le secret est une matière fuyante.

[3566] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1558.

Secretus (participe passé de *secernere*, « écarter ») signifie « ce qui a été mis à l'écart, séparé », et par extension, évidemment, « caché ». Selon le *Dictionnaire de l'Académie*, est appelé secret ce « qui n'est connu que d'une ou de fort peu de personnes », il se dit aussi des personnes qui savent se taire et tenir une chose secrète. Le substantif « secret » signifie : « Ce qui est inconnaissable, que personne ne peut connaître »[3567]. D'une manière générale, le secret rompt la limpidité de la communication en faisant écran : tout n'est plus immédiat et transparent. En cachant et en segmentant, le secret retarde et fait attendre. Quelle que soit sa nature, il se rattache toujours à un savoir, car ce que personne ne sait n'est pas secret. Pour le dire plus clairement encore, le secret n'est en fait que la connaissance de la « chose » et non la chose elle-même. Il existe à partir du moment où une personne au moins connaît son existence. Aussi, il est caché – mais pas à tous – et se trouve donc à la portée des autres personnages car, contrairement au mystère, il est entièrement « fabriqué ».

L'évocation des secrets sert donc l'intrigue et permet de dessiner les contours des personnalités des divers protagonistes. C'est ainsi que par la révélation de leurs méthodes pour « tenir » les autres, les démoniaques prennent encore davantage d'épaisseur. Aussi, les figures démoniaques ne cessent d'avoir recours à des termes qui appartiennent à une isotopie du secret, tels que « cacher », « confidence », « confiance ». Le secret engendre une série de termes et de figures qui préparent aux aveux, à la divulgation et à la confession. Les tropes, les figures de langage et les jeux de langue comme les atténuations sont des outils au service du secret. Comme l'explique André Petitat :

> Toutes les « figures de mots » de la rhétorique consistent à ne pas nommer directement en recourant à des substituts divers : un mot détourné de son sens propre (catachrèse), un concept inverse (antiphrase), une signification inverse (ironie), un concept nécessairement lié à l'objet (métonymie), une expression atténuée (euphémisme), une périphrase (antonomase), un mot ou une phrase qui éveille l'idée de (allusion), par un détail de tout (synecdoque), par quelque chose de concret pour évoquer une idée abstraite (symbole, métaphore, allégorie).[3568]

Les démoniaques utilisent les hyperboles, les antithèses, les jeux de mots et de nombreuses métaphores comme autant de signes qui émaillent la conversation, mais ils abusent également des litotes.

Dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, le motif du secret est primordial : il touche le plus souvent l'être intérieur, profondément enfoui que dissimulent les personnages démoniaques. Comme l'explique Philippe Le Touze au sujet de l'œuvre de Bernanos : « Le

[3567] *Trésor de la langue française*, article « secret ».
[3568] A. PETITA, « Secret et formes sociales », *Secret et lien social*, *op. cit.,*p. 133.

secret de l'homme, c'est d'abord la précieuse substance dont Dieu l'a fait, mais ce peut être aussi la vanité, l'inconsistance, le vide intérieur résultant de la dissipation ou de la dévoration de cette substance. Toutes les rencontres entre les personnages se font autour du secret qui les habite et sont commandées par le comportement envers lui : chacun, ou bien révèle de gré ou de force son secret, ou bien se révèle par l'attitude qu'il prend envers le secret d'autrui »[3569]. Nombreux sont les romans de Bernanos, Mauriac et Green qui commencent par le dévoilement ou la prise de conscience d'un secret : Mouchette et sa grossesse cachée, Thérèse et sa tentative de meurtre, Adrienne et son amour secret, Guéret et son amour lui aussi secret pour Angèle, Cénabre et son secret qui lui est révélé. L'occurrence du mot « secret » est rattachée à Cénabre quarante fois dans *L'Imposture* de Bernanos. Le prêtre est défini comme « un de ces être exceptionnels, faits pour les grandes passions solitaires […], les formes les plus secrètes du mensonge »[3570].

Dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur, le secret de la grossesse de Mouchette est central comme on peut le voir après la visite de son père à Cadignan : « Elle gémit, cria, pleura, sans pouvoir changer grand-chose à l'évidence inexorable. Son aventure connue, la faute avouée, quelle chance de revoir assez tôt son amant, de le revoir même ? S'y prêterait-il, seulement ? « Il croit que j'ai trahi son secret, se disait-elle, il ne m'estimera plus »[3571]. Le partage du secret crée un pacte entre les deux amants qu'il ne s'agit pas de trahir. Savoir supérieur sur les autres, le secret doit être préservé par ceux qui le connaissent. On peut remarquer ici que Mouchette ne considère pas que ce secret soit aussi le sien : « son » secret. Dès lors, elle signale par ce déterminant possessif que le secret qu'elle partage avec Cadignan – celui de sa grossesse – n'est pas le sien. On perçoit ainsi la manière dont la jeune fille se désengage de sa grossesse.

Nombreux sont les personnages qui s'expriment avec des paroles sibyllines. Le langage est un commode adjuvant lorsqu'il s'agit de masquer ses desseins et ses intentions et que la rhétorique constitue un rempart efficace contre l'accès à la vérité. Dans *Varouna,* de Green, Bertrand Lombard étouffe sous le poids du secret : il nourrit envers sa fille un amour incestueux. Le secret est alors une condition de l'épanouissement de cet amour contre-nature et ne sera d'ailleurs jamais mentionné explicitement. L'homme sait crypter son langage et jamais personne ne soupçonne les attirances coupables qu'il a développées envers sa fille. De même, dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé est possiblement homosexuel et pour

[3569] P. LE TOUZÉ, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision, op. cit.,* p. 673.
[3570] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 633.
[3571] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 74.

l'évoquer, le narrateur n'en parle que de manière détournée, mettant en place une rhétorique du secret dont le but est de suggérer, sans dire explicitement. Au lieu d'évoquer ses aventures masculines, Mauriac évoque les moments où elles ont lieu : « Mais non, il savait bien que s'il y allait, rien ne le déciderait à ce retour. Ce serait le dîner, la soirée, la nuit, peut-être toute la journée du lendemain, comme toujours »[3572].

Jean, dans *Le Malfaiteur* de Green, partage le même secret que celui d'Hervé. Lors de sa confession, il ne prononce jamais le nom d' « homosexuel », préférant désigner son orientation sexuelle par des termes détournés – souvent très péjoratifs et connotés religieusement – tels que « plaisir »[3573], « vice »[3574], « passion »[3575], « penchant sexuel »[3576] et « débauche »[3577]. Il pratique l'euphémisme : « Qu'il vous suffise de savoir que je me liais avec des garçons de toute espèce […] »[3578]. Aussi le mot d'homosexuel n'apparaît à aucun moment dans le texte. Dans les dialogues, et notamment ceux avec Hedwige, la parole est très allusive, pour ne pas choquer la jeune fille. Aussi les échanges avec Arlette au sujet de Gaston Dolange – ancien compagnon de Jean – restent bien mystérieux pour la jeune fille :

> On ne se figure pas, reprit-elle. Il faut voir ça pour s'en rendre compte. Et quand je pense à ce qu'on dit... Vous, vous ne pouvez pas savoir, dans votre hôtel. Vous vivez comme autrefois. Mais c'est comme une révolution... […]. Vous n'êtes pas la petite fille qu'on croirait, dit-elle. De quoi je parle ? Vous pourriez aussi bien me demander de quoi j'évite de parler. Allons, je suis sûre que vous m'avez très bien comprise. Vous savez parfaitement que le petit Dolange n'est pas pour vous. […] je pourrais dire : pas pour nous. [3579]

Ici l'homosexualité de Gaston est évoquée à travers les pronoms « ça » et « quoi » et le syntagme « révolution ». Le jeu des répétitions est frappant : les verbes « dire », « parler » et « savoir » sont employés plusieurs fois, créant un jeu d'échos. Ces répétitions signalent une maîtrise insuffisante des mots pour traduire la réalité. En ce sens, l'omniprésence de la parole au sein de l'écrit, déjà mise en lumière, semble participer également de ce travail de dénonciation des manques de la langue écrite. Le retour d'un même vocable présente la langue comme un espace où la création cohérente d'un sens est impossible et où les mots font défaut. Ce qui constitue le secret, c'est moins son contenu, si particulier soit-il, que son aire de diffusion. Les secrets de Jean et Gaston se répondent, notamment parce qu'ils recouvrent

[3572] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 334.
[3573] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,*p. 308, p. 323.
[3574] Ibid.
[3575] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,*p. 309.
[3576] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.* p. 315.
[3577] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.* p. 318.
[3578] Ibid.
[3579] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,*pp. 350-351.

tous deux l'homosexualité, tabou à l'époque, mais aussi parce qu'ils concernent Hedwige, jeune fille pure et innocente.

Pour d'autres démoniaques, le secret n'est pas de nature sexuelle ou amoureuse mais meurtrière. De fait, les scènes comme le viol de Mouchette ou celui d'Angèle sont narrées à l'aide de sous-entendus qui prennent des airs de litotes ou d'euphémismes. Dès lors, ces scènes restent secrètes aussi bien pour le lecteur que pour les autres personnages car les jeunes filles ne révèleront jamais ce qui s'est passé. C'est ici de la part de l'auteur une habile façon de s'inscrire dans l'art classique de la litote que d'évoquer, avec un vocabulaire parfaitement décent, des scènes qui le sont si peu. Aussi, Bernanos place des points de suspension à la place de la scène du viol de Mouchette, laissant au lecteur la possibilité de décrypter seul ce qui a pu se passer. Julien Green, s'il adopte une méthode différente, poursuit le même objectif. En effet, il manie un langage codé destiné à voiler des réalités triviales. Le chapitre XII s'arrête sur Guéret qui frappe Angèle alors que le chapitre XIII s'ouvre sur la description du paysage :

> Toute la journée le vent avait soufflé, promenant les feuilles mortes d'un côté à l'autre de la grand-route ou les éparpillant à la surface immobile de la Sommeillante. Au bord du fleuve, l'herbe épaisse brillait dans le soleil et se couchait à plat comme si des corps exténués s'étaient étendus pour boire la fraicheur qui montait de terre et de l'eau. Le ciel répandait une lumière égale et il n'y avait pas une brande qui ne projetât sur sa ligne nette et changeante que le vent n'arrivait point à effacer. Rien n'est plus délicieux que ces premières journées d'automne où l'air agité de puissants remous semble une mer invisible dont les vagues se brisent dans les arbres, tandis que le soleil, dominant cette fureur et ce tumulte, accorde à la moindre fleur l'ombre qu'elle fera tourner à son pied jusqu'au soir. [3580]

La comparaison « comme […] des corps extenués », ainsi que l'évocation du « tumulte » et de la « fureur », laissent présager ce qui a pu se passer à la fin du chapitre XII. Et tous les habitants finissent par se douter de la vérité : le secret d'Angèle ne parvient pas à rester intact.

Le secret se retrouve aussi dans *Adrienne Mesurat* du même auteur dans la mesure où l'héroïne ne peut avoir de relations avec quiconque car elle doit protéger son secret : le meurtre de son père. L'intérêt de l'histoire d'Adrienne réside pour le lecteur dans la corrélation entre secret, privé et public : son secret est en effet en quelque sorte un secret de Polichinelle. La cuisinière le lui révèle à la fin du roman lorsque la jeune fille commence à basculer dans la folie : « vous ne comprenez donc pas que, lorsqu'on a des secrets comme les vôtres, on ne va pas les confier à des femmes comme Mme Legras ? »[3581]. La servante lui

[3580] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 682.
[3581] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 507.

explique que « tout le monde »[3582] est au courant du crime qu'elle a commis. Et c'est justement lorsque la rumeur s'amplifie et finit par revenir vers l'intéressée que la catastrophe finit par advenir. En effet, la rumeur, qui prend physiquement corps sous les traits de Mme Legras, Désirée, la mercière et la sœur du docteur Maurecourt, parvient, par sa circulation rapide et sa violence, à avoir raison – dans tous les sens du terme – de la jeune fille.

Cette importance du secret se retrouve aussi chez Simone Alfieri, l'héroïne bernanosienne, qui, elle aussi, doit affronter diverses rumeurs comme le stipule Olivier dans la lettre à sa tante : « Oh ! c'est une collaboration pas ordinaire ! Elle dure depuis dix ans, et Philippe, qui est toujours aussi mauvaise langue, prétend que la secrétaire est devenue indispensable, qu'elle pourrait, sans scrupule, signer de son nom les derniers bouquins. On dit aussi... mais ça, par exemple, ça me fait rire ! »[3583]. Le pronom « on », « homo » à l'origine, désigne « n'importe qui, tout le monde, les gens, tout sujet à condition qu'il soit indéfini »[3584]. Il regroupe toutes les personnes susceptibles de raconter que Ganse et Simone entretiennent une liaison, comme le suggérent les points de suspension. Olivier, sans doute par respect envers sa tante, ne souhaite pas évoquer un sujet qui pourrait sembler indécent à la vieille dame. Et de cette manière, le narrateur du récit pose une atmosphère de mystère mais aussi de suspicion : en effet, les points de suspension sont une façon habile de signifier que le doute sur ce sujet persiste dans l'esprit d'Olivier.

Dans d'autres cas, c'est le personnage démoniaque lui-même qui va révéler son secret aux autres. Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, va finir par rompre le secret du meurtre en révélant à son amant qu'elle a tué le marquis de Cadignan. Mais auparavant, elle utilise elle aussi de nombreux moyens rhétoriques pour créer un effet d'attente :

> Ainsi, dans ma fameuse mare de Vauroux, je vois des bêtes très drôles, très singulières ; ça ressemble un peu à des mille-pattes, mais plus longs... Un instant tu les verras flotter à la surface limpide de l'eau. Puis ils s'enfoncent tout à coup et, à leur place, monte un nuage de boue. Hé bien ! ils nous ressemblent. Entre les imbéciles et nous, il y a aussi ce petit nuage. Un secret. Un gros secret... Quand tu le sauras, comme on s'aimera ! [3585]

Mouchette met en place rhétorique du secret en employant un langage imagé mais révélateur déjà de la nature du secret : « ça ressemble un peu à des mille-pattes », « ils s'enfoncent ». L'emploi de l'image des insectes, et de la boue est significatif car ils sont liés à l'univers du Mal. Les paroles de Mouchette se font volontairement angoissantes. La comparaison finale :

[3582] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 508.
[3583] G. BERNANOS, Un *Mauvais rêve, Œuvres complètes, op.cit.,* p. 880.
[3584] F. ATLANI, cité par A. HERSCHBERG-PIERRO, *Stylistique de la prose, op.cit.,* p. 27.
[3585] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 109.

« Hé bien ! ils nous ressemblent. Entre les imbéciles et nous, il y a aussi ce petit nuage » achève de créer le suspense. Elle reprend le syntagme « secret » avec l'adjectif « gros » qui est mis en évidence par les phrases nominales. Son langage est mystérieux, comme venu d'un autre âge. Avec cet aveu, elle semble vouloir sceller un pacte démoniaque : « Quand tu le sauras, comme on s'aimera ! »

Les figures démoniaques bernanosiennes sont, comme nous l'avons vu précédemment, obsédées par la curiosité : êtres secrets, ils veulent percer à jour ceux des autres, mais aussi ceux de leur âme. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Simone Alfiéri est une âme qui se cherche et qui a fini par se perdre dans cet univers intérieur où l'a introduite d'abord le goût précoce de l'introspection, puis la « curiosité de soi » prônée par Ganse. L'effet de l'éternelle contemplation d'elle-même dans les créatures de ses rêves a détruit en elle tout moyen d'action. Comme elle, Olivier de Mainville, dans le même roman, se cherche et c'est dans les autres qu'il croit trouver des modèles à qui ressembler. Olivier et Simone s'abandonnent à leur univers fermé où l'autre n'existe pas et se noient dans la contemplation de leur propre tourment qui va les conduire à la haine de soi : « Pour la première fois, la prodigieuse vie intérieure, toujours repliée sur elle-même et qui, selon un mot ignoble du vieux Ganse, cuisait depuis dix ans dans son jus, cette vie mystérieuse partagée tour à tour entre le désespoir et l'exaltation, traversée de figures de cauchemar ainsi qu'un carrefour suspect, ce flot souterrain allait rompre l'obstacle sous lequel il creusait ses tourbillons, paraître au jour... Pour la première, et sans doute la dernière fois... »[3586] écrit le narrateur au sujet du projet de crime de Simone. Quand le démoniaque se penche vers son intériorité avec trop de ferveur, il est tenté de s'engloutir avec elle. *Un Mauvais rêve* est sans nul doute le roman du masque et de la mise en scène du moi. Le secret de Simone Alfieri est partiellement révélé par ses paroles où elle érige l'hypocrisie et la dissimulation au rang de véritables sciences. On remarque la prégnance du lexique de l'étude et de l'effort lorsqu'elle parle avec Olivier : « Pourquoi ? dit-elle, en faisant pour sourire un effort immense. Pour quelle raison, mon amour ? »[3587], « elle ne retenait plus que par un effrayant effort » [3588], « Elle prit une cigarette dans son étui, l'alluma, et chacun de ses gestes trahissait un immense effort pour rester calme. »[3589], « Son regard trahit l'effort qu'elle fit une fois de plus pour se taire »[3590].

[3586] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 984.
[3587] G. BERNANOS, *Le Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 966. C'est nous qui soulignons.
[3588] G. BERNANOS, *Le Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 965. C'est nous qui soulignons.
[3589] G. BERNANOS, *Le Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 964. C'est nous qui soulignons.
[3590] G. BERNANOS, *Le Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 971. C'est nous qui soulignons.

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, l'héroïne éponyme est une femme qui s'est construite par elle-même, grâce à un apprentissage de la fausseté et de la dissimulation : « Me masquer, sauver la face, donner le change, cet effort que je pus accomplir moins de deux années, j'imagine que d'autres êtres […] y persévèrent souvent jusqu'à la mort. »[3591], « Thérèse, en effet, mettait tout son effort dans le renoncement au songe, au sommeil, à l'anéantissement »[3592]. On peut remarquer la prégnance des termes liés au regard et à l'apparence : « attention, yeux, regard, air, physionomie, expression, observer, coup d'œil » ; « qu'elle puisse ne pas se forcer à manger, à sourire ; qu'elle n'ait plus ce souci de composer son visage, d'éteindre son regard »[3593].

> N'importe qui sait proférer des paroles menteuses ; les mensonges du -corps exigent une autre science. Mimer le désir, la joie, la fatigue bienheureuse. Cela n'est pas donné à tous. Thérèse sut plier son corps à ces feintes et elle y goûtait un plaisir amer. Ce monde inconnu de sensations où un homme la forçait de pénétrer, son imagination l'aidait à concevoir qu'il y aurait eu là, pour elle aussi peut-être, un bonheur possible mais quel bonheur ? [3594]

Thérèse est perpétuellement en représentation, toujours susceptible de livrer aux yeux des autres des preuves de faiblesse. Acculée dès son plus jeune âge à mentir pour satisfaire son exigence de liberté, elle n'imagine la vie familiale et sociale qu'en termes de lutte.

Chez Bernanos, comme l'explique Monique Gosselin, le secret « renvoie toujours à ce qui se joue dans l'intimité de l'être et qui est aux yeux du locuteur d'ordre surnaturel plus que d'ordre psychologique »[3595]. Tous les personnages de *Monsieur Ouine* vivent avec un secret dont la révélation n'atteint jamais le but escompté. Arsène ne parvient pas à avouer ses « secrets »[3596] à sa femme car celle-ci, pressentant leur nature, préfère ne pas l'écouter. Steeny face à Miss songe : « Il connaît depuis longtemps cette violence calculée, sournoise, ces caresses féroces qui le bouleversent de curiosité, de terreur, d'une sorte d'écœurement inexprimable. Non, non, que ce secret-là reste entre eux ! Il refuse désespérément son regard, serre les dents pour ne pas crier. Maman sourit. »[3597]. Le lecteur ne saura jamais vraiment de quel secret il retourne. Quant à Ouine, il est un personnage rempli de secrets. Lors de son agonie, il explique d'ailleurs à Steeny : « Je vous dois un secret »[3598] mais celui-ci arrête

[3591] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 82.
[3592] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 94.
[3593] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 43.
[3594] Ibid.
[3595] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit*., p. 588.
[3596] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1440.
[3597] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1350-1351.
[3598] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1549.

aussitôt la conversation : « Les secrets ! Des blagues vous dis-je. Voilà ce que son les secrets, M. Ouine, il n'y a pas de secrets »[3599]. Mais finalement le récit n'aura pas lieu car Ouine n'incarne que le vide, la béance, comme nous l'avons déjà vu. C'est aussi pourquoi il réclame un secret à Steeny afin de combler ce vide. Le secret est-il au cœur de l'intrigue de *Monsieur Ouine* de Bernanos qui va les mettre en scène sans les trahir. C'est le seul roman où les secrets des personnages resteront à jamais inconnus. Il est impossible d'en apprendre davantage sur les secrets des personnages.

> Les secrets, reprend-il, peuh ! Des blagues, vous dis-je ! Tenez, monsieur Ouine, j'ai lu dernièrement une histoire très–curieuse (il ne l'a nullement lue à la vérité, il l'invente à mesure), elle est même tordante. Des marins - pas des vrais marins, naturellement, des types dans notre genre - voient une bouteille qui flotte dans le sillage, et ils décident aussitôt d'aller la pêcher, vous imaginez ça ? Le capitaine a beau menacer, supplier, pleurer, parce que la tempête fait rage, des nèfles ! Voilà tous les bonshommes qui arment un canot, et il reste seul sur la passerelle, jurant comme un possédé. « Nous reviendrons bientôt, qu'ils disent. Ce n'est pas la peine de gueuler pour si peu de chose, capitaine ! » Et jusqu'au soir ils ont manœuvré vers la sacrée bouteille, au milieu de vagues énormes. Enfin la nuit est venue, mais ça ne les a pas gênés autrement : à chaque coup de clair de lune entre deux nuages noirs, ils voyaient briller l'objet tantôt à droite, tantôt à gauche, juste à une longueur de rame. « Il y a un papier dedans, je le jure », criait le mousse. Au petit jour une vague plus haute que les autres a jeté la bouteille par- dessus bord. Eh bien... Ah ! ah ! Je sais, vous pensez qu'elle était vide, hein ? Elle était cassée, monsieur Ouine, le choc l'avait fait voler en éclats, personne n'a jamais su s'il y avait quelque chose dedans... Et le bateau ? Le canot était parti vent arrière, ils n'ont jamais revu le capitaine ni le bateau, ils sont morts. C''est une histoire tordante, épatante. Voilà ce que sont les secrets, monsieur Ouine. Il n'y a pas de secrets, la bouteille est toujours vide, ah ! ah !...[3600]

Les réseaux d'images contraignent le lecteur à un travail herméneutique : les marins et les capitaines désignent les hommes de Dieu, la bouteille pleine ou vide désignent les mystères de la vie ou de la mort, le bateau disparu symbolise la paroisse morte de Fenouille. Pour Bernanos, l'image permet, comme l'explique Juliette Escarment, de ne pas désigner directement, de « maintenir un écart, une distance avec ces choses secrètes qui sont les sentiments, les craintes et les angoisses »[3601].

La multiplication des détails et le foisonnement de certaines descriptions engendrent parfois une distance avec un monde complexe où l'auteur semble se perdre autant que son lecteur. Cette distance est souvent accompagnée d'ironie et la voix du romancier n'est jamais loin. Aussi, l'espace codé du langage prend aussi tout son essor dans la figure de pensée qu'est l'ironie. L'utilisation de l'ironie nécessite une veille permanente, il s'agit d'être toujours à l'affût d'un possible double sens. D'autres fois, le bon mot permet aux démoniaques de se provoquer à travers des joutes verbales audacieuses, comme lorsque

[3599] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1549.
[3600] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1549-1550. C'est nous qui soulignons.
[3601] J. ESCARMENT, « La fable et l'ineffable dans *Monsieur Ouine* de Georges Bernanos », *Dire le secret*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 148.

Guérou défie son interlocuteur, Pernichon, venu le trouver après sa dispute avec Catini : « […] tout homme digne de ce nom d'homme rencontre une fois dans sa vie l'occasion, la divine occasion...Vous avez sauté dessus, un peu brutalement, je l'avoue, au risque de la renverser. J'aime l'audace »[3602] ; « […] Je me sens de la pitié pour vous. Je ne suis plus capable d'admirer grand chose, mais j'ai apprécié votre audace, je vous ai trouvé courageux »[3603]. Même dans les rapports entre les deux complices, il est du non-dit, qui se masque sous de bons mots et des tournures habiles où se dissimule, pour qui sait lire entre les lignes, la future rupture entre le cercle Guérou et Pernichon.

Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, fait preuve de mauvaise foi, sciemment ou non, et a parfois recours aux figures de style pour habiller son discours qui, dans le même temps qu'elles les déguisent, trahissent finalement ses sentiments. Il utilise par exemple l'antithèse servie par une hypozeuxe, et ce parallèle de construction renforce et souligne son propos : « Vous avez eu la chance que je survive à ma haine. J'ai cru longtemps que ma haine était ce qu'il y avait en moi de plus vivant »[3604]. Il utilise parfois les questions oratoires « Mais liras-tu seulement cette lettre ? »[3605], « Je t'ennuie ? Je tremble de t'ennuyer »[3606]. Il a aussi recours à des répétitions et des polyptotes :

> Ces quelques heure de tièdes ténèbres, dans cette chambre, ont décidé de nos deux destins. Chaque parole que tu disais les séparait un peu plus, et tu ne t'es aperçue de rien. Ta mémoire qu'encombrent mille souvenirs futiles, n'a rien retenu de ce désastre. Songe que pour toi, qui fais profession de croire à la vie éternelle, c'est mon éternité même que tu as engagée et compromise, cette nuit-là. Car notre premier amour m'avait rendu sensible à l'atmosphère de foi et d'adoration qui baignait ta vie. Je t'aimais et j'aimais les éléments spirituels de ton être. [3607]

Dans le roman de Mauriac, la rhétorique du caché tient à une euphémisation appliquée à certains propos ou à certaines scènes.

[3602] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 428-429.
[3603] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 432.
[3604] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 385.
[3605] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 390.
[3606] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 392.
[3607] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 408-409. C'est nous qui soulignons.

C. Une écriture de tous les excès : les cris et les pleurs

La restitution par le signe écrit[3608] du silence, des cris, des rires ou des pleurs est récurrente chez Bernanos, Mauriac et Green et joue un rôle important dans la figuration du non-dit puisqu'elle permet d'exprimer la présence d'un au-delà du langage en signifiant les limites de ce dernier. Si les silences, cris, rires et pleurs font sens, ils n'ont pas, comme les mots, de sens spécifique. Les auteurs les mentionnent précisément quand les mots ne peuvent rendre compte d'une certaine réalité, quand la langue est mise en échec.

Dans *Adrienne Mesurat* de Green, plusieurs passages, qui sont à mettre en relation, témoignent de la manière dont ces éléments se substituent au langage face à un événement et à des sentiments qui dépassent les possibles du dire. Effectivement, le narrateur écrit que « quelquefois, n'en pouvant plus de regarder et d'écouter, il lui prenait une envie soudaine de pousser des cris »[3609]. Cette émotion n'est pas définie, mais elle s'exprime par le cri et par les pleurs. De la même manière, l'émotion qui accompagne Adrienne la nuit du meurtre de son père n'est pas traduite par des mots, mais transparaît au travers de l'évocation des « cris »[3610] dont le terme apparaît trois fois en quelques lignes. Face à la surcharge des sentiments, l'incapacité de verbalisation ou l'inutilité de celle-ci est ici rendue patente et débouche, comme le signale Pierre Van Den Heuvel, sur « un retour à la parole primitive [...] à la non-parole, ou plutôt, à la parole première, irrationnelle, non construite, désarticulée »[3611]. La langue articulée laisse souvent place à cette autre parole qui est aussi une parole de tous les excès, une parole de l'au-delà de la parole. En pleine crise de folie, Adrienne ne peut transposer ses émotions autrement que par le cri. À la fin du roman, elle finit d'ailleurs par perdre totalement la raison, comme le montre son attitude pour le moins étrange. En effet, la jeune fille aborde des sujets perturbants, instaure des zones hors compréhension : « Allez, cria la folle. Vous avez peur, vous aussi ! Vous faites bien de courir ! Elle fait bien de courir, ajouta-t-elle à mi-voix, lorsque la vieille se fut éloignée. Mais qu'on ne m'échauffe pas la tête aujourd'hui. J'en ai assez de toutes ces salopes ! »[3612]. Elle trouble l'ordre habituel de la

[3608] Ces éléments sont soit traduits par des mots : « silence », « on se tait », « elle riait », etc., soit par des signes typographiques tels que des points de suspension ou des blancs.
[3609] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 307.
[3610] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 395.
[3611] P. VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 59.
[3612] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 518.

communication langagière par des « torrents d'injures les plus grossières »[3613] et des gestes qui interrompent son discours[3614], par une abondance de thèmes abordés, et par des cris et des éclats de rire soudain[3615].

De même, Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, interrompt souvent sa conversation avec le docteur Gallet, son amant, par des cris : « Elle ouvrit la bouche et cria. Sur une seule note, tantôt grave et tantôt aiguë, cette plainte surhumaine retentit dans la petite maison, déjà pleine d'une rumeur vague et de pas précipités. »[3616]. Ce cri, comme « l'assassin lutte avec un cœur vivant qui bat sur lui »[3617] suggère un meurtre contre ce que l'être humain a de plus vital et de plus précieux. C'est un cri de détresse lancé vers Dieu comme on le trouve juste avant sa tentative de suicide :

> Elle se retrouve couchée à plat ventre au pied de son lit. L'édredon a glissé par-dessous et elle y a enfoncé ses crocs, en sorte que sa bouche est pleine de duvet. Rien ne trouble plus le silence, et elle s'avise tout à coup qu'elle n'a crié qu'en songe. À présent, de toutes les forces qui lui restent, elle repousse, elle refoule un nouveau cri. Car, en un éclair, elle s'est vue reconduite à l'hospice, la porte refermée sur elle, cette fois décidément folle – folle à ses propres yeux – de son aveu même... D'abord elle gémit à petits coups, puis se tut. [3618]

Le cri résume ici toute l'ambiguïté des éléments non-articulés apparaissant dans l'écriture bernanosienne : s'ils sont sans signification, ils participent à la signifiance du texte. En effet, ce sont des indices du non-dit que le lecteur doit interpréter. Par leur entremise, Bernanos parvient à montrer l'incapacité des mots, du langage à rendre compte d'un trop-plein d'émotions, mais aussi de sens.

La présence des cris, du silence, et des pleurs apparaît comme une façon ponctuelle, mais aussi plus générale, de signaler les défaillances de la langue en montrant véritablement qu'il existe un au-delà – ou un en deçà – du dire. Le cri peut en effet manifester « l'accent profond »[3619] de la nature de l'être démoniaque. Dans le dernier chapitre de *La Joie*, Cénabre, « par ce seul cri dans la nuit »[3620], a reconnu la solitude dans laquelle il s'était plongé : « La tentation nous exerce, le doute est un supplice sagace, mais l'abbé Cénabre ne doutait point, et il n'était pas tenté. De ces épreuves à la morne évidence exprimée par son dernier cri, il y avait justement ce qui distingue l'absence du néant. La place n'est pas vide, il n'y a pas de

[3613] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 518.
[3614] « Elle agitait les bras dans tous les sens et marchait de plus en plus vite ». Ibid.
[3615] « Sa fureur avait fait place à une gaieté subite, et elle riait à présent d'un rire profond et sinistre ». Ibid.
[3616] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 114.
[3617] Ibid.
[3618] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 210.
[3619] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 713.
[3620] Ibid.

place du tout ; il n'y a rien »[3621]. Ici, Bernanos « fait donc du cri un gardien de l'être profond, authentique, qui subsiste sous la pire des perversions : un veilleur secret qui donne l'alarme. Mais, à partir du moment où Cénabre, malgré les efforts de Chevance, se donne à l' « ange obscur » : il sent naître en lui « comme la jubilation d'un autre être, son accomplissement mystérieux »[3622] comme l'explique Philippe Le Touzé. Le cri est donc un au-delà du langage, destiné à l'absolu, vers Dieu, comme celui de Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine* au moment de mourir : c'est le cri figurant l'humain vers l'absolu :

> Plusieurs du moins l'affirmèrent. « Il l'a prise à la gorge, on a bien reconnu sa main, rapport au doigt qui lui manque. » Et la foule furieuse, de l'autre côté de la route, pressée contre la haie du cimetière, entendit alors très distinctement la voix de la châtelaine de Néréis. Elle cria deux fois « Philippe ». On remarqua que Pipo Riquet s'appelait, en effet, de son vrai nom Philippe, sans pouvoir néanmoins affirmer que ce fût à lui que s'adressait le suprême appel de cette femme extraordinaire. [3623]

Ainsi, cris, silences, et pleurs apparaissent également dans les romans de Mauriac, Bernanos, et Green pour signifier le non-dit. Julien Green développe particulièrement une écriture des excès qui indique l'insuffisance de la langue en se portant au-delà de ses limites, hors du champ de l'articulé, mais qui continue à signifier. Aussi, comme l'explique Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre* : « Le cri, comme l'écriture (comme le vif aurait toujours déjà excédé la vie), tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de langue, à la fois subit (subi) et patient, la patience du cri, ce qui ne s'arrête pas en non-sens, tout en restant hors sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffrable-indéchiffrable »[3624]. Dans *Léviathan* de Julien Green, Mme Grosgeorge ressent par exemple une irrésistible envie de crier : « On raconte que dans les Alpes, des masses de neige s'accumulent et se retiennent au flanc des montagnes par un prodige d'équilibre qu'un frémissement de l'air peut faire cesser. Il suffit alors que la voix humaine retentisse dans le voisinage pour que ce mur s'écroule et crée par sa chute l'avalanche qui emportera le village. C'était ce cri qu'elle voulut pousser, cet appel qui eût rompu l'ordonnance des neiges immobiles »[3625]. Ici, le désir de crier, réfréné par Mme Grosgeorge, tend à signifier qu'elle est empêchée de parler parce que l'émotion est trop forte pour pouvoir formuler une phrase. Le cri potentiel devient finalement signifiant, non seulement parce qu'il véhicule l'excès des sentiments, mais aussi parce qu'il condense le sens : la volonté de détruire est le symbole du

[3621] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 333-334.
[3622] P. LE TOUZÉ, *L'Univers sensible dans les romans de Bernanos, op. cit.,* p. 266.
[3623] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1502-1503.
[3624] M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 86.
[3625] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 712.

nœud indicible du récit. L'envie de crier se répète à la fin du roman, lorsque Mme Londe ressent une envie « d'agiter les bras, avec les grands gestes d'un acteur de tragédie, et de pousser un cri comme à la fin d'un drame, afin de ne plus retenir cette tristesse »[3626]. Le rapport entre cri et non-dit est alors explicitement mis en lumière : le cri est à la fois un révélateur de sentiments et un indice du non-dit.

En ce sens, Pierre Van Den Heuvel souligne que les formes extrêmes de la parole que sont le cri, le rire, le silence ou les pleurs « peuvent être vu[e]s, paradoxalement, soit comme l'avènement de la parole parfaite et l'aboutissement à la connaissance totale, soit comme le recours tragique au domaine du non-dire et du non-savoir »[3627]. En effet, on peut considérer que le silence dit que rien ne peut être dit et consiste donc en un moyen d'expression : il permet effectivement de désigner une impossibilité d'énonciation et contribue, par là, à l'appréhension de ce qu'il ne dit pas. Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos se tait lorsque Chevance l'accuse d'avoir renié Dieu et – pire – de céder à l'Enfer : « Plutôt qu'un cri de colère, ou l'éclat d'un mauvais rire, son fort et solennel silence réduisait à rien les paroles qui venaient d'être dites ou les frappait de stérilité. Une minute encore, l'abbé Chevance essaya de soutenir ce silence, puis ses lèvres formèrent une espèce de gémissement, et il disparut » [3628]. Ce silence, qui suit les propos de Chevance, signale le non-dit qui entoure cette accusation et, par ce biais, permet au lecteur de comprendre qu'il n'y a pas d'erreurs possibles : Chevance a perçu la véritable nature de Cénabre.

De même, Mouchette, lorsque son père lui annonce être allé trouver le marquis de Cadignan à qui il a menti, ne peut plus parler :

> « Plus personne... » Des mots entendus, elle ne retenait que ceux-là. Seule... abandonnée, découronnée, retombée... Seule dans le troupeau commun... repentie !... Que craindre au monde, sinon la solitude et l'ennui ? Que craindre, sinon cette maison sans joie ? Alors, en croisant les mains sur son cœur, elle cherchait naïvement ses jeunes seins, la petite poitrine profonde, déjà blessée. Elle y comprima ses doigts sous l'étoffe légère, jusqu'à ce qu'une nouvelle certitude jaillît de sa de l'instinct douleur, avec un cri.[3629]

Dans ce passage la jeune fille redoute plus que toute la solitude qui la ferait revenir à la « maison sans joie ». Son attitude corporelle signale sa connaissance de la chair en même temps qu'une volonté de se replier sur elle-même. Cette attitude chez elle est très fréquente lorsqu'elle ne sait plus quoi dire ou qu'elle crie : « Alors elle éclata de rire, les deux mains pressées sur sa gorge nue, le col renversé en arrière, s'enivrant de son défi sonore, jetant aux

[3626] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 740.
[3627] P. VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, *op. cit*., p. 60.
[3628] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 356.
[3629] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 73.

quatre coins de la vieille salle, comme un cri de guerre, la seule note de cristal»[3630]. La perte de la voix s'accompagne souvent de la défaillance. La voix qui crie la liberté de Mouchette s'oppose clairement à une voix intérieure « mille fois plus nette et plus sûre, qui témoignait de l'écroulement du passé, d'un vaste horizon découvert, de quelque chose de délicieusement inattendu, d'une heure irréparablement sonnée »[3631]. C'est cette voix silencieuse, inexistante qui va gagner de plus en plus de place chez la jeune fille, comme on peut le voir lorsqu'elle est face à Gallet : « Il alla vers sa pharmacie, ouvrit la porte, tâtonna parmi les flacons, choisit, flaira, cependant l'oreille attentive et le regard inquiet, gêné par cette présence silencieuse, derrière lui, attendant sans se l'avouer un cri, un soupir, un signe dans le on ne sait quoi qui romprait le charme… Enfin il se retourna. La tête droite à présent, sagement assise sur le tapis, Mouchette le regardait un sourire triste. Il ne lisait rien, dans ce sourire, qu'une inexplicable pitié, dispensée de si haut, d'une suavité surhumaine »[3632].

D. Les ellipses

Si le non-dit permet de cultiver l'ambiguïté des démoniaques, l'ellipse est le « creuset de toutes les énigmes. Les ellipses demeurent en effet le plus souvent implicites. Seule la déduction la plus serrée parvient – et encore pas toujours – à en évaluer la durée […]. Les événements qui ont eu lieu pendant les ellipses restent le plus souvent dans l'ombre. Ce silence est d'autant plus déroutant que l'ellipse porte le drame en germe »[3633] analyse Élisabeth Lagadec-Sadoulet. En narratologie, l'ellipse s'étudie lorsqu'on compare le temps de l'histoire (qui se mesure en heures, en jours, en années, etc.) et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes, de pages). La vitesse permet d'étudier le rythme du roman avec ses ralentissements et ses accélérations, ainsi, l'ellipse entraîne une accélération maximale[3634]. Les ellipses et paralipses sont beaucoup plus radicales que les non-dits. La paralipse, ellipse latérale, telle que la définit Genette, est l'exemple même du dire sans dire[3635] : elle constitue

[3630] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 86.
[3631] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 85.
[3632] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 98.
[3633] E. LAGADEC-SADOULET, « Modernité et tradition dans la technique romanesque de Bernanos », *Bernanos et le monde moderne, op.cit.,* p. 96.
[3634] Comme l'écrit Vincent Jouve : « [L'ellipse] correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous silence. La logique événementielle montre qu'il s'est produit quelque chose, mais le texte ne l'a pas mentionné. Le narrateur met donc infiniment moins de temps à raconter les faits qu'ils n'en ont mis à se produire, puisqu'il n'écrit rien alors qu'il s'est passé quelque chose. L'ellipse obéit à la formule : TR = 0 ; TH = n. », *Poétique du roman, op. cit.,* p. 46.
[3635] G. GENETTE, *Figures III, op. cit*., pp. 93 et 211.

l'omission d'une « action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur »[3636].

1. Les ellipses du narrateur-personnage

Les démoniaques sont de personnages énigmatiques dont les motifs des actions restent dans l'ombre, ouvrant sur la possibilité de plusieurs interprétations. Le fait que certains moments de l'existence d'un personnage soient passés sous silence est un phénomène fréquent en littérature. Pourtant, tout ce que le démoniaque fait devant les autres personnages et devant le lecteur n'est que le résultat de ce qu'il a fait auparavant. Comme ces événements restent inconnus, obscurs, cela permet des interprétations contradictoires. Chacun des personnages démoniaques se compose de différentes faces, donnant une image complexe d'un ensemble défini, qui existent comme séparées les unes des autres.

La falsification des démoniaques relève, dans le cas des romans ou passages à la première personne du singulier, du démoniaque lui-même. Le point de vue unique du personnage implique nécessairement une narration sélective. Hormis l'autocensure, l'altération et la déformation de son propos, sa narration se heurte également à son incapacité à s'exprimer. Dans le prologue des *Anges noirs* de Mauriac, le narrateur dissimule certains faits de manière délibérée : le lecteur ne sait que ce que Gabriel raconte sur lui. Or il n'évoque pas tout de sa vie, comme le montrent les dialogues dans lesquels il ne retranscrit, par souci d'effet de réel, quasiment que ses propres paroles. De même, il ne révèle pas la nature précise de ses activités lorsqu'il s'installe chez Aline : « Elle me sous-loua une chambre au troisième que je n'habitais pas souvent. Je ne lui payais pas de loyer. Aline était devenue une femme d'affaires. Elle avait des intérêts dans plusieurs « maisons ». Rassurez-vous, là encore, je passerai vite. Il suffit que vous sachiez qu'elle m'associa à ses occupations et à ses bénéfices »[3637]. La parole de Gabriel est elliptique, sans doute pour éviter de révéler certaines choses qui pourraient choquer le prêtre et ce, malgré sa volonté initiale : « Je vais m'efforcer d'atteindre la limite extrême de la sincérité, sans donner aucun prétexte à l'ange que vous êtes de déchirer ce cahier : j'éviterai toute complaisance, je n'appuierai pas, je laisserai entendre ce qui est indicible »[3638]. Mais le mal chez Mauriac est toujours suggéré, rarement

[3636] G. GENETTE, *Figures III, op. cit*., p. 212.
[3637] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 225.
[3638] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 216.

explicitement dit, et Gabriel recule face à certains aveux : « je ne vous transcrirai pas les paroles qui sortaient de moi comme si elles ne m'eussent pas appartenu »[3639]. Aussi, par ces silences, il montre aussi son refus de se voir tel qu'il est, de se reconnaître et de s'avouer coupable. C'est un silence imposé, né d'une parole étouffée qui tue l'esprit.

Dans un geste ambigu, la confession du démoniaque contient à la fois la gêne de dévoiler ses actions et son être, la crainte de le faire imparfaitement, mais aussi parfois l'orgueil de se vanter des pires aspects de sa personnalité. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis éprouve un certain plaisir à confier sa débauche à sa femme, de même que son adultère avec une institutrice, sans doute pour se venger. Mais même ainsi, il ne parvient pas à accomplir parfaitement sa confession et censure certains passages. Dans la première partie, il ne dit rien de la naissance de son fils illégitime qui apparaitra dans la seconde partie. De même, il laisse complément en suspens certains passages de sa vie, notamment sa demande en mariage : « Inutile de rappeler nos fiançailles. Un soir, elles furent conclues ; et cela se fit sans que je l'eusse voulu. Tu interprétas, je crois, une parole que j'avais dite dans un autre sens que celui que j'y avais voulu mettre : je me trouvais lié à toi et n'en revenais pas moi-même. Inutile de rappeler tout cela »[3640]. Si Louis ne veut pas rappeler ses fiançailles, c'est de manière délibérée comme le montre la répétition de l'expression « Inutile de rappeler nos fiançailles » qui encadre le passage. Pourtant, il feint ensuite de faire croire qu'il ne s'en souvient plus très bien : « Tu interprétas, je crois » et surtout de montrer que tout s'est déroulé contre sa volonté. Il y a des vides dans temps vécu d'un même personnage entre son passé originel et le présent. De même, on ne sait rien de la nature réelle de sa relation avec sa belle-sœur Marinette. Mais les passages relatant leurs promenades laissent sous-entendre une certaine ambiguïté dans leur relation. Ils vont en effet se promener souvent à cheval en été, quand « rien ne bouge dans le paysage, qui est comme pétrifié par la chaleur et par l'approche du dieu païen »[3641]. Pour Jacques Monférier, il y a dans la description du paysage des connotations panthéistes qui suggèrent « un monstrueux et gigantesque accouplement sous le ciel pesant ».[3642] Il retrouve le motif panthéiste dans la scène où Louis et Marinette, debout sur la terrasse, regardent le spectacle où « la plaine, à nos pieds, se livrait au soleil dans un silence aussi profond que lorsqu'elle s'endort dans le clair de lune »[3643].

[3639] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 224.
[3640] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 404.
[3641] J. MONFÉRIER, *François Mauriac du* Nœud de vipères *à* La Pharisienne*,* Paris, Honoré Champion, 1985*,* p. 70.
[3642] Ibid.
[3643] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 443.

2. Les ellipses du narrateur-témoin

D'autres ellipses relèvent du narrateur et possèdent un statut particulier dans la mesure où elles ne sont pas du ressort du personnage. La notion d'ellipse fait référence à l'acte narratif qui passe volontairement sous silence certains épisodes de l'histoire. L'ellipse est capable de révéler beaucoup plus qu'une simple brèche du temps jugée insignifiante pour la narration, elle se manifeste silencieusement mais transporte avec éloquence des données narratives importantes. Cette conception est bien représentée dans l'analyse du récit présentée dans *Figures III* de Gérard Genette.

De nombreux événements essentiels sont passés sous silence dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, renforçant l'ambiguïté des démoniaques : leur comportement en apparaît en effet d'autant plus troublant. Se manifestant sous forme de « référence implicite et oblique à un élément extérieur à l'univers de l'énoncé »[3644] ou de citation explicite, l'allusion consiste à « faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée »[3645]. L'allusion permet paradoxalement de mettre en relief un événement qui ne l'aurait pas été s'il avait été longuement présenté. Mais les lacunes finissent par être comblée. Or le silence, même s'il est brisé, est la marque de la brèche installée au cœur de la narration. On ignore ce qu'a fait Thérèse Desqueyroux pendant les années écoulées de *Thérèse Desqueyroux* à *La Fin de la nuit*. Si les deux nouvelles, *Thérèse chez le docteur* et *Thérèse à l'hôtel*, nous donnent quelques renseignements, telles ses relations avec Jean Azévédo et avec Phili, son passé est restitué par bribes, allusions : « Son crime, qui précédé tous les autres, fut sans aucun doute de se lier à un homme, d'enfanter, de se soumettre à la loi commune alors qu'elle était née hors-la-loi »[3646]. Or, le lecteur ne saura jamais de quels « autres crimes » il retourne exactement. Souvent, le passé de certains personnages est sous-entendu par les personnages ou le narrateur mais jamais explicite.

Cette technique permet de garder avant tout les actions les plus noires des démoniaques secrètes. Dans *Destins* de Mauriac, on ne connaît les méfaits de Bob Lagave que par allusions : « tu prétends savoir ce qu'est le péché » dit Pierre à sa mère : « Eh bien ! non : tu ne le sais pas. Tu ne sais pas qu'un garçon dont l'unique souci en ce monde est de séduire d'autres êtres, de les souiller, de les perdre, est un assassin, – pire même qu'un

[3644] C. FROMILHAGUE, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, « 128 », 1995, p. 211.
[3645] P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 25.
[3646] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 111.

assassin ! »[3647]. L'allusion est aussi prédominante dans *Ce qui était perdu* du même auteur où l'on ne saura jamais ce que fait Hervé lorsqu'il passe la nuit dehors. Le lecteur le voit juste revenir le lendemain d'une nuit de débauche avec un col propre qui manifestement ne lui appartient pas. De la même façon, Gaston Dolange, dans *Le Malfaiteur* de Green est un personnage énigmatique : apparaissant peu dans le roman, il se livre au mal de manière cachée, secrète. Jean confie au sujet de Dolange : « Son absence absolue de tout scrupule m'effrayait et me ravissait à la fois. J'osai, un jour, le lui dire et cédant à une faiblesse dont je rougis encore, j'avouai mon ridicule amour »[3648]. La manœuvre est l'insinuation par laquelle un sujet mal intentionné fait entendre quelque chose sans vraiment l'affirmer. Dans *La Joie* de Bernanos, Fiodor a disparu depuis plusieurs chapitres lorsqu'on découvre son cadavre près de celui de Chantal. Dans *Un Crime* du même auteur, l'héroïne et André ne réapparaissent après plus de deux semaines que pour se suicider.

Comme l'explique Élisabeth Lagadec-Sadoulet, « L'attente du lecteur est sans cesse déçue, dans une dramatisation où le suspense se pervertit, le temps du récit s'avérant plus mystificateur que révélateur »[3649]. On retrouve des vides identiques dans le temps vécu des personnages : dans les soirées de Steeny passées chez Ouine, il y a plusieurs ruptures dans le récit, clairement indiquées non seulement par des blancs sur la page mais par la discontinuité des propos et par la survenue de certains événements : la table a été dressée, elle a été desservie, Philippe a été initié à l'alcool, puis à l'éther.

> La voix s'éteint par degrés, n'est plus qu'un ronronnement vague que scande mystérieusement chaque bref sursaut de la bougie, dans un halo d'or. « Steeny, méchant Steeny ! » Est-ce donc Miss qui, une fois de plus, referme sur lui ses cruels bras ? Mais c'est en vain qu'il prête l'oreille pour entendre éclater le grand rire farouche, triomphal : une main prudente, inconnue, creuse soigneusement l'oreiller autour de sa nuque brûlante. Comme la toile est fraîche !… Hein ? Quoi ? Revenir demain ?…
>
> .....
>
> – Écoutez, monsieur Ouine, ai-je dormi ? [3650]

Le personnage de Ouine se décrit lui-même comme un homme en suspens : « Mon enfant, reprit-il avec son ancienne emphase, au cours de ma carrière universitaire comme après, je n'ai nullement songé à nier l'existence de l'âme, et aujourd'hui même, je ne saurais la mettre en doute, mais j'ai perdu tout sentiment de la mienne, alors qu'il y a une heure seulement, je

[3647] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 154.
[3648] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 323.
[3649] E. LAGADEC-SADOULET, « Modernité et tradition dans la technique romanesque de Bernanos », *Bernanos et le monde moderne, op.cit.,* p. 97.
[3650] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1374.

l'éprouvais ainsi qu'un vide, une attente, une aspiration intérieure »[3651]. Le séjour de Steeny chez lui apparaît comme une sorte de parenthèse, où tout devient possible, un espace temporel utopique, car la normalité est suspendue.

Le récit dans *Monsieur Ouine* ne relate pas le passage où Steeny quitte le château, ni sa rencontre avec le jeune Guillaume. Les séquences s'interrompent donc souvent brutalement dans ce roman, comme si elles ne voulaient pas tout dévoiler. Bernanos recourt à l'ellipse qui prend chez lui une forme particulière car il s'agit moins d'omettre certaines informations que de sauter d'un sujet à l'autre. Les ellipses se manifestent le plus souvent par un brutal changement de sujet alors qu'on s'attendrait à lire un approfondissement ou une précision supplémentaire. Par exemple, le texte nous plonge *in media res* dans la conversation entre Steeny et Guillaume, sans même avoir pris la peine de présenter ce dernier qui apparaît pour la première fois dans le récit[3652]. De même, plus loin, après une scène entre le maire et sa femme, on retrouve Steeny cette fois-ci en pleine conversation avec Miss[3653]. Le lecteur comprend que Steeny, qui passe d'un lieu à l'autre durant tout le roman, est retourné chez sa mère. Le blanc qui sépare les fragments, représente les mystères que l'auteur ne dissipe pas. Bernanos semble procéder par touches et les blancs signalent même l'éloignement des différentes scènes. Ainsi, chacune d'entre elles forme une unité fragmentaire, c'est-à-dire un tout qui demande pourtant à être complété. Rentré pour la deuxième fois du château de Néréis, Steeny regarde la chambre d'Anthelme à la lumière du jour. Un blanc sur la page est suivi d'une évocation dans l'esprit de Steeeny de Jambe de Laine descendant l'escalier. Puis de nouveau, il y a un blanc et le récit reprend : « Une pendule très loin sonne neuf coups grêles. Neuf heures »[3654]. Le mode de narration crée l'impression qu'un long moment s'est déroulé, entrecoupé de silences ou de syncopes. N'étant pas relaté, cela renforce l'aspect énigmatique du récit. Aussi, ces blancs typographiques participent de la forme même du secret, motif essentiel dans le roman comme nous l'avons évoqué précédemment et constituent ainsi un véritable espace du secret.

Le blanc typographique suffit à justifier à lui seul les bouleversements, les bifurcations soudaines ou les ellipses du récit. Monsieur Ouine aussi est une des figures qui suscitent le plus d'interrogations quant à ses faits et gestes. Le texte le présente soudainement en train de discuter avec le curé de la paroisse[3655]. Le roman entier semble ainsi composé d'épisodes sans

[3651] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1560.
[3652] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1375.
[3653] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1442.
[3654] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1418.
[3655] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1462.

transition entre les uns et les autres. Claude-Edmonde Magny explique que si *Monsieur Ouine* offre présente l'aspect d'un puzzle dont les morceaux peinent à s'accorder, c'est « que son sujet profond est un mystère qui […] ne peut apparaître que sous les espèces de l'absolue ambiguïté »[3656].

> Le dernier roman, Monsieur Ouine, est remarquable par sa structure lacunaire, elliptique, par sa temporalité brisée. La linéarité narrative vole en éclats, le récit est troué par l'omniprésence du mal et du non-sens. […] La dynamique même du temps est remise en cause, le passage d'un instant à l'autre est problématique, le récit ou le discours direct peuvent ressurgir *ex abrupto* à parti d'un blanc (sans qu'il soit à priori possible de déterminer, pendant quelques lignes, qui parle à qui, et de quoi) ou s'interrompre tout aussi brutalement. L'impression d'inachèvement que donne le dernier roman de Bernanos est justifiée par son contenu : la forme fait sens, la forme participe au fond […] la composition lacunaire de la création romanesque veut ici dire quelque chose de ce mystère de décréation qu'est le mal. Cette rhétorique négative contribue formellement à donner au lecteur une sensation de néant.[3657]

Bernanos reprochait à l'art moderne sa tendance à la fragmentation : « Aujourd'hui seulement la poésie se fragmente en de petites compositions, froids verbiages ; tout au plus épisodiques… le monde moderne a mutilé et déformé l'art, l'astreignant aux petits détails, aux petits cubes, aux petits poèmes ironiques aux petits bonbons lyriques… »[3658]. Cette tendance à la fragmentation se retrouve dans les différents arts et pour Bernanos elle est issue de la raison : « elle épingle les êtres, les sépare […] mais elle ne peut parvenir à la contemplation ultime de ce qui est »[3659] explique Philippe Delaveau.

La technique allusive du romancier diffère les indications explicatives, laissant dans l'ombre un certain nombre d'événements : l'assassin est peut-être Ouine, Jambe-de-Laine ou le braconnier. Bernanos nous lance sur de fausses pistes : Jambe de Laine accuse Ouine à la mairie et prétend avoir une preuve de sa culpabilité, à savoir un vêtement de la victime trouvé chez Ouine. Le narrateur nous dit que quelqu'un a vu quelque chose de décisif mais n'en révèle pas plus : il s'agit de Malvina, la femme du maire, qui a vu quelque chose sur le cadavre de Guillaume en le manipulant : « C'est notre premier crime […] car elle croit au crime. Tout à l'heure […] elle s'est approchée du petit cadavre, l'a retourné de ses mains silencieuses, expertes, car elle n'a pas peur des morts […] Et puis, c'est bon ! Ce qu'elle a vu ne regarde personne ! »[3660]. Il nous garantit que si l'on fouillait dans les tiroirs, on découvrirait de sombres secrets, sans en dévoiler davantage[3661]. Le propos du narrateur

[3656] C-E. MAGNY, « *Monsieur Ouine* de Bernanos », *Autour de Monsieur Ouine*, *op. cit*., p. 15.
[3657] E. BENOIT, *De la crise du sens à la quête du sens, op.cit*., pp. 36-37.
[3658] G. BERNANOS*, Correspondance (1934-1948)*, tome II, Paris, Plon, 1971 p. 444.
[3659] P. DELAVEAU, « Désincarnation, monstruosité, fragment : Bernanos face à l'art moderne », *Bernanos et la modernité, op. cit.,* p. 66.
[3660] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1397.
[3661] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1542.

semble écourté, censuré, comme le suggère la formule lapidaire « Et puis, c'est bon ! ». L'ellipse inscrit dans le texte le blanc et l'absence de toute parole et de tout récit, en marquant une interruption qui n'est jamais comblée. Cependant, l'ellipse chez Bernanos est moins le résultat d'une pure omission que le signe d'une sorte de rétention ou de réticence : il semble en effet que le narrateur ne puisse pas en dire plus ou le dire mieux, de sorte qu'il faut orienter le discours vers un autre sujet.

L'écriture se fait parfois reflet de sa propre impossibilité et de ses propres manques : le texte se fait l'indice d'un ailleurs de la signification, d'un au-delà du langage. En ce sens, le travail scripturaire de Bernanos peut se lire comme un travail de déconstruction, de défiguration de la langue. L'oxymore, ainsi que la parataxe, la répétition et la périphrase perment de rompre la linéarité du texte, comme on peut le voir dans cet extrait de *L'Imposture* :

> Il sentit, il sentit avec étonnement, puis avec certitude, enfin avec ivresse que cela qui remuait en lui qu'il ne pouvait plus porter, avait trouvé une issue, se déchargeait. L'enfant qui s'approchant avec terreur, la nuit, d'un fantôme, touche de ses petites mains un objet familier, inoffensif, ressent quelque chose de cette joie, quelque chose seulement, car il cesse simplement de craindre, il ne méprise pas ce qu'il a craint, il ne peut se venger de sa crainte...[3662]

En définitive, Bernanos défigure le dicible – désarticule dans tous les sens du terme la langue – pour figurer le non-dit, c'est-à-dire l'impuissance de la langue vis-à-vis de la création du sens en général. Les phrases parataxiques, par exemple, se retrouvent dans *Sous le soleil de Satan,* notamment quand le diable s'empare de l'âme désespérée de Mouchette :

> Mais alors un secours lui vint – jamais vainement attendu – d'un maître de jour en jour plus attentif et plus dur ; rêve jadis à peine distinct d'autres rêves, désir plus âpre à peine, voix entre mille autres voix, à cette heure réelle et vivante ; compagnon et bourreau, tour à tour plaintif, languissant, source des larmes, puis pressant, brutal, avide de contraindre, puis encore, à la minute décisive, cruel, féroce, tout entier présent dans un rire douloureux, amer, jadis serviteur, maintenant maître.[3663]

Le passage utilise la parataxe puisqu'il n'a pas de lien de subordination. Le silence des phrases, dénuées de mots de liaison, introduisent des ruptures brutales dans le récit : la rhétorique semble ici faire écho à la solitude du personnage. Cette ellipse dit autrement ce qu'elle semble cacher en faisant ressortir le désarroi de l'être. Le silence syntaxique renvoie à une autre ellipse, celle sur lequel le roman effectue sur tout ce qui habituellement forme la trame narrative et qui est susceptible d'éveiller la curiosité du lecteur. De la même façon, le

[3662] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 367. C'est nous qui soulignons.
[3663] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 199.

tiret « donne à la phrase bernanosienne une cadence et qui ne pas toujours sans briser le rythme pris par le lecteur »[3664]. Comme la parataxe, les tirets, qui signalent la brisure, se retrouvent souvent lorsque le personnage démoniaque traverse une crise, tel Cénabre dans *L'Imposture* : « L'une des marques des grandes convulsions de l'âme est de se retrouver dans les choses, de sorte que telle déception capitale, par exemple, reste inséparable du lieu et de l'heure – non pas seulement par une association matérielle, mais par une sorte de compénétration – comme si un certain accord de la vie profonde avait été faussé par le coup de bélier de la passion »[3665]. Signe de discontinuité, il brise la ligne de la phrase, d'où une certaine difficulté à suivre le tempo de la mélodie. Le tiret mime le foisonnement d'idées qui s'imbriquent les unes dans les autres. La phrase bernanosienne se rapproche parfois des œuvres non-romanesques, le narrateur en profitant pour expliquer son point de vue sur l'Église actuelle, l'honneur, les morts de la guerre. La prose bernanosienne est donc entrecoupée d'incises explicatives ou placées pour souligner la détresse, la révolte ou la compassion d'un personnage. L'écrivain crée une nouvelle figure du non-dit : la langue elle-même devient l'image où apparaît le non-dit car en s'écartant de la rhétorique littéraire ordinaire, l'écriture bernanosienne signale son manque à dire.

E. L'absence de transition

Bernanos, Mauriac et Green montrent l'être démoniaque comme fragmenté : il se compose de régions obscures et le plus souvent inconciliables et d'endroits vides inexplicables, d'où le recours à l'absence de transition. Il n'y a pas de transition par exemple entre Gabriel athée et Gabriel croyant dans *Les Anges noirs* de Mauriac : les deux existent mais il y a une rupture, un endroit vide entre eux. Lorsque Andrès vient rendre visite à son père à la fin du roman, le moribond est déjà sur la voie de la conversion : « L'abbé venait de s'employer, pendant une heure, à pacifier son malade : Gradère devait communier le lendemain matin, mais pris de panique, il éprouvait à chaque instant le besoin de se reconfesser, quelque ignominie oubliée lui revenant en mémoire. Le jeune prêtre avait réussi une fois encore à lui rendre le calme. L'assassin souriait maintenant aux anges »[3666]. La

[3664] P-R. LECLERCQ, *Introduction à* Monsieur Ouine *de Bernanos*, *op.cit*., p. 179.
[3665] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 327.
[3666] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., pp. 364-365.

transition est d'autant plus brutale pour Gisèle de Plailly qui, dans *Le Fleuve de feu* du même auteur, apparaît comme une femme perdue durant tout le récit avant de disparaître du récit pour réapparaître en nonne : « Dans la nef mi-déserte, des jeunes filles entouraient un harmonium. Au-dessus de cette grappe chantante, devant le clavier, sur un haut tabouret, s'élevait Gisèle de Plailly. Elle dominait les enfants de Marie à genoux, pareille à la Vierge d'une Assomption »[3667]. De même, dans *Les Chemins de la mer*, on ignore ce qui est arrivé à Landin depuis son arrivée à Paris mais lorsqu'il réapparaît dans le roman, il est radicalement changé. Quand Pierre Costadot le rencontre dans un bar, il ne peut s'empêcher de songer : « Ce visage aigu, un peu poudré, ombragé par un feutre au bord rebattu sur les yeux, est le visage de M. Landin »[3668]. Évidemment ce changement physique n'est rien comparé au changement de caractère : initialement timide et réservé, Landin est devenu un homme bavard et enjoué.

Chez Bernanos, les lacunes sont le plus souvent délibérées, tels les blancs et les points de suspension : ces lacunes ne sont que des silences qui ne se révèlent que par leur négativité. Dans *Sous le soleil de Satan*, un trou noir temporel se situe au cœur du roman : il s'agit d'une ellipse de quarante ans qui porte sur la façon dont l'abbé Donissan est devenu le saint de Lumbres. Contrairement à d'autres romans qui suscitent le mystère par un recours au vocabulaire de l'indicible envisagé comme l'expression de la perte ou du manque d'information, la technique de déstabilisation du lecteur est alimentée principalement dans *Sous le soleil de Satan* par une structure éclatée. Bernanos joue avec notre curiosité et notre désir d'explications et d'interprétations car cette structure ambiguë incite le lecteur à rassembler les témoignages. Elle entretient l'espoir d'une compréhension totale et crée le sentiment que tous les indices nécessaires sont présents mais dispersés dans les versions d'un même drame : celle de Mouchette et celle de Donissan. Il y a ainsi la volonté manifeste de Bernanos de prendre ses distances par rapport au récit : avec l'artifice des documents retrouvés (à savoir les lettres du curé de Luzarnes[3669] et les notes du saint de Lumbres soient disant retrouvées[3670]), il délègue le soin de rapporter les faits à un autre qui, à son tour, nous donne à lire le manuscrit d'un autre encore. Le narrateur est fractionné et cette impression est accentuée par les lettres des témoins dont chacune d'elles constitue un véritable petit récit. Cet éclatement du narrateur ajoute à l'ambiguïté du récit qui reste incomplet : le lecteur ignore ce qui s'est réellement passé à la mort de Mouchette.

[3667] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 578.
[3668] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 680.
[3669] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 247, pp. 258-259.
[3670] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 269.

> La multiplication des documents (autrement dit des voix) n'est rien d'autre en effet que l'introduction de la division dans le point de vue, l'apparition de blancs dans le texte, ou plus précisément dans les voies du texte. Non pas à vrai dire que cette multiplication à elle seule suffise à créer les blancs, puisqu'on pourrait bien imaginer un texte où les voix diverses seraient canalisées par une voix unifiante – une voix d'autorité – qui s'appliquerait à colmater les brèches, à restituer le point de vue absolu sur le fond duquel paraitraient les points de vue partiels. Mais ici il n'en est rien : la spécificité du « Saint de Lumbres » est justement de renoncer, en certains instants, à la plénitude d'un point de vue absolu, pour laisser place à la division, à la désunion des voix partielles. [3671]

Ce sont certainement ces deux aspects fondamentaux – rupture et incomplétude – qui confèrent au récit toute son étrangeté.

F. L'absence de logique

1. La modalité interrogative et le lexique de la confusion

Les faits ont une nature qui échappe véritablement dans certains des romans de Bernanos, Mauriac et Green. Au lieu d'être « visibles » et « tangibles », d'avoir une signification évidente et incontestable, ils deviennent irréels, incompréhensibles. On ne sait pas pourquoi Thérèse Desqueyroux a voulu tuer son mari dans le roman éponyme de Mauriac. Elle « balbutie » dit le texte dès qu'il s'agit d'expliquer ce qui s'est réellement passé. Il y a beaucoup de points d'interrogation – au sens propre comme figuré – dans le discours de Thérèse : « Que lui dirait-elle ? Par quel aveu commencer ? […] Comment font-ils, tous ceux qui connaissent leurs crimes ? ... »[3672], « Bernard, Bernard, comment t'introduire dans ce monde confus, toi qui appartiens à la race aveugle, à la race implacable des simples » [3673]. Au procédé de l'interrogation s'ajoute la seule affirmation possible, à savoir qu'il est difficile – voire impossible – d'exprimer ce qu'on sent, impossible d'exprimer ce qui a agi en nous, à notre insu : « Ce n'était pas de sa faute, si la vérité demeure inexprimable. On ne fait pas tenir en quelques mots l'histoire de deux êtres qui s'affrontent »[3674]. Interrogation, constatation de l'insuffisance du langage, et recours à une psychologie métaphorique, ce qui est peut-être le statut de toute psychologie romanesque. « Enchaînement confus de désir de résolutions,

[3671] J-C PLÉAU, *Bernanos : la Part osbcure, op. cit*., p. 24.
[3672] F. MAURIAC, *Thérése Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 26.
[3673] F. MAURIAC, *Thérése Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 34.
[3674] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 167.

d'actes imprévisibles »[3675], « régions indéterminées »[3676], « monde confus »[3677], « feu sournois qui rampe sous la brande »[3678], voilà quelques-unes des images de Thérèse Desqueyroux qui expriment la psychologie des profondeurs. La jeune femme affirme : « Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j'ai voulu. Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi : ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée... »[3679]. Les parallélismes de construction : « je n'ai »/ « je ne sais pas » mettent en relief les doutes liés au motif de la tentative de meurtre. Ce qui est à dire se définit avant tout par la négation et l'approximation : « Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela » dit-elle à Bernard lors de leur dernière entrevue. Thérèse suspend à travers ces formulations énigmatiques la suspension de sa réflexion et accentue le mystère qui plane autour de son histoire, de son secret.

Ainsi, l'écriture, par ces interrogations, souligne ses incertitudes. Mieux encore, elle privilégie la structure binaire qui reflète l'entre-deux : binarité de la métaphore où la vérité se situe dans l'inaccessible au-delà de l'image, mais aussi plus simplement binarité dans l'évocation d'un personnage, tel l'abbé Cénabre : « il sentait non pas le remords, mais la méfiance »[3680]. Les propositions se rapportant aux personnages démoniaques fonctionnent souvent selon le modèle suivant : la première proposition infirme un point, alors que l'autre affirme un point : « il semble cependant n'oser les affronter qu'à demi, il les aborde de biais »[3681] , « il n'a rien s'il n'a tout »[3682], « L'abbé Cénabre, lui, n'a jamais nié le miracle, et même il a le goût du miraculeux »[3683]. Cette structure très particulière montre tout d'abord la volonté pour Bernanos de définir dans un premier temps son personnage par la négative. Dans *Monsieur Ouine* du même auteur, le personnage éponyme est une figure de l'incertitude et de la négation : pour le décrire, le narrateur emploie souvent des phrases qui s'allongent, le propos ne cessant de se préciser sans cesse, comme si l'exactitude était impossible à atteindre quand il s'agissait d'évoquer Ouine : « Ni la volonté, ni l'intelligence, nulle tyrannie – la curiosité même, le plus puissant des moyens de désagrégation, la curiosité portée jusqu'à la haine – ne sauraient vaincre la résistance, la molle élasticité de ce magma. Il imagine, il voit

[3675] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 26
[3676] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 27.
[3677] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 68, p. 34.
[3678] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 37.
[3679] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 26.
[3680] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 447.
[3681] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 328.
[3682] Ibid.
[3683] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 329.

presque, il croit voir de ses yeux, comme d'un autre monde, d'une autre planète, ces nappes funèbres, ces lacs de boue »[3684]. La vérité semble inatteignable au sujet de Ouine, d'où son perpétuel besoin de préciser les mots, de les préciser sans pour autant arriver au but : définir Ouine. De même que le démon est le maître de l'illusion, M. Ouine est le maître de l'indistinction, de la confusion, le mot grec *diabolos* désignant d'ailleurs celui « qui désunit », c'est-à-dire qui sépare ce qui est uni et confond ce qui est distinct. Ainsi, comme le commente Juliette Escarment : « Bernanos semble avoir senti que la psychologie des personnages ne peut être écrite selon l'usage du roman traditionnel, qu'elle a été comme épuisée par ce mode classique d'écriture. À la psychologie héritée de la littérature réaliste se substitue « l'intériorité », qui exige désormais de nouvelles voies d'écriture. Dire le secret de l'âme devient alors l'obsédant souci de l'écriture bernanosienne, sa contrainte irréductible »[3685].

Le lexique de la confusion est fréquemment employé au sujet de Landin dans *Les Chemins de la mer* du même auteur : « M. Landin l'interrompit pour dire que même cette part de vie prenait sa source dans des régions ignorées de M. Costadot »[3686]. L'intérêt réside dans les motivations de l'acte, les enchaînements qui aboutissent au crime ne sont pas dévoilés. On retrouve cela chez Bertrand Lombard dans *Varouna* de Green lorsqu'il commence à se demander si sa fille n'est pas la réincarnation de sa femme disparue, comme le lui suggère Eustache Croche :

> Mais non, pendant toute sa vie, il avait été dupe comme un enfant est dupe d'une momerie ou d'un spectacle dont les décors lui paraissent véritables, et voici qu'à cette minute on le faisait passer derrière les décors pour lui montrer le peu d'épaisseur et l'extrême fragilité. Peut-être aussi ce monde qu'il découvrait tout d'un coup était-il situé au-delà de la mort, et qui pouvait dire si Bertrand Lombard n'avait pas rendu son âme d'une damnation éternelle ? Ou bien vivant encore, il entendait qu'on venait vers lui des régions obscures pour le mener à son destin.[3687]

Le narrateur semble ne pas comprendre les réactions et pensées de son personnage, ce qui accentue le fatalisme : « pour le mener vers son destin ». Les nombreuses interrogations relèvent sans doute moins du personnage que du narrateur qui n'entend rien expliquer sur la manière dont la morte a fini par revivre. L'expression « qui pouvait dire » est en ce sens un jeu du narrateur puisqu'il est bien évidemment le seul qui pourrait expliquer ce qui se passe dans l'esprit de Lombard mais s'y refuse délibérément, laissant au lecteur le loisir de décider

[3684] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1472.
[3685] J. ESCARMENT, « La fable et l'ineffable dans *Monsieur Ouine* de Georges Bernanos », *Dire le secret, op. cit.,*p. 149.
[3686] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 684.
[3687] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II*, op. cit*., p. 782.

si oui ou non, Lombard est une âme damnée. Le récit mime l'ignorance du narrateur en ne retraçant que la surface visible des événements, celle qui obstrue la vérité. Le plus souvent, les seuls éclaircissements sont livrés par des décrochages énonciatifs ou narratifs. La narration, incomplète et partielle, en quête de sa propre signification, est prise en charge par un narrateur impuissant qui est renvoyé au silence. Cela peut s'expliquer, comme l'affirme Gérard Hoffbeck au sujet de l'œuvre bernanosienne, « non pas seulement en raison des imperfections techniques et de la finitude toute humaine d'un langage incapable d'exprimer l'indicible, mais parce qu'il est très dangereux de prétendre sonder les reins et les cœurs, de vouloir tenir la place de Dieu »[3688]. Dans *Le Visionnaire* de Julien Green, la première partie du roman a pour narrateur Marie-Thérèse, une jeune fille encore innocente, qui ne comprend pas les intentions de son cousin Manuel. La prise en charge de la narration par ce personnage dans la deuxième partie révèlera la nature de ses sentiments à son égard.

Même lorsqu'ils se font narrateurs, les personnages démoniaques ignorent parfois encore le sens des scènes qu'ils décrivent, et parfois même ne le découvrent pas. Dans le même roman de Green, alors qu'il est malade, Manuel sent la présence de quelqu'un près de son lit. Pourtant, il n'a pas peur, bien au contraire : « Une idée singulière me vint, une idée de fiévreux qui ne distingue plus le possible de l'impossible : « Lui, peut-être ». Ce fut alors, je le crois, j'en suis sûr, que sur mon front une main se posa, d'une fraîcheur délicieuse, brûlante »[3689]. Le narrateur ne sait donner une signification précise à cet événement maintenu volontairement une ambiguïté. En effet, l'expression oxymorique « fraîcheur délicieuse, brûlante » peut être soumise à plusieurs interprétations : si pour Manuel, cette présence à ses côtés est de nature divine, elle pourrait tout aussi bien être de nature diabolique, le froid étant, comme le feu, des attributs de Satan. Toutefois le réconfort apporté par cette présence brouille l'interprétation et le lecteur ne saura finalement jamais la nature réelle de cette présence. En proposant des associations de mots inédites, l'oxymore dénonce l'impuissance des mots à traduire certaines expériences. De fait, il met en relation deux significations antinomiques dont résulte une nuance sémantique qu'aucun mot à lui seul ne peut transmettre. L'oxymore est une façon d'ouvrir les mots, d'introduire une fissure dans leur sens courant.

Les raisons du crime de Simone Alfiéri, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, sont infiniment complexes et mystérieuses : le meurtre est avant tout pour elle une manière de se prouver qu'elle était capable d'action par sa seule volonté. On remarque que la substance de

[3688] G. HOFFBECK, « Théâtre et roman : le regard et la parole du témoin », « *Les ténèbres » (2), Études bernanosiennes,* n°16, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1977, p. 151.
[3689] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 291.

l'événement a même disparu : au lieu de faits purs et simples, on n'a que l'écorce ou la coquille du fait qui s'est vidé de sa substance et de son sens. Le lexique de la confusion domine largement le roman : « une pensée encore confuse »[3690], « cette conscience même, encore vague et confuse »[3691], les « images encore confuses ». Aucun personnage ne semble capable d'expliquer ses pensées, ainsi que ses actes. La fin du roman est d'ailleurs elle aussi énigmatique puisqu'elle montre simplement la rencontre entre le curé et Simone, sans en évoquer l'issue que l'on présume fatale : « Ce prêtre fantastique, surgi deux fois des ténèbres, savait tout. Une seule chance lui restait peut-être, reconnaître sa funèbre puissance, s'avouer vaincue »[3692].

2. L'aposiopèse et l'anacoluthe

À l'instar de l'ellipse, l'aposiopèse engendre un silence dans le texte, révélant les défauts, les déficiences de la langue : il s'agit d'une figure qui consiste à interrompre le discours, à suspendre le sens d'une phrase. L'aposiopèse interrompt l'énoncé qui est soit complètement arrêté, soit remis à plus tard qui vise soit à persuader, soit à montrer la menace du silence, l'impossibilité du discours, du moins d'un discours sans hachure. Elle témoigne du flux hésitant et capricieux de la conscience ou d'une émotion forte coupant, déchirant la syntaxe, en somme, de ce qui demeure dans l'intime, partie invisible sur laquelle les mots se posent difficilement. Cette figure donne à voir le trou dans la conscience exposé dans le récit. Elle apparaît régulièrement au sein des dialogues bernanosiens pour indiquer un silence ou une hésitation, elle est alors souvent soulignée par des points de suspension. Le narrateur choisit de suspendre l'écriture pour laisser apparaître le silence : le lecteur perçoit l'impossibilité pour les personnages de parler et pour le texte de s'écrire.

C'est sans doute dans le roman *L'Imposture* de Bernanos que le motif de la perte est résolument le plus prépondérant. Le roman s'ouvre d'emblée avec la « perte » de Pernichon aux yeux des habitués du salon Guérou. Le motif de cette « perte » est prépondérante dans la deuxième partie du roman où Pernichon ne cesse de se voir comme perdu aux yeux de tous : « Vous m'avez fait perdre dans l'esprit de M. l'abbé Cénabre ! »[3693] dit-il à Catini[3694]. La

[3690] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 970.
[3691] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1016.
[3692] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1027.
[3693] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 407.

perte désigne aussi, dans un sens plus abstrait, celle qui évolue en parallèle de l'histoire de Pernichon : la perte de la foi de Cénabre. Cette perte est bien évidemment le sujet principal du roman mais elle répond, fait écho à la perte sociale de Pernichon. En effet, c'est parce qu'il traverse une crise morale que Cénabre décide de « perdre » Pernichon en le mettant face à sa médiocrité. Cette crise se manifeste par des absences soudaines et imprévisibles, des suspens dans la continuité de la conscience. Dans la dernière partie du roman, Chevance rêve qu'il entreprend de sauver l'abbé Cénabre et il s'exhorte à ne pas perdre cette chance ultime qu'il lui est, croit-il, donnée:

> La résolution qu'il avait prise, l'acte qu'il avait juré d'accomplir, coûte que coûte, l'idée en subsistait sans doute quelque part, dans un coin secret de la mémoire, mais c'était comme une figure voilée, méconnaissable, immobile dans l'écœurant tourbillon du vertige, et il n'osait d'ailleurs l'interroger de peur qu'elle ne restât muette, qu'elle se détournât de lui en silence, emportant avec elle un bien plus précieux que la vie, à jamais... Ne pas perdre en un moment la chance suprême !... Quelle chance ? La chance de qui ?... Car dans le désordre de sa raison, une humble consolation lui était venue, tombée du ciel, angélique. Il savait, il était sûr de tenir entre ses vieilles mains non pas son propre salut, mais le salut d'autrui, d'un autre homme plus malheureux, plus abandonné que lui-même... Quel homme ?... Ah ! la réponse viendrait à temps ! Il avait oublié le nom, il ne distinguait pas le visage à travers tant de signes étranges, mais il allait vers celui-là ; il courait à son secours, il le presserait bientôt sur son cœur ! [3695]

L'abondance de points d'interrogation et d'aposiopèses dans ce passage signale comme un point d'acmé. Les occurrences des motifs de la perte et de l'oubli (« secret », « mémoire », « muette », « silence », « perdre », « emportant », « oublié », « ne distinguait pas ») font écho à ceux de la chance et du salut (« ciel », « angélique », « salut », « secours »). L'abbé Chevance entreprend de combler le vide laissé par Dieu chez Cénabre en allant vers lui. Malgré l'absence physique du démoniaque, le saint veut donc le retrouver, aller vers lui, afin de lui accorder une chance de rédemption.

La perte est donc bien ce qui définit le démoniaque et le personnage de Monsieur Ouine se décrit lui-même comme un homme en suspens dans le roman éponyme de Bernanos : « Mon enfant, reprit-il avec son ancienne emphase, au cours de ma carrière universitaire comme après, je n'ai nullement songé à nier l'existence de l'âme, et aujourd'hui même, je ne saurais la mettre en doute, mais j'ai perdu tout sentiment de la mienne, alors qu'il y a une heure seulement, je l'éprouvais ainsi qu'un vide, une attente, une aspiration intérieure »[3696]. Or le premier dialogue où il apparaît commence justement par des points de suspension : « De

[3694] Le motif de la perte se retrouve à de nombreuses reprises : « Voulez-vous donc me *perdre* ? » (p. 355), « D'où vient cet acharnement à me *perdre* dans l'esprit d'un directeur [...]»(p 398), « Il comprit qu'il arrivait trop tard, que l'homme qui était devant lui n'était plus une proie pour personne, et qu'à s'acharner encore, il se *perdrait* sans le *perdre* » (p. 403), « Il a montré pour me *perdre* une adresse, une perfidie ! » (p. 404). (c'est nous qui soulignons)

[3695] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 506.

[3696] G. BERNANOS*, Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1560.

la chance... beaucoup de chance... répète le vieux monsieur d'une voix douce. Ordinairement je m'assoupis quelques minutes vers sept heures. Mais j'ai entendu distinctement claquer la porte du vestibule, mon sommeil est léger... De toute façon, il est préférable que nous ne parlions plus, d'ailleurs, de ce détestable malentendu »[3697].

L'absence, le blanc s'inscrit donc au sein du démoniaque, reflet de l'absence de Dieu. Les aposiopèses indiquent aussi dans le texte l'absence d'une réponse définitive, le doute, la peur de l'incertain, comme c'est le cas pour Mouchette : « Vraiment ? tu n'as jamais senti... comment dire ? Cela vous vient comme une idée... comme un vertige... de se laisser tomber, glisser... d'aller jusqu'en bas, – tout à fait, – jusqu'au fond, – où le mépris des imbéciles n'irait même pas vous chercher... Et puis, mon vieux, là encore, rien ne vous contente... quelque chose vous manque encore... Ah ! jadis... que j'avais peur ! – d'une parole... d'un regard... de rien »[3698]. Cette parole hachée, en perpétuelle recherche d'elle-même, est la manifestation du délire qui gagne Mouchette. Tout dans ce passage montre qu'elle n'est plus elle-même : elle cherche ses mots, la juste façon d'évoquer des sentiments tout à faits personnels. Les parenthèses, exclamations et interrogations suggèrent l'urgence, la précipitation en même temps que la précision de ce discours incontrôlé. La jeune fille se livre ici comme jamais elle ne l'avait fait auparavant : « C'est vrai que le plaisir doit être recherché pour lui-même... lui seul ! Qu'importe l'amant ! Qu'importe le lieu ou l'heure ! Quelquefois... quelquefois... la nuit... À deux pas de ce gros homme qui ronfle, seule..–seule dans ma petite chambre la nuit... Moi que tous accusent ! (m'accuser de quoi, je te demande ?) Je me lève... j'écoute... je me sens si forte »[3699]. Le démoniaque, nous y reviendrons, se caractérise par cette incertitude, ce silence au cœur de la parole, mais aussi au cœur de sa propre pensée.

Derrière ces points de suspension, images du silence, se cache aussi tout ce que l'on ne peut pas dire, l'incommunicable tel le propre viol de Mouchette que le narrateur choisit de ne pas révéler explicitement.

> Elle se sentit rudement jetée sur le canapé de cuir. Puis une minute encore elle ne vit plus que deux yeux d'abord féroces, où peu à peu montait l'angoisse, puis la honte.
>
> .....
>
> De nouveau, elle était libre ; debout, en pleine lumière, les cheveux dénoués, un pli de sa robe découvrant son bas noir, cherchant en vain du regard le maître détesté.[3700]

[3697] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1362.
[3698] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 97.
[3699] Ibid.
[3700] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 91.

Ce moment n'est pas évoqué et l'aposiopèse crée ici un effet de dramatisation. C'est au lecteur de comprendre ce qui s'est passé durant ce moment. Le viol demeure le chaînon manquant du récit et par ces points de suspension, il s'agit de rendre « présent typographiquement ce que le texte refuse de décrire, et par cette écriture déceptive de provoquer une demande du lecteur, une recherche d'information, et une ouverture à tous les signes qui pourraient permettre de combler le vide »[3701] explique Claire Barel-Moisan sur les « Stratégies du refus de la parole ». Le silence, qu'il relève du récit ou du personnage, est donc rarement un silence vide. Aussi, d'une manière générale, l'absence, le blanc, dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, ne sont pas sans signification. Véritable pendant du néant, la lacune est une autre manière de dire le vide des personnages qu'ils vont chercher à combler d'une manière ou d'une autre. Ici le viol désigne un moment où Mouchette, soumise, ne fait aucune action : elle la subit. Le personnage, impuissant, reste inerte et muet, dans de quasi inconscience. Le temps suggéré par les lignes de points est un temps du néant, du vide qui s'est quasiment dissolu, et dont seul le signe typographique témoigne encore. On retrouve la même signification des lignes de points lorsque Donissan rencontre le maquignon-Satan[3702] ou lorsque Mouchette se donne à Satan[3703].

L'aposiopèse indique l'absence d'une réponse définitive, le doute, la peur de l'incertain, comme c'est le cas pour Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos :

> Nous parlerons de ta conscience dans un moment, répondit Mouchette. En refusant de me rendre service, tu as fini de m'ouvrir les yeux. N'attends pas que je te cherche querelle. Je ne t'aime ni pour ta beauté – regarde-toi – ni pour ta générosité ; sans reproche, tu es plutôt rat ! Qu'est-ce que j'aime donc en toi ? Ne me regarde pas avec ces yeux ronds ! Ton vice... Tu vas dire : c'est une phrase de roman ?... Si tu savais... ce que tu *sauras* bientôt..., tu comprendrais que j'étais justement tombée tout en bas, à ton niveau... Nous sommes au fond du même trou... Pour toi, je n'ai pas besoin de mentir... Non ! tu ne lis pas dans mon cœur ; tu crois que je me venge... Non ! mon petit. Mais je puis être aujourd'hui tout à fait, tout à fait sincère. Hé bien ! voilà le moment de parler ou jamais. Je te tiens dans l'angle du mur, mon pauvre chat, tu ne peux m'échapper. Je te défie même d'élever la voix... Ainsi ![3704]

Les mots de Mouchette s'arrêtent sans qu'elle finisse sa pensée : elle ne parvient pas à dire à Gallet qu'elle a tué le marquis. Mouchette souhaite lui avouer son meurtre par défi, pour lui asséner un coup. À un autre moment, le personnage n'arrive d'abord pas à dire ce qu'il ne peut pas dire : « C'est vrai que je parle trop, avoua-t-elle ; par peur, au fond. Je parle pour ne

[3701] C. BAREL-MOISAN, « Stratégies du refus de la parole », *Limites du langage : indicible ou silence*, Université de Pau et des pays de l'Adour, Centre de poétiques et d'histoire littéraire, L'Harmattan, 2002, p. 72.
[3702] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 162.
[3703] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 207.
[3704] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 108.

rien dire »[3705]. À ce moment-là, c'est l'Autre qui intervient, qui aide pour arriver à dire la hantise, l'indicible. C'est alors Gallet qui remplit ce vide, ce silence : « Elle se rejeta aussitôt en arrière, riant d'un rire silencieux. – Cocasse ! dit Gallet »[3706]. Mouchette exprime à plusieurs fois son désir de se taire, désir du silence. D'autant plus que le silence n'est pas sans signification : il est une autre manière de s'exprimer et est donc souvent chargé de sens.

Dans le même registre, on peut noter la présence d'anacoluthes dans l'écriture qui rompent aussi la liaison syntaxique et indiquent la difficulté de la langue à livrer un sens, comme dans l'incipit de *Monsieur Ouine* de Bernanos :

> Elle a pris ce petit visage à pleines mains – ses longues mains, ses longues mains douces – et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille. Comme ses yeux sont pâles ! On dirait qu'ils s'effacent peu à peu, se retirent… les voilà maintenant plus pâles encore, d'un gris bleuté, à peine vivants, avec une paillette d'or qui danse. « Non ! non ! s'écrie Steeny. Non ! » Et il se jette en arrière, les dents serrées, sa jolie figure crispée d'angoisse, comme s'il allait vomir. Mon Dieu !
> - Que se passe-t-il ? Voyons, Steeny, interroge une voix inquiète, toute proche, de l'autre côté des persiennes closes. Est-ce vous, Miss ? [3707]

Dans cet exemple, le référent de « elle » reste ambigu car aucun lien anaphorique clair ne peut être établi : s'agit-il de Miss, de Michelle ou de Ginette ? La construction grammaticale prête à confusion de telle manière que le sens demeure en suspens. Le texte joue avec les codes traditionnels du roman « classique », supposé situer les données de l'intrigue dans l'espace et le temps et identifier le ou les protagoniste(s). Cette indétermination, créée par l'absence de repérage contextuel, se révèle symbolique : elle signale d'emblée l'absence de sens dans le monde représenté. Ce manque de repères crée des effets d'étrangeté et de rupture, perceptible aussi dans l'emploi des tirets. Le lecteur est introduit dans un univers dont l'auteur ne nous livre pas toutes les clefs. Les notations entre tirets « ses longues mains, ses longues mains douces » sont ambigües car on ne sait si elles relèvent du narrateur ou d'un personnage (et donc d'un monologue intérieur). Si l'on considère que la deuxième hypothèse est la bonne, il subsiste une ambiguïté sur le personnage dont il est le substrat. Manifestement, il s'agit d'un monologue intérieur de Steeny, ce qui laisse supposer que Miss et lui entretiennent des relations équivoques. Ainsi, même si l'incipit de *Monsieur Ouine* donne des informations, il montre aussi que l'essentiel n'est pas dans ces pages mais dans ce qu'elles suggèrent.

L'anacoluthe permet aussi parfois d'avoir une influence le sens d'une expression : comme l'aposiopèse ou l'ellipse, elle brise donc l'enchaînement de la narration. Par ce biais, Bernanos met le sens en question et signale les défaillances de la langue normée à

[3705] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 110.
[3706] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 109.
[3707] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1349.

appréhender et à exprimer certaines nuances. On a dit précédemment qu'il y avait dans *Monsieur Ouine* un certain nombre d'ellipses fondamentales comme par exemple la scène du meurtre du jeune garçon vacher. Le chapitre 4 se clôt sur une agression violente de la part de Jambe-de-Laine sur Steeny alors que le suivant s'ouvre sur l'annonce du meurtre : « Ils ont porté le petit cadavre dans la salle de la mairie sur la table hâtivement dépouillée »[3708]. Le crime reste donc dans l'ombre et ne sera jamais révélé. Ce chapitre s'ouvre sur un procédé d'anacoluthe similaire à l'exemple précédent : le pronom personnel « ils » renvoie à des personnes dont nous ignorons tout au début du chapitre. De même « le » cadavre suggère que le lecteur a eu connaissance de ce cadavre auparavant dans le récit, ce qui n'est pas le cas. À ce stade du récit, le lecteur ignore tout de l'identité du cadavre, de même que des personnes qui le transportent. Dans ce roman, les événements les plus banals, quotidiens qui sont relatifs aux figures démoniaques manquent de clarté. L'écriture de Bernanos réussit à cerner l'inexprimable en demeurant dans le non-dit : l'auteur a saisi que « l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage ; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole »[3709] comme l'explique Jean-Paul Sartre dans *Situations II.* Les blancs de l'écriture augmentent au fur et à mesure des romans de Bernanos : ils sont des zones troubles que le lecteur doit explorer, des espaces qu'il doit combler, participant ainsi à la création de l'œuvre.

Parce que l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green tente d'explorer ce qui fonde et perturbe l'être, elle ne saurait se cantonner à la réalité directement observable. Les blancs de l'écriture jouent un rôle essentiel : ils suggèrent le surnaturel par petites touches.

III. Des romans de la subjectivité : l'apport du monologue intérieur

Les romans de Green, Bernanos et Mauriac privilégient la vie intérieure et le phénomène subjectif. Loin d'être invalidés, le social et l'historique n'expliquent toutefois pas intégralement la complexité des figures démoniaques. Les romans de Green, Bernanos et Mauriac vont ainsi exploiter les possibilités esthétiques qu'offre la mise en scène du désarroi et de l'incertitude consécutifs à la guerre, en conciliant le subjectivisme, la prédilection pour la vie émotionelle. Le déplacement d'accent à la réalité psychique, l'importance accordée à l'onirisme qui empêche l'accès du sujet au réel, expliquent la référence à la dépersonnalisation.

[3708] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1392.
[3709] J-P. SARTRE, *Situations II,* Paris, Gallimard, 1948, p. 94.

A. Aux sources du monologue

Le « monologue intérieur » désigne le discours mental d'un personnage, c'est-à-dire une fiction de transcription de la pensée d'un personnage à la première personne et au présent immédiat : « Le phénomène de monologue intérieur reproduit n'est pas, contrairement à ce qu'on croit, l'inconscient freudien, ni d'ailleurs le flux intérieur de Bergson, ni même le « courant de conscience » de William James ; c'est tout simplement l'activité mentale que les psychologues appellent « langage intérieur », « parole intérieure » ou plus scientifiquement « endophrasie »[3710] analyse Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*.

1. Vers une définition du monologue intérieur

Le monologue intérieur est à son apogée pendant l'entre-deux-guerres. Les récits ayant recours au monologue intérieur foisonnent entre 1922 et 1931[3711], date à laquelle Dujardin fait paraître un essai intitulé *Le monologue intérieur* dans lequel il propose un historique et une définition du genre. Pour Dujardin, le monologue intérieur est « le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant »[3712]. Le monologue intérieur est donc d'abord caractérisé comme étant « non prononcé », c'est-à-dire que son expression ne suppose pas l'existence d'un auditoire. Il s'agit de communiquer la pensée tel qu'elle naît dans l'esprit du personnage, sans l'interrompre, ni l'organiser. Grâce au monologue intérieur, l'écrivain peut évoquer ce qui avant était généralement révélé ou tu par le narrateur omniscient. Les pensées, qui doivent sembler authentiques, se mêlent aux perceptions, aux sensations et, à travers elles, se renouvellent. Il s'agit d'une « pensée non encore filtrée et décantée ... la pensée à l'état brut... »[3713] :

> […] [L]e personnage qui soliloque ne raconte pas une aventure passée : il vit dans ce présent qui se dévide, en même temps que les mots s'enchaînent, il est ce torrent de mots et d'images au milieu desquels

[3710] D. COHN, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, Poétique, 1981, p. 96.
[3711] On peut mentionner les nouvelles *Juliette au pays des hommes* de Giraudoux (1924), *Saturne* d'Emmanuel Berl (1928), *L'enseveli* de Jean Schlumberger (1928), *Solal* d'Albert Cohen (1930) et *Ulysse* de Joyce, traduit en 1929 sous l'impulsion de Valéry Larbaud
[3712] E. DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, Paris, Éditions Messein, 1931, p. 79.
[3713] Pierre d'Exideuil cité par E. DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, *op.cit.,* p. 47.

> le lecteur a parfois du mal à se retrouver, et il est souvent tenté, il faut bien le dire, de se raconter, dans l'ordre chronologique, l'histoire que le romancier s'interdit de raconter. Mais l'auteur ne se prive pas, généralement, d'organiser esthétiquement son texte et de glisser, dans la trame du monologue, des indices explicatifs. [3714]

Pour Dujardin, le monologue est un véritable genre littéraire : *Les lauriers sont coupés* mérite ainsi le nom de « monologue » plutôt que celui de « récit » ou de « roman ». Il n'y a en effet plus du tout de narrateur et le lecteur est plongé dès les premières lignes dans la conscience d'un personnage qui s'exprime à la première personne.

Les critiques qui vont suivre vont préciser les particularités du monologue que beaucoup considère moins comme un genre littéraire que comme une technique. C'est le cas de Dorrit Cohn qui propose de nommer le monologue, tel que le conçoit Dujardin, « monologue intérieur autonome » parce qu'il place « [...] d'emblée le lecteur dans l'intimité d'une conscience verbalisant en silence ses préoccupations immédiates »[3715]. Ce procédé repose sur l'absence de contexte, ce qui implique que le « monologue autonome » n'est possible qu'à la première personne puisque le narrateur s'efface au profit du personnage. Il est qualifié d' « autonome » parce qu'il ne dépend plus d'un contexte narratorial : le lecteur est projeté dans l'esprit du personnage et assiste au déroulement de sa pensée. Le présent est de rigueur : il y a simultanéité parfaite de l'histoire et de la narration. C'est l'extrême limite de l'effacement du narrateur et on le trouve assez rarement dans l'œuvre romanesque de Green et Bernanos. Le « monologue intérieur autonome » est donc assez rare et c'est pourquoi Cohn, dans le récit hétérodiégétique[3716], distingue trois techniques de base. La première technique est le « psycho-récit » où les sentiments du personnage sont décrits, analysés ou rapportés en discours indirect classique.

La deuxième technique, le « monologue rapporté », désigne le discours mental d'un personnage cité tel quel, donc à la première personne, par un narrateur qui s'exprime soit à la première, soit à la troisième personne. Il comporte les signes de ponctuation tels que guillemets pour marquer nettement la différence entre les deux instances. Le monologue rapporté est particulièrement fréquent chez Green qui aime retranscrire les paroles intérieures

---

[3714] M. RAIMOND, *Le Roman, op. cit.,* p. 176.

[3715] D. COHN, *La Transparence intérieure*, *op. cit*., p. 250.

[3716] Dorrit Cohn distingue deux grandes catégories des techniques selon la personne :
-« La vie intérieure dans le récit à la troisième personne » : « Le psycho-récit » (*psycho-narration*), « Le monologue rapporté » (*quoted monologue*), « Le monologue narrativisé » (*narrated monologue*)
-« La vie intérieure dans le récit à la première personne » : « Les techniques de la rétrospection » et le monologue autonome.
Gérard Genette, lui, parle du « discours immédiat », « discours narrativisé ou raconté », « discours transposé » et « discours rapporté »

des personnages de façon intacte. Le récit s'interrompt pour faire place à un ou plusieurs énoncés qui sont supposés reproduire les pensées du personnage. Cette rupture est marquée par la ponctuation (deux points et guillemets), ainsi que des verbes de pensée. Le monologue rapporté est une première technique narrative du monologue intérieur. Il est censé exprimer fidèlement l'activité de la conscience du personnage et manifeste donc une certaine neutralité. Pourtant, le contexte narratif permet au narrateur d'éclairer le monologue d'un jour agréable ou désagréable, et notamment d'évaluer le degré de lucidité dont le personage fait preuve. La citation rapporte non seulement des contenus de pensées et d'émotions, mais aussi un acte d'énonciation. Le discours intérieur s'inscrit dans une relation d'interlocution à laquelle le lecteur ne participe pas. C'est pourquoi, selon René Rivara, le monologue rapporté permet de mettre en scène les débats intérieurs[3717].

La troisième technique est le « monologue narrativisé » qui a été traduit en français par discours indirect libre, limité au « récit de pensées ». Le discours indirect libre partage avec le discours indirect la troisième personne pour désigner le personnage et les transpositions des temps verbaux et, avec le discours direct, la structure de la phrase (exclamations, répétitions, etc.). Grâce à l'absence du verbe déclaratif, il n'y a pas de rupture énonciative : le monologue narrativisé se présente comme du récit, et son contenu peut même parfois être attribué au narrateur. Son indentification est donc une question d'interprétation, ce qui crée une ambiguïté. Le lien entre le personnage et son discours n'est pas explicite : une expression ou un simple terme qui évoque l'activité consciente d'un personnage suffit pour que l'énoncé suivant puisse être perçu comme relevant du monologue narrativisé. Les contenus du monologue narrativisés sont mis à distance, notamment par l'emploi du pronom de la troisième personne désignant l'énonciateur rapporté et l'emploi fréquent du passé. Le plus souvent, le monologue narrativisé présente la transposition des tiroirs-verbaux temporels, des déictiques, des pronoms du discours direct au discours indirect, mais il préserve la syntaxe, le lexique et l'intonation du discours direct. Une autre différence entre le discours indirect libre et le monologue narrativisé n'est pas de nature mais tient à ce que le monologue narrativisé possède sa qualité de monologue si tant est qu'il soit assez étendu.

Une seule phrase au discours indirect libre ne constitue pas encore un monologue intérieur narrativisé. Monologuer revient à produire une suite textuelle signifiante, donc plus étendue qu'une seule phrase. Avec le monologue narrativisé, la voix du personnage et celle du narrateur sont superposées. Les frontières sont indiscernables, ce qui permet au lecteur de

[3717] R. RIVARA, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.

s'installer dans la pensée de son personnage, le poussant à épouser le conflit dramatique qui l'habite. Le monologue suit le flux de conscience du personnage : le lecteur est concentré sur les méditations, rêveries ou sur les pensées intimes du protagoniste. L'écrivain livre progressivement les tourments des personnages, ce qui peut entraîner un discours incohérent, scandé par un rythme trépidant qui mélangent les sensations physiques et les préoccupations que le personnage éprouve sur le moment. Les doutes, interrogations et incertitudes intensifient le sentiment de confusion et d'angoisse du personnage. Le monologue narrativisé est un moyen de faire entendre la voix d'un personnage avec son style, ses mots et plus généralement son expressivité, puisque ce type de discours conserve les intonations du discours direct. Le discours indirect libre intervient très souvent lors de la présentation de l'intériorité d'un personnage, c'est-à-dire lorsque son point de vue est présenté.

2. Le contexte d'apparition du monologue intérieur

Ann Banfield constate que l'apparition du monologue intérieur – et particulièrement du discours indirect libre – « correspond à l'émergence du genre romanesque lui-même. Au milieu du XIXe siècle, la forme s'est étendue à toute la fiction romanesque en Europe […]. Et l'on peut aller jusqu'à dire qu'il est difficile de trouver un roman – et à fortiori – un roman à la troisième personne qui n'emploierait pas cette forme » [3718]. Le terme de « subjectivité » fait son apparition[3719] dans les premières années du XIXe siècle, ce qui coïncide avec l'apparition du roman moderne. Avec la crise du roman, on assiste à l'émergence du roman symboliste qui favorise le repli sur le culte du poétique pur. Les symbolistes veulent ainsi installer le point de vue et le narrateur au cœur de la psyché du personnage. Cette crise va donc avoir des conséquences directes sur le personnage, sa place, son rôle et sa construction. Il devient « plus passif… et plus bavard, ne cherchant plus à conquérir le monde mais à le comprendre. Support d'idées, de vérités dans les romans à thèse, écran où se déroulent rêves et émotions dans les romans-poèmes, il n'est plus le reflet d'une réalité sociale ou le moteur de l'action, non plus que le héros d'un monde impossible à saisir mais il devient le déchiffreur d'une réalité problématique dans laquelle il est exclu qu'il agisse »[3720] explique Belinda Cannone.

[3718] A. BANFIELD, *Phrases sans parole : Théorie du récit et du style indirect libre,* Paris, Seuil, 1995, p. 341.
[3719] G. GUSDORF, *L'Avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1973, p. 21-29.
[3720] B. CANNONE, *Narrations de la vie intérieure,* Paris, Klincksieck, 1998 p. 66.

La dislocation du récit est liée directement à celle du personnage et la crise du roman vient d'une crise de la notion de personne. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, on assiste à l'essor de la psychanalyse et, d'une manière plus générale, à celle de la psychologie. Taine montre ainsi que le moi n'est que la série des états de conscience et Hartmann insiste sur la notion d'inconscient. Comme l'explique Michel Raimond, « La psychologie positive, sous l'influence de Ribot, considère l'homme comme un être instable, côtoyant sans cesse la folie »[3721]. Ce renouveau de la psychologie a des répercussions sur la littérature où la subjectivité devient un véritable procédé romanesque :

> Le roman moderne est une perpétuelle odyssée à travers les consciences, une métempsychose au sens strict : le jeu du moi avec lui-même s'y déploie à travers des milliers de moi possibles, que ma propre imagination et mes propres actes soutiennent en leur insufflant quelque chose de ma vie. La question de l'identité, l'identité comme question, lui sont donc centrales, car elles n'en constituent pas seulement un thème plus ou moins explicites, elles sont inscrites dans sa forme même. [3722]

Sans doute la littérature religieuse chrétienne est déjà par essence un lieu où l'on explore la vie de la conscience : « […] l'abîme de la conscience humaine et son secret […] ne saurait jamais être pénétré jusqu'au bout. Et le romancier en vient à saisir avec acuité la finitude de son propre regard là même où il semblait l'avoir mise hors jeu. Au XXe siècle, l'exploration romanesque de la subjectivité peut tendre, par sa finesse même, jusqu'à la dissolution de celle-ci, soit dans l'insignifiance, soit dans l'insaisissable, tout comme la forme même de l'identité se briser de façon cubiste, ou le moi se dissoudre en une pluralité de moi incertains »[3723]. Le mal est l'objet essentiel, ou tout du moins important, du roman moderne comme l'a montré Pietro Citati dans *Le Mal absolu. Au cœur du roman du XIXe siècle*[3724].

Le monologue intérieur prétend donc rendre compte de la pensée du personnage captée à son insu sans que le narrateur intervienne : « Né à une époque de crise de la conscience, au tournant du XIXe siècle, le monologue intérieur traduit parfaitement une vision du monde et de l'être en proie à une solitude ontologique, typique de notre temps. Cette solitude, qui est celle du personnage, est aussi donnée à expérimenter au lecteur réel de ce type d'ouvrage »[3725]. Mauriac, en 1928, publie *Le Roman* dans lequel il explique : « Je ne sais rien de plus troublant que ces lignes pour un homme à qui est départi le don redoutable de

---

[3721] M. RAIMOND, *La Crise du roman aux lendemains du naturalisme aux années 20, op. cit.,* p. 413.
[3722] J-L. CHRÉTIEN, *Conscience et roman : La conscience à mi-voix*, tome II, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2011, p. 293.
[3723] J-L. CHRÉTIEN, *Conscience et roman : La conscience à mi-voix*, tome II, *op.cit*., p. 294.
[3724] P. CITATI, *Le Mal absolu. Au cœur du roman du XIXe siècle,* Paris, Gallimard, L'Arpenteur, 2009.
[3725] B. CANNONE, *Narrations de la vie intérieure, op.cit.* p. 60.

créer des êtres, de scruter le secret des cœur »[3726]. Il affirme que Proust et Dostoïevski sont ses maîtres : à un roman traditionnel, dégageant des lois et des types et décrivant des personnages représentatifs de leur milieu, il oppose le roman de l'introspection. Il évoque « la force de cet élan qui nous rapproche […] chaque jour un peu plus de ce secret des cœurs, – de chaque cœur considéré comme un monde, comme un univers différent de tous les autres, – comme une solitude enfin »[3727]. De ce fait, le romancier ne juge pas son personnage : « rien ne nous dégoûte de ce qui est humain »[3728].

Julien Green, Mauriac et Bernanos ne font pas usage du monologue de façon bien différente de celle de Stendhal ou Balzac. Même si l'on peut considérer qu'ils aient subi l'influence de la littérature de leur époque, ils ont voulu, dans leurs romans, surtout faire découvrir le « secret des cœur » pour reprendre l'expression de Mauriac. Cette expression est d'ailleurs issue de la Bible même puisqu'on la retrouve dans le psaume 43, 22 des *Septante*. Comme l'explique Cristina Terrile :

> Or si le roman des années vingt est aux prises avec une véritable dislocation du personnage et non simplement avec les difficultés que la narration rencontre pour le connaître et le représenter exhaustivement, il faut en chercher l'origine dans une autre tendance qui ne devrait d'abord rien à l'esthétique du point de vue. Vers la fin du XIX e siècle, sont peu à peu apparues des figures sensiblement différentes de celles du personnage balzacien, conquérant et toujours orienté vers l'action d'une manière définie, même s'il doit être vaincu. *Une vie* de Maupassant ou encore *una unita* de Svevo nous représentent déjà des êtres faibles, qui fuient le monde plus qu'ils ne cherchent à se réaliser. Ils ne sont pas à proprement parler sans nature, mais tout se passe comme si leur essence ne se manifestait dans les conditions de ce monde que par le refus, par la fuite. De tels caractères portent en eux les germes d'une dissolution du personnage. [3729]

Ces pensées secrètes de l'âme, personne ne peut les atteindre : « Les hommes peuvent parler, on peut les voir agir dans leurs mouvements extérieurs, les entendre dans leurs discours. Mais de qui peut-on pénétrer les pensées, et voir le cœur à découvert (*inspicitur*) ? Ce qu'à l'intérieur il porte, ce qu'à l'intérieur il peut, ce qu'à l'intérieur il fait, ce qu'à l'intérieur il organise, ce qu'à l'intérieur il veut, ce qu'à l'intérieur il ne veut pas, qui peut l'embrasser ? »[3730]. Cette idée se retrouve dans l'examen de conscience qui est, dans la tradition chrétienne, un parcours jamais achevé, toujours lacunaire de cet abîme intérieur que chaque être est. Or cette abyssale profondeur du cœur humain, dont l'exploration n'a pas de limites, va être le sujet privilégié du roman du XIX et XXe siècles.

[3726] F. MAURIAC, *Le Roman*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 758.
[3727] F. MAURIAC, *Le Roman*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 760.
[3728] F. MAURIAC, *Le Roman*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 761.
[3729] C. TERRILE, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, *op. cit*., pp. 14-15.
[3730] SAINT AUGUSTIN cité par J-L. CHRÉTIEN, *Conscience et roman : La conscience au grand jour,* tome I, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009, p. 25

B. La mise en œuvre du monologue intérieur chez Green, Mauriac et Bernanos

Dans un univers où le non-dit a une place de choix, le monologue est de rigueur : comme l'explique Jean-Louis Chrétien dans *Conscience et roman* : « c'est le monde qui appelle le monologue, c'est de la situation extérieure que vient l'impulsion qui le met en mouvement »[3731]. Sans être toujours des « tempêtes sous le crâne », pour reprendre l'expression de Victor Hugo, les monologues ont le plus souvent une fonction dramatique. Ils peuvent transmettre des éclairs de compréhension, des fulgurances de décision, mais aussi des débats, combats et déchirements.

1. Le monologue comme expression de la comédie sociale

Nombreux sont les monologues dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green qui n'ont pas lieu dans des moments solitaires mais forment des apartés dans la conversation. Cela souligne le décalage entre l'apparence et l'intériorité de l'autre : la comédie sociale est alors perceptible. Les monologues livrent alors les vrais dessins et les vrais désirs des personnages, lesquels sont mutuellement opaques, leurs propos hypocrites visant précisément à ne rien en laisser paraître comme nous l'avons vu précédemment[3732]. Placés avec le narrateur sur un plan supérieur, le lecteur voit ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur du personnage. Il peut parfois se jouer une double conversation : celle extérieure et celle intérieure. Ainsi dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé et Marcel sont très souvent en train de monologuer lors de leur conversation au début du roman. Leurs paroles intérieures soulignent leur attitude feinte. Alors qu'il commence à parler de sa femme, Tota, Marcel songe intérieurement : « Quel besoin le tenait pourtant de parler d'elle ! En vain se disait-il que mieux valait se taire devant ce vieil ami haineux »[3733]. Le lecteur découvre à quel point Marcel se méfie d'Hervé. Celui-ci d'ailleurs laisse souvent « parler » intérieurement sa curiosité :

> Hervé s'assit à sa place accoutumée, sur le divan et s'aperçut qu'on y avait dressé un lit de fortune. Pour qui ? Marcel ne dormait donc plus auprès de sa femme ? Enceinte peut-être, ou souffrante ? Ses yeux innocents luisaient. Il s'assit tout de même sur le couvrepieds, en prenant soin de ne pas froisser les draps. Marcel, debout, lui paraissait immense. Comme il avait vieilli ! On pouvait dire maintenant que c'était un homme mur ; et cette corpulence…[3734]

[3731] J-L. CHRÉTIEN, *Conscience et roman : La conscience au grand jour*, tome I, *op. cit*., p. 65.
[3732] Voir le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude.
[3733] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 280.
[3734] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 279.

Ici le duel de paroles a lieu sur deux plans : le premier, celui de la conversation à voix haute, est un échange quelque peu difficile mais où Hervé comme Marcel entendent rester courtois. Le second, celui des pensées, manifeste moins de retenues et de ménagements. Le jeu des forces se mène derrière une conversation en apparence banale entre deux amis de longues dates

Cet usage du monologue est fréquent chez Mauriac, ce qui montre ainsi à quel point le démoniaque est solitaire ; en effet, ce sont les conversations avec autrui qui sont des parenthèses, des digressions qui interviennent dans le récit que le personnage se tient à lui-même.

> « Être soi-même ? répétai-je, mais nous ne sommes que dans la mesure où nous nous « créons. » (Inutile de développer ; mais peut-être faudra-t-il développer pour Bernard.) Azévédo niait qu'il existât une déchéance pire que celle de se renier. Il prétendait qu'il n'était pas de héros ni de saint qui n'eût fait plus d'une fois le tour de soi-même, qui n'eût d'abord atteint toutes ses limites : « Il faut se dépasser pour trouver Dieu », répétait-il. Et encore : - « S'accepter, cela oblige les meilleurs d'entre nous à s'affronter eux-mêmes, mais à visage découvert et dans un combat sans ruse. Et c'est pourquoi il arrive souvent que ces affranchis se convertissent à la religion la plus étroite. »
>
> « Ne pas discuter avec Bernard le bien-fondé de cette morale, – lui accorder même que ce sont là sans doute de pauvres sophismes ; mais qu'il comprenne, qu'il s'efforce de comprendre jusqu'où une femme de mon espèce en pouvait être atteinte et ce que j'éprouvais, le soir, dans la salle à manger d'Argelouse : Bernard, au fond de la cuisine proche, enlevait ses bottes, racontait en patois les prises de la journée.[3735]

La pensée du personnage est rendue ici en respectant un certain réalisme. L'organisation des paragraphes montre une logique interne à la pensée : succession de deux aspects du passé (souvenir ponctuel d'une conversation, puis souvenir de scènes identiques), surgissement du présent dans l'évocation passée, mélange des discours narratifs et injonctifs, omniprésence du « je » de la conscience qui se souvient, répétition du verbe « développer » dans la même phrase, sorte de redite de l'esprit, etc. La situation même de Thérèse, « prisonnière » d'un train qui la reconduit au présent, comme une « île » de temps voyageant dans l'espace, est très semblable à celle de la conscience humaine. Les tirets et les parenthèses interrompent le discours « uni » de Thérèse. Par ce choix d'écriture, Mauriac entend créer un personnage dans la vérité de sa conscience. Le lecteur, à travers ces confidences, est placé au cœur de ce qu'est réellement le personnage. En évoquant le masque qu'elle a porté depuis sa jeunesse, Thérèse le fait dans le même temps tomber, découvrant ses talents d'observation et de manipulation.

D'une manière générale, les paroles d'autrui ennuient ou irritent Thérèse Desqueyroux, comme on le voit particulièrement à la fin du roman car elles la privent de son attention à elle-même. Le dialogue est comme dissous par le monologue qu'il soulève. Thérèse ne cesse de songer intérieurement ce à quoi pense les autres membres de la famille venus lui rendre visite

[3735] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 62.

pour lui présenter le fiancé d'Anne. Aussi le dialogue est perpétuellement interrompu pour laisser place au monologue rapporté de Thérèse : « Elle me méprise parce que je ne lui ai pas parler de Marie »[3736], « la petite devait parler maintenant : « Cela m'amuserait quelques secondes, peut-être, de l'entendre, mais tout de suite, elle m'ennuierait, je serais impatiente de me retrouver seule avec moi-même »[3737], « Thérèse songe : « Il faut que j'écoute ce qu'on dit. J'ai la tête vide ; que raconte le fils Deguilhem ? »[3738]. Ce dialogue montre l'incommunicabilité des personnages au sens propre comme au sens figuré : le monologue de Thérèse est la manifestation même de cette absence de communion. Aussitôt en présence d'autrui, elle se refugie dans sa conscience qui se fait bientôt miroir de sa claustration même : elle ne peut en sortir. Aussi, le lecteur découvre ici la véritable prison de Thérèse Desqueyroux, avant tout prisonnière d'elle-même et de son incapacité totale à communiquer – et donc à communier.

C'est un désir de rencontre, de communion, qui lui est interdit, comme le montre le monologue : « Si elle pouvait appuyer sa tête sur une poitrine humaine, si elle pouvait pleurer sur un corps vivant ! ».[3739] La souffrance libère une Thérèse jusqu'ici ignorée : il y a désormais la Thérèse sociale, apparente et celle plus profonde. Consciente d'avoir perdu sa vérité, Thérèse devient interrogation angoissée. Cet interrogatoire de soi-même oblige à une reconstitution du passé, à un travail de narration, lequel s'oppose aux fictions élaborées par la famille. Mais ces questions se replient sur elle-même : « Quelle fatigue ! À quoi bon découvrir les ressorts secrets de ce qui est accompli ? »[3740]. Le narrateur nous montre souvent ce que les paroles intérieures des personnages ont de mensonger et de trompeur. Lors du moment de la tentative meurtre, la construction dénonce la mauvaise foi du personnage, comme semble le sous-entendre le narrateur :

> […] [E]lle songeait : « Rien ne prouve que ce soit *cela* ; ce peut être une crise d'appendicite, bien qu'il n'y aucun autre symptôme... ou un cas de grippe infectieuse ». Mais Bernd, le surlendemain était sur pieds. « Il y a des chances que ce fut *cela*. » Thérèse ne l'aurait pas juré ; elle aurait aimé en être sûre. « Oui, je n'avais pas du tout le sentiment d'être la proie d'une tentation horrible ; il s'agissait d'une curiosité un peu dangereuse à satisfaire. Le premier jour où, avant que Bernard entrât dans la salle, je fis tomber des gouttes de Fowler dans son verre, je me souviens avoir répété : « Une seule fois, pour en avoir le cœur net... je saurai si c'est cela qui l'a rendu malade. Une seule fois, et ce sera fini.[3741]

[3736] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 97.
[3737] Ibid.
[3738] Ibid.
[3739] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 75.
[3740] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 29.
[3741] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 71-72.

Il faut ici souligner que Mauriac construit le monologue intérieur afin de souligner l'aveuglement volontaire du personnage. L'aveuglement commence par le refus de Thérèse de nommer le crime : « *cela* » qui est mis en relief dans le texte par le narrateur, afin de souligner son caractère mensonger. Lorsque l'empoisonnement de Bernard est évoqué, le narrateur – à l'instar de Thérèse – emploie des euphémismes (« acte » ou de « chose ») : « La voici au moment de regarder en face l'acte qu'elle a commis »[3742]. Dès lors, elle ne peut éprouver de remords et donc d'avoir accès au salut : Thérèse ne sera pas sauvée. Les répétitions (« une seule fois ») et les points de suspension soulignent le caractère artificiel du discours intérieur auquel le personnage lui-même ne semble pas croire. Le monologue intérieur dénonce ici le manque de sincérité du personnage démoniaque qui contrôle ses pensées aussi bien que ses actes.

2. Les monologues comme expression de la conscience déchirée

Les démoniaques sont « inconséquents à l'extrême, déchirés entre la dualité inquiétante, éprouvant à la fois un sentiment d'amour et de haine »[3743] commente Willy Burkhard sur l'œuvre de Bernanos. Le démoniaque incarne la voix de la conscience déchirée par le mal qu'il choisit pourtant délibérément. Chaque roman de Bernanos, Mauriac et Green présente en effet un être démoniaque sur le point de choisir le mal : Louis veut déshériter ses enfants, Steeny souhaite quitter le domicile familial, Mouchette veut rejoindre son amant, Gabriel décide de se débarrasser d'Aline, Thérèse a tenté de tuer son mari, Gueret veut posséder Angèle, Manuel en souhaite de même vis-à-vis de sa cousine. Aussi, le mal est « l'usage pervers de la liberté. L'homme qui s'est décidé à cette liberté pervertie est mauvais ou égocentrique, il déforme arbitrairement le sens de l'être »[3744]. Mais face au mal, les démoniaques perdent souvent le contrôle d'eux-mêmes et semblent guidés par des forces inconnues qui leur dictent leurs actions futures. Dans *Léviathan* de Green, le souvenir d'Angèle, pendant son errance à Paris, n'a jamais quitté Guéret. Il a souvent repensé à ce qu'il lui a fait avec horreur : « Comment se pouvait-il qu'il eut fait cela, et surtout, pourquoi l'avait-il fait ? Toutes les raisons qu'il se donnait à lui-même, le désir, la colère, la peur,

[3742] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 70.
[3743] W. BURKHARD*, La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 271.
[3744] W. BURKHARD, *La Genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, op. cit.,* p. 274.

n'expliquaient pas comment, pendant quelques heures, une transformation si profonde avait pu s'opérer en lui et faire de sa main un instrument de meurtre »[3745]. Guéret ne parvient pas à s'associer à un assassin et, pour cette raison, il n'éprouve aucun remords. : « L'âme sera-t-elle toujours tenue responsable de ce que fait le bras, de ce que dit la bouche ? Pourquoi n'y aurait-il pas des moments où s'accomplit un divorce entre les actes de l'homme et sa volonté ? Peut-être servons-nous quelquefois des forces que nous ne connaissons pas et qui profitent du désordre où nous jette la fureur pour se substituer à nous et guider nos gestes »[3746].

Aussi, nombreux sont les démoniaques qui sont tentés par le mal, voire font le mal, mais qui en ont horreur. Cette ambivalence vis-à-vis du mal explique le statut ambigu des êtres démoniaques, tour à tour bourreaux et victimes. En effet, quelques démoniaques éprouvent un certain remords vis-à-vis du mal qu'ils ont fait. Olivier, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, se sent fautif de ne pas avoir aidé Philippe qui s'est suicidé devant lui. À la suite de cela, il se sent à la fois coupable et en même temps innocent :

> « Je suis trop bête, se répétait-il rageusement, un quart d'heure plus tard, au fond d'une petite salle de café. Si Philippe était mort à Romorantin, je suppose, la nouvelle ne m'en eût pas du tout bouleversé. Au fond, nous n'avions rien de commun, et je le connaissais depuis peu. Certes, il s'est tué devant moi, sous mes yeux. Qu'est-ce qui m'empêche maintenant d'oublier ce détail, une fois pour toutes ? D'ailleurs, j'ai rompu avec Ganse, je ne remettrai plus les pieds rue de Verneuil, pourquoi ne pas passer outre à tout ça comme à un mauvais rêve ? »[3747]

Olivier veut faire comme si le meurtre n'avait jamais existé et rejoint en cela Adrienne Mesurat qui a complètement occulté le meurtre de son père. Toutefois, ses nombreuses interrogations (« Qu'est-ce qui m'empêche ») montrent qu'il en est incapable. Le monologue comprend deux réseaux lexicaux opposés : l'un vise à atténuer le suicide de Philippe (« nouvelle », « détail », « rêve ») et l'autre le présente comme terrible (« tué », « sous mes yeux », « mort »). Deux attitudes en Olivier se contredisent – la culpabilité et l'indifférence – mais c'est clairement la culpabilité qui l'emporte chez le jeune homme.

Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, après avoir subi les reproches d'Irène concernant les propos tenus lors d'une soirée sur son ami Marcel, Hervé de Blénauge décide d'aller rendre visite à ce dernier. Sur le chemin, on assiste à un monologue intérieur lors duquel il ressasse le passé : « Irène a beau s'indigner : a-t-il vécu ou non aux crochets de Marie Chavès ? Les cent mille francs qu'il a joués sur les valeurs américaines, on sait bien de qui il

[3745] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 768-769.
[3746] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 769.
[3747] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 974.

les tenait... Marcel a été ignoble envers son brave homme de père : il a inventé des prétextes »[3748]. Hervé tente de justifier d'avoir eu raison de parler ainsi de Marcel et montre ici sa manie logicienne : il n'hésite pas en effet à renverser les rôles. Sous couvert d'une rigueur logique mise au service d'un prétendue amitié, s'enchaînent des constructions antithétiques qui recouvrent grossièrement un dessein inavouable : jouir du plaisir du malheur possible des autres. Ces distorsions logiques révèlent le caractère illusoire, fallacieux d'un raisonnement qui présente quelques similitudes avec la mauvaise foi sartrienne dans la mesure où cette dissimulation à soi-même de ses motivations profondes est bien une manifestation d'inauthenticité.

Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, Gabriel se livre après le meurtre à un monologue intérieur. Il ressent à la fois un profond soulagement et un remords tenace. En effet, le meurtre d'Aline entraîne la fin de la haine : « Il revoit, sur le papier arraché, les taches de sang souillé des moustiques et des punaises. Et il guettait le départ du client d'Aline pour aller se chauffer chez elle… Et puis quoi ? Il l'avait tuée pour n'être pas tué. À quoi bon chercher des excuses ? »[3749]. Il est plus lucide sur son acte qu'Hervé mais, contrairement à ce dernier, il ne cherche pas à se trouver de fausses excuses. Le monologue intérieur révèle le trouble de Gabriel qui se sent dépossédé après son acte, comme abandonné : « Seul ! Qu'est devenue cette présence brûlante en lui ? Où donc ce guide obscur, cette voix insidieuse, ce conseil toujours présent ? Jusque là, il avait été comme un aveugle : il serrait fort la laisse et le chien tirait. Maintenant, le chien a rompu la corde, les yeux de l'aveugle se sont ouverts et il y voit malgré les ténèbres »[3750]. La présence démoniaque – incarnation de sa division intérieure – qui le tenaillait depuis sa plus tendre enfance semble s'être enfin dissipée.

Le motif du gouffre se retrouve dans le cas du monologue qui permet de découvrir l'abîme de l'âme, de descendre dans les profondeurs obscures de la conscience et dans celles du cloaque et des égouts. On monologue beaucoup chez Green, et cette fréquence de la parole de soi à soi va de pair avec la solitude, que cette dernière soit choisie ou subie. La plupart des monologues greeniens traduisent l'incompréhension, l'interrogation et le doute du démoniaque. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, de nombreux passages nous permettent d'accéder à la conscience du personnage principal. Mais ces passages – le plus souvent au discours indirect libre – manifestent une certaine ambiguïté dans la mesure où l'on peine à dire s'ils relèvent du personnage principal ou du narrateur. Ils montrent l'agitation d'une

[3748] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 277.
[3749] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 321.
[3750] Ibid.

personne seule qui souvent déraisonne dans ses pensées et perd le sens commun : « Puis, devant la résistance de Germaine qui ne comprenait pas, cette idée fit place à une âtre dans l'esprit de la jeune fille. Pourquoi n'irait-elle pas elle-même vivre chez Mme Legras ? Si elle pouvait obtenir une chambre sur la rue du Président Carnot, la vue qu'elle y aurait du pavillon blanc ne serait-elle pas incomparablement meilleure que de la chambre de Germaine ? »[3751]. Les questions dominent dans les monologues narrativisés d'Adrienne, soulignant son incompréhension du monde, en même temps que son décalage perpétuel avec ce dernier. Cette incompréhension du monde se retrouve dans l'emploi de nombreux modalisateurs. Esprit agité, Adrienne manifeste dans ses monologues rapportés une certaine confusion :

> Était-elle folle ? Quelle joie trouvait-elle à contempler cette maison banale. Si encore la personne qui l'habitait avait pu lui venir en aide, mais cette personé ne la connaissait pas. Et puis qu'est-ce que cela voulait dire ; venir en aide ? Venir en aide contre qui ? Elle prit sa tête dans ses mans, étourdie par ces pensées qui s'agitaient en elle subitement, et elle s'en voulut de gâter ainsi son plaisir en faisant des réflexions stupides, devant cette maison, là où elle avait désiré d'être depuis l'instant où elle s'était levée. Pourquoi n'était-elle donc pas heureuse ? Qu'avait-elle donc ? Tout à coup, elle se sentit dominée, appelée par quelque chose qu'elle ne connaissait pas. [3752]

Ainsi, le regard interne, s'il existe, ne débouche pas sur un éclaircissement et sur une connaissance immédiate de soi : le personnage ne se trouve pas, son moi semble lui échapper éternellement. Lorsqu'il échappe au personnage, l'espace mental devient alors une menace : il constitue un danger d'aliénation, d'enfermement. Le monologue rapporté est perceptible de plus en plus au fur et à mesure du roman : « Mlle Maurecourt, par exemple » pensa-t-elle »[3753], « Il est là, pensa-t-elle. S'il savait que je suis près de lui, que dirait-il ? »[3754]. Green maintient un certain flou sur un certain nombre d'expressions, notamment en employant le verbe « se dire »[3755] qui est ambigu : Adrienne se parle-elle à elle-même intérieurement ou à voix haute ? Les paroles du discours direct sont toujours prononcées à voix haute même si le personnage est seul : « Mais tant pis ! tant pis ! » dit-elle tout haut, sur un ton excédé »[3756]. Au fur et à mesure du texte, Adrienne parle fort et ses paroles intérieure se font entendre « à mi-voix » ou en murmure » pour devenir dans le dernier chapitre du roman véritablement forte : « elle répéta avec force »[3757], « cria la folle »[3758]. Cela montre le tumulte de plus en plus

[3751] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 304.
[3752] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 309.
[3753] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 464
[3754] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 465.
[3755] « C'est une bonne femme au fond, se disait-elle », p. 405, « elle s'était bornée à se dire mollement « c'est une femme perfide, elle mène double jeu » p. 421, « Je suis à l'étage » se dit-elle p. 447, « Il s'agit bien de cela ! » se dit-elle p. 449.
[3756] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 312.
[3757] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 518.

important chez Adrienne : sa pensée devient de plus en plus sonore bien qu'il s'agisse toujours d'une parole intérieure. Elle finit par avoir la violence expressive de l'oralité. Chez Green, le monologue rapporté ou narrativisé ne cesse de rendre compte d'une conscience irréfléchie et confuse qui ne s'apparaît pas à elle-même.

Les monologues intérieurs signalent une conscience déchirée qui cherche une issue : le destinataire du monologue est une partie de soi-même. Les démoniaques ne peuvent envisager une réconciliation dans la mesure où tout n'est que méconnaissance. L'unité de soi est menacée et elle ne tarde pas à sécrouler sous le poids des questions. Le démoniaque est souvent incapable de démêler ses propres sentiments. Bertrand Lombard dans *Varouna* de Green cherche à comprendre : « Pourquoi cette joie, puisqu'on me l'enlève ? se demandait-il. Que me sert d'avoir été heureux si je ne puis plus l'être ? Un homme qui meurt de soif se rafraichira-t-il au souvenir d'un eau qu'il a bue jadis ? Mieux eût valu de n'avoir jamais vu Hélène, et mieux encore de n'être point né »[3759]. Le chaos s'insurge et l'anéantissement est en bonne voie. L'incompréhension de ce que vit Lombard le conduit à un certain fatalisme : « on me l'enlève ». Le pronom indéfini « on » semble désigner ici le destin, la fatalité.

La majorité des discours intérieurs sont là pour retranscrire les questionnements et inquiétudes des démoniaques qui apparaissent comme des êtres incertains, peu sûrs d'eux. Les consciences des démoniaques restent obscures, secrètes. Les passages au discours indirect libre, manifestation d'une conscience troublée, n'apportent aucune conclusion tranchée et ne font donc en rien progresser l'action. Le langage intérieur – comme le langage extérieur – présente les mêmes dislocations entre ce qu'on pense ou sent et ce que l'on dit. Le langage intérieur ne dévoile donc pas l'âme du démoniaque : l'intériorité ne forme pas le lieu de la transparence. Mme Londe, dans *Léviathan* de Julien Green, s'interroge sur ses propres sentiments qu'elle méconnaît : « Pourquoi se sentait-elle si triste tout d'un coup ? N'était-elle pas considérée dans tout le pays, honorée, puissante, même ? Que désirait-elle de plus ? Elle fut tirée de se réflexions par les dineurs […] »[3760]. Ici le monologue – qui rappelle le monologue tragique théâtral – se termine sur une note prosaïque qui crée un décalage comique entre la profondeur des questions qu'elle se pose et l'activité à laquelle se livre. Plus loin, Mme Londe analyse sa curiosité que lui permet d'assouvir Angèle : « Le dimanche, pourtant, jour où s'effectuent ce qu'elle nommait chastement les sorties d'Angèle ; elle était nerveuse et agité jusqu'au retour de la jeune fille. Elle pensait, avec un malaise qu'elle ne

[3758] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 518.
[3759] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes,* tome II*, op. cit*., p. 713.
[3760] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 601.

s'expliquait pas, aux familiarités que sa nièce avait sans doute à souffrir. C'était en vain qu'elle se répétait : « Au fond, que m'importe tout cela ? »[3761]. Le monologue manifeste un signe du dédoublement psychologique qui résulte du désaccord avec soi-même. Il signale inconsciemment une force qui échappe à sa volonté. Une fois de plus, il participe d'un processus du dédoublement, dans la mesure où il laisse voir à Mme Londe un doute, d'autant plus douloureux qu'elle ne parvient pas à contrôler cette curiosité, qui l'a conduit à des actes abominables.

Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, avec son récit mnémonique, revient sur le passé par l'intermédiaire du monologue intérieur. Placé sous le signe de la subjectivité, l'acte narrateur ne déploie pas les faits avec certitude mais, au contraire, s'emploie à les remettre perpétuellement en question : « Il faudra tout reprendre depuis le commencement… Où est le commencement de nos actes… »[3762]. Le narrateur homodiégétique, incapable d'ordonner son récit, est régulièrement dépossédé de sa fonction narrative, la parole lui étant dérobée alors par ce romancier omniscient. Thérèse a perdu ses repères : « Un falot balancé par un bras, des appels en patois, les cris aigus des porcelets débarqués : Uzeste déjà. Une station encore, et ce sera Saint-Clair »[3763]. Thérèse doit se raconter à quelqu'un pour ne pas s'oublier et se perdre définitivement. Bernard, le destinataire, finit par être effacé, exclu de ce monologue : « Ce n'est pas lui que Thérèse, les paupières baissées, la tête contre la vitre du wagon, voit surgir à bicyclette »[3764]. Puis une série de phrases, comme un leitmotiv, ponctuent le monologue intérieur et annoncent le rejet de Bernard : « Que lui dirait-elle ? Par quel aveu commencer ? »[3765], « Comment l'introduire dans ces régions indéterminées où Thérèse a vécu, souffert ? »[3766], « Bernard, Bernard, comment t'introduire dans ce monde confus […] »[3767]. Le monologue de Thérèse la conduit peu à peu au silence : « le plus simple sera de se taire » [3768] conclut-elle.

L'indétermination, le flou et l'approximation remplacent l'exactitude et l'accord du sujet à lui-même. L'incertitude le domine complètement : il n'est plus sûr de rien. Les démoniaques ne parviennent pas à être « authentiques », pour reprendre le mot de Bernanos. Se connaître s'avère difficile, le protagoniste échappant à toute tentative d'investigation : il

[3761] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 643.
[3762] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 28.
[3763] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 29.
[3764] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 32.
[3765] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 26.
[3766] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 27.
[3767] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 34.
[3768] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 74.

est constitué d'un fond obscur, se dérobant sans cesse à lui-même. Chaque personnage démoniaque possède une partie de lui-même, de sa personnalité qui lui échappe, une région souterraine à laquelle il semble n'avoir pas d'accès. Mouchette face à Cadignan ne sait même plus pourquoi elle se rend chez lui dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Qu'était-elle venue demander, à travers cette première libre nuit, à ce gaillard déjà bedonnant qui ne tenait que de sa race paysanne et militaire une énergie toute physique, et comme une espèce de grossière dignité ? Elle s'était échappée, voilà tout ; elle frémissait de se sentir libre. Elle avait couru à lui comme au vice, à l'illusion longtemps caressée de faire une fois le pas décisif, de se perdre pour tout de bon »[3769]. L'identité a pour seule certitude de ne pouvoir être circonscrite. L'énigme du personnage démoniaque se dit à travers de l'image de l'abîme dont on a signalé l'importance précédemment.[3770] La plupart des démoniaques semblent agir malgré eux : ils constatent après coup qu'ils ont agi ou parlé de telle ou telle manière mais leurs propres motivations leur échappent.

3. Le monologue comme expression de l'obsession

Les détours et hésitations des démoniaques disent quelque chose de leur rapport au monde : le lien entre eux et le monde, entre eux et les autres, est fragile, ténu. Ne trouvant pas de solution, de réponse à ses questionnements, le personnage démoniaque entre dans la dissolution. Le monologue survient dans le récit au moment où le personnage démoniaque a l'esprit agité : il est la manifestation d'un esprit en lutte avec des forces opposées. En règle générale, à mesure que la tension d'un personnage monte, le discours intérieur du démoniaque tend à se disloquer. Le discours intérieur de Thérèse Desqueyroux prend un tour de plus en plus chaotique dans *La Fin de la nuit* de Mauriac :

> Voilà sa maison enfin. Pourvu que la concierge ne soit pas dans l'escalier ! Elle est devant la loge et cause avec Anna. Pourquoi se taisent-elles à la vue de Thérèse ? Pourquoi l'observent-elles avec cette attention pénible ? […]. Thérèse grimpa les étages en proie à un trouble profond, sans tenir compte de son cœur. Elle verrouilla la porte, ne prit pas le temps d'enlever son chapeau et tomba dans un fauteuil. Elle souffrait de sa poitrine, mais n'avait plus peur de mourir seule : pourvu qu'elle fût à l'abri des hommes... Anna avait dû monter par l'escalier de service ; il faudrait se débarrasser d'Anna. Thérèse l'avait crue en mauvais termes avec la concierge : elles avaient dû se réconcilier sur son dos. Mais la mettre à la porte, s'en faire une ennemie mortelle... Comment trouver le joint pour qu'elle parte d'elle-même ? « Si des personnes ont intérêt à ce qu'elle demeure chez moi, rien ne la décidera à s'en aller, elle s'accrochera à la

[3769] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 85.
[3770] Voir dans le chapitre 4 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « La chute du démoniaque ».

> place ». Thérèse se traîna jusqu'à sa chambre, de nouveau envahie par l'angoisse « Mais c'est absurde, songeait-elle, je ne risque rien. Tout ce dont je suis coupable échappe à la loi. Oui, on peut vouloir me perdre, on peut s'arranger pour me perdre. Ce n'est qu'un jeu de compromettre une femme qui a déjà eu maille à partir avec la justice... ». En vain se répétait-elle : « Mais il n'y a rien ! »[3771]

Dans ce passage, plusieurs types de discours s'entrechoquent : une analyse rationnelle de la situation, des commentaires rageurs, des apostrophes lancées à des interlocuteurs fictifs, des questions qui trahissent l'angoisse de l'héroïne et des critiques adressées à elle-même. Cette incohérence, au demeurant liée à l'état de fatigue de Thérèse, est de façon plus générale un fait inhérent au mécanisme de la pensée déchirée du personnage.

Contrairement à la parole – surtout lorsqu'elle s'adresse à autrui –, la pensée ne consiste pas en un discours déstructuré, ni même un discours tout court. Déchirés, les démoniaques ne pensent pas avec des phrases, mais avec des impulsions, des images, des souvenirs, les idées n'ayant pas besoin d'être intégralement formulées pour exister. Cet aspect chaotique se retrouve chez Mme Londe après le départ de ses habitués dans *Léviathan* de Julien Green :

> Qu'était-elle en effet, sans les yeux, sans les oreilles d'Angèle, et à quoi lui servait l'intuition qu'elle avait reçue sinon à la torturer ? Flairer la présence d'un secret dont on ne peut connaître le moindre détail, n'est pas plus pénible que l'ignorance absolue de celui qui ne se doute de rien ? Elle, au contraire, se doutait de tout, mais, Seigneur, quelle nuit n'était pas préférable à ce faible rayon de lumière ? Et, par une habitude de vieille femme dont le cerveau se trouble avec l'âge et les afflictions, elle remontait constamment le fil de ses malheureux et ramenaient les plus petits déboires à une commune origine. [...]. Et pourquoi arrivaient-ils en retard ? Parce qu'ils ne la respectaient plus. Ce manque de respect, d'où venait-il ? [...]. Se moquaient-ils d'elle ? Pourquoi hochaient-ils la tête ainsi en regardant la porte ? Et les autres de quoi riaient-ils ? [3772]

Les questions manifestent le ressassement de Mme Londe qui cherche à savoir ce qui se passe mais de manière chaotique. Son raisonnement n'a plus rien de logique : elle fait de toute façon elle-même les questions et les réponses (« Et pourquoi arrivaient-ils en retard ? Parce qu'ils ne la respectaient plus »), signe manifeste de dualité. Sa curiosité, qui est une forme de pouvoir, ne supporte pas d'avoir été spoliée depuis le départ d'Angèle, elle ne sait plus rien. Dès lors, son esprit vacille, ressassant son absence de renseignements, cherchant à interpréter les signes, attitudes de ses différents habitués : « Se moquaient-ils d'elle ? Pourquoi hochaient-ils la tête ainsi en regardant la porte ? Et les autres de quoi riaient-ils ? ». La scène se termine par l'évanouissement de Mme Londe qui ne supporte pas de ne plus tenir ses habitués.

[3771] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., pp. 173-174.
[3772] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., pp. 734-735.

La solitude, avec ce qu'elle peut entraîner de ressassement, de sentiment de claustration dans la vie mentale, constitue le principal danger pour Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac. Coupé des autres par sa maladie, contraint à d'incessants allers-retours dans son esprit, le personnage subit une forme d'aliénation intime puisqu'il considère que ses pensées se retournent contre lui, le trompent. Il n'est plus guidé ni par la raison ni par les sens mais par « une fièvre », « une furie ». Il éprouve une certaine difficulté à s'auto-analyser et à voir les failles de son raisonnement. Ici, l'intime enlise l'individu, le maintient dans un enfermement terrible, mais en d'autres occurrences, sa conscience lui échappe, déborde, n'est plus du tout maîtrisée :

> Quelle est cette fièvre d'écrire qui me prend, aujourd'hui, anniversaire de ma naissance ? J'entre dans ma soixante-huitième année et je suis le seul à le savoir. [...]. Où en étais-je ? Oui, tu te demandes pourquoi cette soudaine furie d'écrire, « furie » est bien le mot. Tu peux en juger sur mon écriture, sur ces lettres courbées dans le même sens comme les pins par vent d'ouest. Écoute : je t'ai parlé d'abord d'une vengeance longtemps méditée et à laquelle je renonce. Mais il y a quelque chose en toi, quelque chose de toi dont je veux triompher, c'est de ton silence. Oh ! Comprends-moi : tu as la langue bien pedue, tu peux discuter pendant des heures avec Cazau au sujet de la volaille ou du potager.[3773]

Louis instaure un faux dialogue avec sa femme : « Oui, tu te demandes pourquoi », « Écoute : je t'ai parlé d'abord », « Oh, comprends-moi ». Mais la conversation, même imaginaire, entre Louis et sa femme, est difficile : il anéantit tout ce qu'elle pourrait dire, il rectifie tout ce qu'elle pourrait répondre. On remarque une forte présence des phrases négatives : « Non, tu te vautrais dans un souvenir délicieux »[3774], « Ne va pas croire »[3775], « Non, je n'éprouvai »[3776]. Silencieux avec autrui, Louis est donc surtout bavard avec lui-même. Il se regarde, s'épie, s'écoute, et est attentif à la moindre obsession, au plus lointain souvenir. Le monologue intérieur – avec l'accumulation des conjonctions de subordination « que » comme autant de coups que le personnage s'inflige à lui-même – donne au lecteur une perception physique du caractère répétitif, obsessionnel même de la pensée du démoniaque.

Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, lorsqu'elle oblige Georges à lui avouer une faute, Thérèse devient à ses yeux une autre femme. Mauriac intercale un monologue au discours indirect libre, puis indirect où Thérèse présente sa propre défense devant Georges :

> Non, elle n'avait pas voulu lui faire de mal. Jamais elle n'avait eu la volonté de nuire. Elle disait qu'elle s'était débattue, qu'elle se débattrait jusqu'à son dernier souffle ; qu'autant de fois qu'il l'avait fallu, qu'autant de fois qu'il le faudrait, elle remonterait la pente jusqu'au nouveau point de rechute, comme si

[3773] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 387.
[3774] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 390.
[3775] Ibid.
[3776] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 391.

> elle n'avait rien d'autre à faire au monde : s'arracher à un bas-fond et y reglisser, et se reprendre indéfiniment ; pendant des années, elle n'avait pas eu conscience que c'était là le rythme de son destin. Mais maintenant, voici qu'elle est sortie de cette nuit. Elle voit clair. [3777]

Il s'agit d'une image que Thérèse se fait d'elle-même, qui succède à d'autres images très différentes. On ne sait où est la vraie Thérèse car elle est perçue à travers le miroir perpétuellement changeant du dialogue ou du monologue intérieur, le sien et celui des autres personnages (Marie et Georges en l'occurrence) qu'elle fascine, inquiète, voire terrifie. Le monologue intérieur reflète dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green l'impossibilité d'agir des personnages. En effet, les figures démoniaques revendiquent fréquemment un refus de la vie qui entraîne une absence d'action romanesque.

Entièrement tournés vers la pensée, les personnages démoniaques ne veulent et ne savent pas vivre. Ils sont tournés vers leur obsession qui peut prendre des formes et des motifs variés. La réflexion sur le monde est paradoxalement liée à un refus du monde et des autres comme l'explique le narrateur au sujet de l'abbé Cénabre : « Quelque part que sa jeunesse ait faite au mensonge, une heure est venue entre toutes les heures où l'indifférence s'est muée en un renoncement volontaire, délibéré, lucide ; mais on ne connaît pas cette heure. Il ne la connaissait pas non plus »[3778]. Le monologue devient un écran à travers lequel les personnages regardent et jugent autrui sans participer, sans se prononcer :

> Voyons ! voyons ! » retrouvant au fond de sa mémoire les ruses du bon écolier qui cherche à fixer son attention sur un texte difficile. Ah ! que ne se vit-il alors tel quel, dans la profondeur de sa chute ! « Voyons ! voyons ! Serrons la question de près ! Ne restons pas en l'air. N'ai-je pas écrit tant de livres avec joie ? Oui. Oui, oui, oui ! Voilà donc un point acquis. Et pourquoi me suis-je cru forcé d'abandonner ces sujets, une matière si riche, inépuisable ? Voilà. Attention ! Ceci est un autre point délicat. Voyons : à la prendre en elle-même – ou plutôt objectivement – à l'étudier du dehors, avec un désintéressement absolu – la sainteté, par exemple... Non ! Non ! mille fois non ! s'écria-t-il cette fois à voix haute et en frappant du poing sur la terre. Il faut prendre parti ! Je dois prendre parti ! »[3779]

Cénabre, dans la lignée des êtres personnages démoniaques, se détache du monde par son esprit analytique. Chez lui, l'omniprésence de la pensée correspond à un refus animé de toute participation à la vie, comme le montrent les nombreuses phrases négatives. Le recours constant au monologue intérieur est le signe d'un écart qui se creuse entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Or Cénabre ici ne dit rien d'autre : sa vie d'homme d'Église respecté ne correspond pas à ses croyances profondes. Tout ce qu'il a fait en rapport avec Dieu ne signifiait rien pour lui et son incapacité à « prendre parti » est le reflet de son absence de

[3777] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit*., p. 156. C'est nous qui soulignons.
[3778] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 443.
[3779] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 450.

croyance.

La parole intérieure chez Bernanos, loin d'être un lieu de recueillement, conserve la violence de l'oralité : c'est une parole intérieure tumultueuse. Les plus vifs monologues concernent tous la quête de soi, l'identité, Bernanos rendant compte d'une conscience irréfléchie et confuse. Ce chaos intérieur, ce surgissement de l'inarticulable et de l'insaisissable montrent que l'on assiste bien à la pulvérisation de la pensée, à la dépersonnalisation de l'individu. La première partie de *L'Imposture* de Bernanos se construit sur cette incompréhension fondamentale à soi, et de cet éparpillement constitutif. Cénabre découvre « malgré lui, ainsi qu'une bête échappée »[3780] son absence de foi. De ce fait, il semble que l'on agisse à sa place, ce qui le laisse dans l'incompréhension totale : « Pourquoi l'ai-je frappé ? répétait-il, parlant toujours à voix basse. Il fallait que je fusse hors de moi ! Sa pensée choppait à ce seul obstacle. Il n'était attentif qu'à la recherche de ce qui l'avait porté en avant contre un ennemi désormais disparu, effacé, anéanti, et avec une telle haine au cœur toute vive... Contre qui ? Contre quoi ? »[3781]. Mais Cénabre parvient au terme de ce monologue à prendre conscience de son absence de foi. Le langage se fait souvent elliptique dans le monologue intérieur comme le montrent les nombreux points de suspension :

> Il n'avait aucun vice à satisfaire, et il tenait d'ailleurs la plupart d'entre eux pour de folles, de stupides dissipations : il avait un mépris d'avare pour ces prodigalités... Alors, quoi ? Ne pouvait-il simplement tenir pour nulle une crise sans issue, reprendre sa tâche où il l'avait laissée la veille ? Cela resterait son secret, nul n'en aurait rien appris qu'un prêtre trop scrupuleux pour parler, ou qui ne rencontrerait que des incrédules. Ne pouvait-il... Hé bien, non ! il ne pouvait plus.[3782]

Ce long monologue de Cénabre constitue l'étape décisive dans le roman. À travers le dévoilement d'un secret, on accède par l'introspection du personnage à une éthopée, portrait en action de l'intimité de Cénabre qui apprend à se connaître dans le doute et le tourment ainsi que dans ses révoltes intérieures.

4. Le monologue comme expression de la folie

Le discours intérieur permet au démoniaque de proférer des paroles qu'ils ne peuvent pas dire en face de leur interlocuteur. C'est pourquoi les démoniaques entendent parfois deux voix divisées qui sont la manifestation du dédoublement de la conscience qu'ils essayent de

[3780] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 333.
[3781] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 359.
[3782] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 370.

masquer[3783]. Dans *Léviathan* de Green, la dualité de Mme Londe se traduit par la présence d'une voix intérieure qui n'est pas monologue intérieur : « Quand on tient le premier restaurant du pays, on se tire toujours d'affaire, se disait-elle, et dans cette partie secrète de sa conscience où bien des choses se cachaient qu'elle n'avouait point, une voix ajoutait alors : « Surtout quand on a une fille comme Angèle à offrir à ses clients »[3784]. Cette voix, elle veut souvent « la faire taire »[3785] car elle peut se faire violente :

> Oui, c'est cela. C'est commander à des hommes trop faibles pour te résister, leur parler durement comme un chef à ses soldats. La mort, les hasards de l'existence t'en prendront un ou deux, de temps en temps, jusqu'au jour où la mort te prendra, toi aussi. Alors on fermera ton restaurant, on dispersera tes biens, on parlera un peu de cette Mme Londe qui faisait des prix si doux. Puis ton souvenir s'effacera de toutes les mémoires, tu aurais pu aussi bien ne pas vivre. [3786]

Plus tard, elle entend à nouveau une voix lui souffler : « Là, criait cette voix, il y a quelque chose. Qu'est-ce que c'est ? Pourquoi cet homme riche est-il triste ? Pourquoi celui-là ne porte jamais des vêtements que d'une seule couleur ? M. Untel arrive toujours trois minutes après tout le monde au restaurant, pourquoi ? Pourquoi ? »[3787]. Alors qu'il est tenté de se suicider, Gabriel, dans *Les Anges noirs* de Mauriac, entend « une voix impatiente » qui répète « en sourdine » : « Non, tu es trop lâche » comme de quelqu'un qui ne comptait pas m'avoir par là. Car il est vrai que je suis lâche et il arrive souvent que de tous nos vices ce soit celui-là qui nous sauve »[3788]. Aussi, il n'est pas rare que les personnages démoniaques ne reconnaissent pas leur propre voix.

On retrouve cela dans *Les Anges noirs* de Mauriac où depuis le début de sa vie, Gabriel se convainc lui-même grâce à cette « voix »[3789]. Cette voix extérieure est peut-être celle du diable et peut en cela être comparée à la voix qu'entend Hoël, non pas dans un discours intérieur mais au cours d'un rêve : « - Qui es-tu ? demanda Hoël – Je suis tout ce que tu penses et tout ce que tu fais. En agissant, tu m'as nourri, et en tranchant le cou de cette femme, tu m'as donné le visage qui me manquait et la force qui circule à présent dans mon corps. Je suis ton crime. Je puis maintenant me promener sur tout la surface de la terre me rendre là où l'on m'appelle... »[3790].

[3783] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Le dédoublement et la folie ».
[3784] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 737.
[3785] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 601.
[3786] Ibid.
[3787] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 641.
[3788] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., p. 239.
[3789] Ibid.
[3790] J. GREEN, *Varouna*, *Œuvres complètes,* tome II*, op. cit*., p. 680.

Cette identité mal assurée, fissurée se retrouve chez l'héroïne de Mauriac, Thérèse Desqueyroux. De ce fait, le personnage démoniaque apparaît à bien des égards énigmatique. Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, Thérèse « ne reconnaissait pas sa propre voix. [...] Il lui semblait qu'une autre femme balbutiait »[3791]. La voix signale la dislocation avec soi-même, puis tout se passe comme si la voix et le personnage faisaient deux. Le personnage se sépare de lui-même comme dans *Le Malfaiteur* de Julien Green où dans sa confession, Jean met en conflit deux voix. Il rapporte ainsi un dialogue qu'il a eu au sujet de son roman :

> À ce moment, d'une voix secrète, mais distincte, une voix intérieure me fit : « Le malfaiteur, c'est toi. » […] Je continuai donc la page commencée, mais au lieu d'écrire l'histoire de M. Pâris ; je racontai la mienne et comme mon enfance m'ennuyait un peu, je sautai délibérément par-dessus pour aborder le sujet brûlant *in medias res*. Un esprit d'apostolat m'animait, je voulais être vrai […]. Plusieurs feuillets furent noircis de la sorte quand la même voix que tout à l'heure me posa la question suivante : « Pourquoi écris-tu ceci ? –Pourquoi Pour la gloire, pour être publié ! – Tu porteras donc ce manuscrit à un éditeur, et sans faiblir tu lui diras : voilà ma confession, imprimez-là ! Tu auras ce courage ? [3792]

La voix accuse dans un premier temps Jean d'être un « malfaiteur », puis remet en cause les intentions de son projet d'écriture, s'amusant de l'optimisme de Jean quant à la publication de son livre et de son impuissance à tout dire, par manque de courage.

De la même façon, il y a deux voix qui s'affrontent dans les monologues de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Rien n'est changé, murmurait-elle, rien de nouveau...» Mais contre l'évidence, une voix intérieure, mille fois plus nette et plus sûre, témoignait de l'écroulement du passé, d'un vaste horizon découvert, de quelque chose de délicieusement inattendu, d'une heure irréparablement sonnée. À travers son bruyant désespoir, elle sentait monter la grande joie silencieuse, pareille à un pressentiment »[3793]. Deux voix s'affrontent dans l'intériorité de la jeune fille Mouchette : la voix réelle qui « murmure », semble incertaine comme le montrent les points de suspension, et une voix intérieure « mille fois plus nette et plus sûre » et qui apparaît démoniaque. La montée de cette voix intérieure participe en effet à la suggestion d'une menace diffuse, vague. L'atmosphère énigmatique est amplifiée par une appréhension à la fois imprécise et prémonitoire des événements. Au niveau de la narration, deux courants dominants soutiennent le texte : un discours de l'excès (apparition, sentiment de toute-puissance, événement surnaturel) et un discours du manque et du doute (absence d'explication, fuite du sens, impossibilité de synthétiser, d'analyser), comme le suggère la suite du texte : « Qu'elle trouvât quelque part, ici ou là, un asile, qu'importe ! Qu'importe un asile à qui sut franchir une fois le seuil familier

[3791] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., p. 170.
[3792] J. GREEN, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes,* tome III*, op. cit*., p. 312.
[3793] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 85.

et trouve la porte à refermer derrière soi si légère ? Ce débauché de marquis craignait l'opinion du bourg, qu'elle affectait de braver ? Tant pis ! Elle n'en sentait pas moins sa propre force, en ayant trouvé la mesure dans la faiblesse d'autrui. Dès ce moment, son proche destin se pouvait lire au fond de ses yeux insolents »[3794].

L'Imposture de Bernanos se présente comme une confrontation d'instances discursives : opposition de discours, ensemble contrapuntique, polyphonique. Cette tension est comme la métaphore du conflit intérieur de ses personnages démoniaques. Cénabre est toujours dans le commencement, la reprise de lui-même, la reconstruction et la restitution impossible de ce qu'il est.

> C'est bien simple : j'abandonne décidément mon livre, je renonce à cette histoire, et pour commencer je brûle mes notes ce soir. – À quoi bon? Tu es bête! – Évidemment les sujets ne manquent pas, qui me sollicitaient encore il y a un mois. Je n'aurai que l'embarras de choisir. – Et pourquoi suis-je bête? Pourquoi n'aurais-je plus de cœur à l'ouvrage ? – Je ne crois plus, – soit, – il est vrai. Je ne crois plus... Je ne crois plus à rien. Je ne crois plus à rien. Je ne crois plus à rien. Je ne... » Il se surprit répétant machinalement la phrase stupide (combien de fois ?) et à dix pas de lui un vieil homme, la tête penchée sur l'épaule, le regardait avec tristesse, et s'éloigna aussitôt, en rougissant.[3795]

Ce monologue se caractérise par de multiples hésitations, des remarques métalinguistiques, soulignées par les ruptures typographiques. Cénabre se désigne à la deuxième personne (« tu es bête »), ce qui est une manifestation du dédoublement qui s'opère en lui. Ce dédoublement se manifeste par la présence d'un esprit qui se nourrit de la peur du personnage. Cénabre doit composer avec ses doutes, ses réflexions, et même son passé qui resurgissent en lambeaux et qu'il a du mal à restituer, comme le montrent ses monologues intérieurs. Les points de suspension, les tirets et les reprises perpétuelles (« Je ne crois plus ») révèlent le bouleversement de la pensée, ses sursauts et interruptions momentanés. Chez Bernanos, la lutte pour surmonter le tragique est donc elle-même tragique pour les démoniaques : extérioriser leurs mauvais rêves, donner un corps et une voix à leurs propres contradictions afin de les obliger à s'affronter, à agir, à lutter, pour arriver fatalement à tel ou tel dénouement.

Le monologue intérieur permet de suivre le cours de la pensée et ses fluctuations, ses associations d'idées, ses sursauts et ses moments d'absence. Il reflète ainsi l'intériorité des démoniaques qui se cherchent, veulent savoir qui ils sont, mais cette quête est le plus souvent sans issue : elle les mène à la haine d'eux-mêmes. La pensée ne permet pas d'échapper à la hantise du néant, il y a danger à vouloir trop se connaître. L'analyse peut devenir destructrice

[3794] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 85-86.
[3795] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 449.

: « Ce n'est pas étonnant que les gens se retournent sur son passage : une bête puante se trahit d'abord. Thérèse sentait sur elle des regards insistants »[3796] explique le narrateur dans *la Fin de la nuit*. Cette parole intérieure est du fait de Thérèse, ce qui montre sa haine. La descente en soi est dangereuse car elle peut aboutir à la chute. Toutefois le mal qui tente de se connaître semble moins affreux que celui qui s'ignore : ceux-là figurent les démoniaques les plus terribles car ils n'ont aucune conscience de ce qu'ils sont et surtout, ne veulent pas le savoir. Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, ne se livre à aucun monologue : il ne semble avoir aucune vie intérieure. Comme l'explique Jessie Lynn Gillepsie :

> Il n'y a que deux espèces d'êtres en qui il n'est « aucune contradiction » : le saint, qui les a dépassées, qui a retrouvé, au-delà, l'unité profonde de sa vie, et dont la destinée resplendit, rayonne, alors d'une « éclatante liberté » ; et l'être totalement « perdu, égaré », tel M. Ouine qui pour échapper à la contrainte « dont le principe était en lui, la conscience du bien et du mal », – a nié, a refusé et le bien et le mal ; ainsi, il s'est vidé peu à peu de toute substance, il est devenu un « rien », que ni la justice ni la miséricorde ne sauraient plus atteindre. [3797]

La personnalité des démoniaques est indéchiffrable : ils ne reflètent rien, anéantis par l'absence, dévorés par le néant.

La crise identitaire peut aboutir à la folie comme dans *Léviathan* du même auteur où les contradictions de Guéret sont multiples :

> Était-il fou ? À quoi pouvait lui servir de se déchirer la poitrine, maintenant, et de marcher dans les traces de cette femme en gémissant son nom ? Peut-être n'y avait-il pas un seul homme au monde qui, en de telles circonstances, eût agi avec aussi peu de sang-froid et de bon sens. Aux inconvénients de son âge, il ajoutait les ridicules de la jeunesse. Avec un cerveau d'enfant et un visage ridé, il prétendait conquérir une fille dans toute sa fraicheur de sa beauté. Et malgré les larmes de fureur et de tristesse qui lui coulaient sur les joues, la vanité de cette aventure le fit rire. [3798]

L'esprit des démoniaques ne leur appartient plus et finit par se perdre définitivement. Les monologues ont aussi une vertu cathartique : tous les démoniaques doivent avant tout s'avouer la vérité à eux-mêmes. Or cette acceptation de la vérité passe d'abord par une acceptation de soi, rendu impossible par le regard absent de l'autre. Mouchette est, elle, hantée par la mort de Cadignan au point de revenir au château très fréquemment dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Délivrée par Donissan de ses rêves et de sa révolte, Mouchette se trouve pour ainsi dire nue, dans son authenticité, sous le double regard de Dieu et de Satan :

> Un mot dit en passant sur le crime déjà si ancien, presque oublié, un mot fait plutôt pour la rassurer : « Vous n'êtes pas devant Dieu coupable de ce meurtre... » (elle a beau répéter ces mêmes mots, elle ne

[3796] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit.,* p. 173.
[3797] J.L. GILLEPSIE, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos, op. cit*., p. 78.
[3798] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 623.

> retrouve pas la rage humiliée qui alors lui travaillait si puissamment le cœur). Puis quoi ? Des reproches, des exhortations à quitter la voie mauvaise... (elle ne se souvient nettement d'aucune) et enfin... (là, sa mémoire tourne court) certaine révélation singulière qui l'a troublée au point que, l'angoisse seule survivant à sa cause, elle ne saurait dire pourquoi elle se blottit dans l'angle du mur, le visage sur ses genoux, toute hérissée de frissons, claquant des dents. Là ! *Là est le secret*. C'est alors seulement qu'elle a fui. Ce vide affreux s'est alors creusé en elle. Est-il possible ? Est-il possible pourtant qu'elle ait fui d'une telle fuite désespérée de vagues récits empruntés sans doute à la chronique du bourg, sur elle et les siens ? C'est vrai qu'elle les a crus, et elle en sait encore assez pour être sûre qu'à un certain moment elle ne pouvait pas ne pas les croire.[3799]

Dépouillée de ses rêves, de l'illusion d'une vie assumée dans le rêve, Mouchette sent monter en elle l'angoisse. Elle appelle en elle la folie comme remède contre l'angoisse. Pour elle, l'espoir s'est évanoui, la double fascination de l'érotisme et du rêve ne joue plus.

[3799] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 210.

Chapitre 2. Une poétique de la crise

Les figures démoniaques s'épanouissent dans une forme de dualité qui confine à la perte de soi. Le surgissement du néant est ainsi en corrélation avec l'avènement de l'écriture. Nous tenterons, dans le présent chapitre, de voir comment Bernanos, Mauriac et Green réussissent à construire un univers tragique qui se caractérise par l'appel vers le néant, la perdition. Les mécanismes mis en œuvre par les trois auteurs afin de doter leurs romans de motifs tragiques opérants sont multiples. Il s'agit tout d'abord de montrer que l'univers décrit est chaotique avec des personnages démoniaques souvent insaisissables qui doivent affronter une crise. La la dimension physique du temps vient consacrer l'adversité intrinsèque de l'essence tragique. Cette dernière atteint non seulement les personnages, mais infeste aussi la nature dans laquelle ils évoluent. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green se précipitent vers une catastrophe tragique. À cela s'ajoute un temps tragique, si conforme à la nature de la tragédie, qui alourdit sans cesse le poids des événements, conduisant les figures démoniaques vers une issue fatale.

I. Un monde chaotique

A. Des figures fugitives et elliptiques

Le personnage dramatique est un personnage à « ellipses » qui se caractérise par ses différentes entrées et sorties. Roland Barthes, dans *Sur Racine*, explique de façon précise combien les apparitions et disparitions dans l'espace théâtrale sont significatives. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green s'appuient sur ces fonctions d'apparition et disparition du personnage démoniaque qui peut ainsi aller et venir à la fois à l'intérieur et hors de l'espace montré par le récit. Quittant la scène d'un point de vue physique, il peut continuer généralement de figurer dans l'espace textuel à travers les autres personnages. Les absences des figures démoniaques constituent souvent l'un des ressorts de l'action tragique. Aussi les démoniaques ne révèlent leur présence que lorsqu'ils s'absentent : Bernanos, Mauriac et Green dessinent ces personnages dans leur échappée continuelle, en imprimant leur mouvement incertain à la structure romanesque. Cette dérobade est caractéristique du démoniaque comme Bernanos le mentionne dans *Sous le soleil de Satan* : « Comme l'autre,

qui s'est glissé entre Dieu et lui, se dérobe avec art ! Comme il avance et recule, avance encore, prudent, sagace, attentif... Comme il met ses pas dans les pas ! Comme l'autre, qui s'est glissé entre Dieu et lui, se dérobe avec art ! Comme il avance et recule, avance encore, prudent, sagace, attentif... Comme il met ses pas dans les pas ! »[3800].

Gisèle de Plailly, dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, est absente régulièrement lors de ses repas à l'hôtel, ce qui oblige Daniel à guetter ses allées et venues : « Le lendemain, pendant le déjeuner, il ne vit pas Mlle de Plailly, séparé d'elle par des pèlerins de Lourdes. Il maudit cette tablée de voyageurs fervents et noirs, les accusa de ne s'être pas déshabillés depuis deux jours »[3801], « Le lendemain, la place de Mlle de Plailly, au restaurant, demeura vide »[3802]. Il en est de même dans *Ce qui était perdu* de Mauriac où les absences d'Hervé au domicile conjugal constituent l'une des préoccupations fondamentales de sa mère, mais surtout de sa femme Irène. Ainsi la comtesse de Blénauge s'inquiète toujours de savoir où se trouve son fils : « Où est Hervé ? Le savez-vous ? »[3803]. Quant à Serge dans *Minuit* de Green, il apparaît et disparaît sans arrêt et si rapidement qu'il est impossible de saisir ses allées et venues : « Elle n'eut le temps de voir sur l'arc vainqueur de ses lèvres un très léger sourire de triomphe et déjà Serge n'était plus là »[3804]. Il finit symboliquement d'ailleurs par se cacher avec Élisabeth dans Fontfroide pour disparaître très brutalement, avalé par le gouffre :

> Quand tu auras pris le volet dans ta main gauche, continua Serge, tu garderas la main droite sur le rebord de la fenêtre, et avec ton pied gauche tu chercheras la rai... » Ce dernier mot fut coupé en deux par un hurlement. Élisabeth ne bougea pas, mais ses yeux se révulsèrent et elle porta la main à ses oreilles. Un assez long moment s'écoula, puis elle se redressa un peu et, à mi-voix, elle appela : « Serge ! » [3805]

Signes de puissance et de force perturbatrice, les apparitions et disparitions incessantes des démoniaques se colorent souvent de connotations surnaturelles.

Ginette de Neréis, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, disparaît et apparaît elle aussi de façon assez énigmatique : « Un soir du denier hiver, elle est entrée chez moi, s'est évanouie, est repartie comme elle était venue, sans avoir ouvert la bouche »[3806]. Les personnages dans ce roman ont l'impression de voir défiler dans une sorte de rêve éveillé : « C'est comme une suite d'esquives ; d'apparitions et de disparitions »[3807] explique Michel Raimond dans *Le*

[3800] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 147.
[3801] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 519.
[3802] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 527.
[3803] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 341.
[3804] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 574.
[3805] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 617.
[3806] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1359.
[3807] M. RAIMOND, *Le Roman contemporain, le signe des temps*, *op. cit*, p. 158.

Signe des temps. Jambe de Laine se définit bien par ce schéma de brusques apparitions et de départs précipités. Les cris du personnage ajoutent à la confusion et donnent une coloration grotesque à la scène narrative. Puis, c'est l'apparition du personnage, disparu depuis quelques mois :

> Tout à coup, ce fut comme si le tumulte indistinct, la rumeur sourde se fût brisée en une multitude de notes différentes... Et toutes les têtes, non pas d'un seul mouvement, mais à la manière des épis d'une pièce de blé déjà haute lorsqu'un changement brusque du vent la rebrousse d'une extrémité du champ à l'autre, se tournèrent vers l'allée centrale que le recul des spectateurs laissait vide.
> –Jambe-de-Laine ! Jambe-de-Laine !
> De l'autre côté de la haie la grande jument, repoussée vers le talus par la foule, s'était dressée de toute sa hauteur sur la pente et tentait de s'y maintenir. Les brancards avaient volé en éclats et, à chacune de ses ruades, les traits sifflaient autour de ses flancs comme les cordes d'une fronde. L'un d'eux jeta au sol l'un des fils du meunier, la joue fendue par le cuir. [3808]

Cette apparition est d'autant plus spectaculaire qu'elle est longuement préparée par la narration. Son entrée est en effet d'abord annoncée par des bruits de pas que l'on entend : « tumulte », « rumeur », « notes différentes ». On retrouve cela dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, lorsque Bernard, Anne et son fiancé viennent rendre visite à la captive :

> - « Bernard, tu devrais aller voir ce que fait Thérèse... Elle est peut-être plus souffrante. » Anne (indifférente, comme détachée de ce qui peut survenir) reconnaît la première un pas familier, dit : « Je l'entends qui descend. »
> Bernard, une main appuyée à son coeur, souffre d'une palpitation. C'était idiot de n'être pas arrivé la veille, il aurait réglé la scène d'avance avec Thérèse. Qu'allait-elle dire ? Elle était de force à tout compromettre, sans rien faire précisément qu'on lui pût reprocher. Comme elle descend lentement l'escalier ! Ils sont tous debout, tournés vers la porte que Thérèse ouvre enfin.
> Bernard devait se rappeler, bien des années après, qu'à l'approche de ce corps détruit, de cette petite figure blanche et fardée, il pensa d'abord : *cour d'assises*. Mais ce n'était pas à cause du crime de Thérèse. En une seconde, il revit cette image coloriée du *Petit Parisien* qui, parmi beaucoup d'autres, ornait les cabinets en planches du jardin d'Argelouse et tandis que bourdonnaient les mouches, qu'au-dehors grinçaient les cigales d'un jour de feu, ses yeux d'enfant scrutaient ce dessin rouge et vert qui représentait *La Séquestrée de Poitiers*. Ainsi contemplait-il, maintenant, Thérèse, n'avoir pas coûte que coûte écarté cette femme terrible comme on va jeter à l'eau un engin qui, d'une seconde à l'autre, peut éclater. [3809]

Contrairement à Jambe-de-Laine, son entrée est perçue par un bruit qui n'a rien d'un tumulte : il s'agit de son pas dans l'escalier. Mais l'arrivée de Thérèse est préparée par une certaine tension mise en place par l'expression : « Comme elle descend lentement », dont on ne sait si elle est à la charge du narrateur ou d'un personnage au discours indirect libre. Elle finit d'ailleurs par ouvrir « enfin » la porte. L'entrée du personnage se caractérise par son calme et le silence, comme pour marquer une pause avant la prise de conscience collective : la femme qu'ils considèrent comme un monstre est devenu une victime.

[3808] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1497.
[3809] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*.,p. 95.

Dans *Le Mal,* Fanny, lors de sa dernière visite à Mme Dézaymeries, apparaît de manière inattendue, presque magique : « Fanny entra. Ils n'avaient entendu ni sa voiture, ni le coup de sonnette, ni le bruit d'une porte refermée. Elle était là, muette, assombrie, de fourrures, la face voilée »[3810]. Dans *Le Malfaiteur* de Green, les apparitions de Gaston Dolange, toujours inattendues, sont pour autant cruciales et Hedwige les attend avec impatience, en même temps qu'elle les redoute. Chacune d'entre elles plonge la jeune fille dans un désespoir encore plus important : « Le visage blême, la jeune fille suivait des yeux une voiture qui venait de passer à côté d'elles, assez lentement pour qu'Hedwige reconnût derrière une vitre le visage qui la hantait depuis quatre mois. Quelques secondes suffirent pour lui faire voir Gaston Dolange assis sur les coussins du fond dans une attitude pleine de nonchaloir »[3811]. Guéret lui aussi disparaît pendant une longue période dans *Léviathan* de Green, après le viol d'Angèle et le meurtre du vieillard. De manière significative, le roman de Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, commence avec la sortie de l'héroïne éponyme du palais de justice où son père l'attend. L'avocat, qui a prononcé le « non-lieu », parle avec son père « comme si elle n'eut pas été présente »[3812]. Thérèse ne parvient pas à trouver sa place aux yeux des autres et dans le monde. Comme l'explique Véronique Anglard, « le roman suit la courbe d'une expulsion de l'héroïne : le récit s'ouvre sur un 'non-lieu' et s'achève sur un départ »[3813]. De même, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, Landin n'apparaît que très peu dans le roman : un chapitre (VI) lui est consacré lorsqu'il découvre le journal d'Oscar ; puis il apparaît indirectement dans deux chapitres (VII et XIV) où il est le sujet des conservations entre sa sœur et la concierge de l'immeuble ; enfin il réapparaît à Paris dans un bar où il parle longuement avec Pierre Costadot (chapitre XVIII). Ainsi, on le connaît surtout à travers les propos des autres : ceux d'Oscar Révolou dans son journal et ceux de sa sœur.

D'autres figures démoniaques sont toujours présentes et, dans ce cas, ce sont leurs absences – et le plus souvent leur mort même – qui sont lourdes de significations, et le plus souvent annonciatrices de catastrophes. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, l'absence imprévue de M. Mesurat après le départ de Germaine fait figure de mauvais présage :

> Dans cette journée si pleine d'événements, elle n'avait presque pas pensé à son père, elle ignorait ce qu'il avait fait, mais elle n'augurait que du mal de son absence et redouta l'heure où il lui faudrait descendre à la salle à manger et affronter le vieillard. Elle réfléchit que pour la première fois elle aurait à passer la nuit seule dans la maison avec cet homme dont la violence confinait à une sorte de folie. [3814]

[3810] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 660.
[3811] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, tome III, *op.cit*., p. 340.
[3812] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 20.
[3813] V. ANGLARD, *François Mauriac. Thérèse Desqueyroux, op. cit.,* p. 74.
[3814] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., pp. 384-385.

Pendant son absence, M. Mesurat a en effet découvert que Germaine était partie avec l'aide d'Adrienne. Il s'ensuivra une violente dispute qui aboutira au meurtre de M. Mesurat par Adrienne. Dans *La Joie* de Bernanos, Fiodor disparaît au moment où Francine devient soudainement très malade à cause des drogues que le chauffeur lui a données :

> Alors la voiture du patron rentrée, j'ai cherché le Russe partout, bernique ! On croirait qu'il passe par le trou des serrures, l'animal ! Je pensais : « Puisque je n'ai pas perdu de vue l'escalier, faut donc qu'il soit resté dehors, à la fraîche». Seulement voilà ! On peut gagner l'étage par le petit grenier, rien qu'en enjambant la fenêtre....Oh ! monsieur ! quand je vous ai rencontré, à la minute d'avant, j'ai... j'ai... [3815]

Cette disparition suspecte annonce ainsi la mort de Chantal, tuée par le chauffeur. De même, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac*,* c'est la disparition de Landin qui précipite la chute de Pierre. Dès le lendemain de leur rencontre, il apprend en effet la mort de l'ancien avoué. Recherché par la police, Pierre se cache et, pour lui désormais les journaux lui livrent l'enfer sur du papier : « L'enfer éternel commençait dès ici-bas, dès leur naissance pour ceux que les théologiens damnent, et dès avant leur naissance. Le chemin que l'enfant-poète avait suivi, tout occupé de Cybèle et d'Athys, débouchait tout à coup sur la destinée de Landin, sur cette mer Morte »[3816]. Pierre ne s'en relèvera pas : il mène une vie de noceur bien qu'il exècre cela et, de guerre lasse, finira par s'engager dans les chasseurs français où il trouvera la mort. Dans *Genitrix* du même auteur*,* la mort de Félicité Cazenave entraîne celle de son fils, et même, celle de la demeure entière.

Dans *Le Mal*, Cyrus Bargues apparaît aussi comme « l'ombre de la mort »[3817] selon Laurent Caron. En effet, Cyrus apparaît pour annoncer à Fabien que Fanny veut se suicider, et disparaît définitivement après lui avoir appris la tentative de suicide de la femme et l'avoir accompagné à son chevet. Il est « l'être qui se confond avec son apparence et porte toujours son masque, ne saurait être irréprochable et risque, dans sa recherche éperdue de la singularité, d'imiter ce Dorian Gray de sinistre mémoire »[3818]. Il apparaît tel un esprit et disparaît aussi soudainement qu'il est apparu. Un rôle similaire est dévolu à Mme Legras dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green. Son arrivée coïncide avec l'acmé de la passion de la jeune fille envers le docteur Maurecourt et sa disparition fait place à la perte de la raison pour

[3815] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 721.
[3816] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*.,p. 690.
[3817] L. CARON, « Sur un personnage secondaire d'un récit bâclé : Cyrus Bargues dans *Le Mal », Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac*, n°25, *op.cit*., p. 9.
[3818] Ibid.

Adrienne. Entre-temps, seule la présence de cette femme permet à Adrienne de trouver une certaine paix :

> Si cette femme s'en allait, comment pourrait-elle vivre ? Et elle était partie. Il faudrait attendre trois jours entiers avant de la revoir, trois jours de solitude insupportable et d'un silence où l'épouvante aurait beau jeu, contre lequel il faudrait lutter sans cesse jusqu'à ce que la voix monotone et rapide de Mme Legras vint en rompre le sinistre enchantement.[3819]

Les disparitions jouent un double rôle dans la narration, soit en constituant des jalons majeurs, soit en permettant une dramatisation de certaines scènes charnières. Toute la vie des démoniaques est ponctuée de départs inopinés, de retours, de séparations et de retrouvailles, comme nous l'avons évoqué précédemment.[3820] Les démoniaques sont des experts dans l'art de la fugue : tous ont fui à un moment ou à un autre dans leur vie.

Les enjeux dramatiques s'expriment également en termes d'union et de désunion spatiale, comme la rivalité entre Fanny et Colombe dans *Le Mal* de Mauriac : Fabien comprend que conquérir Colombe, c'est d'abord expulser Fanny. Par ailleurs, on note dans ce même roman que les séquences de visites peuvent être fortement dramatisées comme celle de Fabien après la tentative de suicide de Fanny. Le seuil devient alors un lieu capital du récit : il n'est pas simple limite spatiale mais le noyau même du vestige de cette relation, la frontière entre le rêve et la réalité, la vie et la mort, le connu et l'inconnu. Sur ces seuils se jouent des drames qui font brutalement basculer les démoniadques dans un nouvel univers plein de menaces et de violence. Espace de l'entre-deux, il est l'espace infernal dans lequel le personnage démoniaque précipite sa perte : Mouchette sur le seuil de la porte de Cadignan dans *Sous le soleil de Satan*, Cénabre ouvrant à Chevance dans *L'Imposture,* Fiodor pénétrant dans la chambre de Chantal dans *La Joie.*

Le seuil est le lieu où les démoniaques observent les autres telle Mme Londe, dans *Léviathan* de Green ou Daniel dans *le Fleuve de feu* de Mauriac qui, à la fin du roman, retrouve Gisèle: « Qu'elle ne me voie pas... qu'elle ne me voie pas... ». À reculons retenant son souffle, il atteignit la porte, baigna sa main dans l'Eau, toucha son front, sa poitrine, ses épaules et s'en alla »[3821]. Le seuil est ici symbolique puisque c'est celui d'une église, ce qui montre l'évolution de Daniel. Mais le seuil est aussi le lieu où les démoniaques sont observés comme l'explique, dans *La Chair et le sang* de Mauriac, Edward à Claude, le fils du régisseur :

[3819] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit*., p. 416.
[3820] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « La fugue ».
[3821] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 579.

> […] [I]l assura qu'il devait être bien plaisant d'assister aux menus drames d'une vie familiale depuis la porte de l'office ; que pour lui, s'il était né dans le peuple il n'eût point cherché d'autre passe-temps que celui de ces grands laquais trop nourris que l'on voit aux banquettes des anti-chambres et qui peuvent, mieux que Balzac, connaître le monde. Mais, pour que ce fût amusant, il se fallait garder de quitter les coulisses, de se mêler aux acteurs, de tenir un rôle. Claude n'usait pas de la situation pour rire aux dépens de tous les grotesques habitants de cette masure. [3822]

La métaphore théâtrale se lit en filigrane dans le texte avec les éléments de la « porte », des « coulisses » et de l'« antichambre ». On note ici une mise en abyme car se nouent d'un seul et même mouvement divers niveaux de lecture : au niveau diégétique, le texte évoque la vie de Claude chez les Dupont-Gunther, au niveau poétique, la manière dont est faite une œuvre littéraire et au niveau métalinguistique la propre matière du texte.

B. La crise : de son origine à l'explosion

À propos du théâtre grec, Jacqueline de Romilly explique dans *Le temps dans la tragédie grecque* : « Une crise brève et continue, dont les origines et les répercussions couvrent un grand espace de temps et des événements multiples : tel paraît être le double caractère exigé de l'action tragique, et la double fonction qu'y doit jouer le temps […] Tout converge donc vers un moment unique, dont la venue est guettée dans une tension sans cesse croissante »[3823]. Les origines de la crise « couvrent un grand espace de temps » : en effet, ce qui s'est passé plusieurs années avant le début de l'action romanesque a une importance décisive. Lorsque le roman commence, la crise comme dans la tragédie racinienne est installée depuis longtemps : Mouchette a commencé sa révolte, Gabriel veut se défaire de la coupe d'Aline qui l'avilit depuis des années, Thérèse sort du tribunal où elle comparaissait pour la tentative d'empoisonnement de son mari, Adrienne vient de rencontrer Maurecourt et en est tombée éperdument amoureuse, Manuel lutte depuis des mois contre l'attirance qu'il éprouve pour sa cousine, Louis et sa famille sont brouillés depuis longtemps. Les romans de Bernanos, Green et Mauriac nous présentent des personnages démoniaques qui se définissent par leur état de crise, connaissant des relations conflictuelles. En cela, les intrigues mises en place dans leurs romans suivent une intrigue classique, comparable à celle du théâtre avec

[3822] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., pp. 237-238.
[3823] J. DE ROMILLY, *Le Temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971, pp. 16-17.

l'exposition, l'évolution et le dénouement d'un conflit dont le démoniaque est toujours à l'origine.

En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, il est l'élément perturbateur qui va venir bouleverser une situation. Bernanos, Mauriac et Green jettent souvent le lecteur en pleine action, comme dans une pièce de théâtre. Ils font ainsi connaître les antécédents de leurs personnages au cours de réminiscences, de méditations, de troubles qui s'emparent d'eux. Cela est vrai pour la plupart des personnages mauriaciens : l'histoire de Maria Cross, Thérèse Desqueyroux ou Louis importe bien moins « que le dévoilement progressif de leur drame, de leur damnation ou de leur salut. Au vrai, cette palpitation tragique est l'essence de la technique du roman de Mauriac, parce qu'elle est intiment accordée au tempérament de l'auteur »[3824] explique André Séailles. Dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, le personnage démoniaque, pris au piège d'une situation qu'il a lui-même en partie créée, court vers la catastrophe : « Au lieu de peindre un conflit de valeurs ou le dernier degré de la consomption passionnelle, Bernanos évoque ce constant tout ou rien, ce perpétuel quitte ou double, cette continuelle relance de la donne, qui fait le tragique de l'instant décisif »[3825]. Cette structure, qui doit son efficacité au mouvement précipité entraînant le personnage, est une constante.

Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Léon Céllier a noté l'abondance d'expressions telles que « pour la première fois » annonçant l'instant décisif. La crise fatale coïncide « avec une découverte, une révélation, une initiation »[3826] explique Bernard Vernières. Au moment où le démoniaque est la proie d'un destin, il entre dans une voie nouvelle et il fait quelque chose pour la première fois, comme le fait de dire « non » pour Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* : « Ce non, sur ses lèvres lui parut aussi doux et aussi amer qu'un premier baiser. C'était son premier défi »[3827]. Pour la jeune fille, cette nuit marque celle des premières fois : « Chose étrange ! pour la première fois, elle avait ressenti quelque angoisse, non pas à la pensée de l'abandon, mais de sa future solitude. La trahison ne lui faisait pas peur, elle n'y avait jamais rêvé »[3828] ; « Mais cette nuit elle le tutoyait pour la première fois »[3829]. Dans *Un Mauvais rêve*, Simone confie à Olivier que c'est la première fois qu'elle en arrive là : « Mais rassure-toi, nous ne partirons pas ensemble, je ne t'enlèverai pas. J'ai donné ma démission à Ganse, vendu mes bijoux, raclé mes tiroirs. J'ai mon compte, mon

[3824] A. SÉAILLES, *Mauriac, op. cit.,* p 229.
[3825] M. RAIMOND, *Le Roman contemporain, le signe des temps, op.cit.,* p. 134.
[3826] B. VERNIÈRES, *Bernanos : l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, *op. cit*., p. 52.
[3827] G.BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 72
[3828] G.BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 75.
[3829] G.BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 76.

chéri, pour la première fois de ma vie... »[3830]. Le narrateur insiste sur ce point quand Simone s'apprête à commettre ce meurtre :

> Pour la première fois, la prodigieuse vie intérieure, toujours repliée sur elle-même et qui, selon un mot ignoble du vieux Ganse, cuisait depuis dix ans dans son jus, cette vie mystérieuse partagée tour à tour entre le désespoir et l'exaltation, traversée de figures de cauchemar ainsi qu'un carrefour suspect, ce flot souterrain allait rompre l'obstacle sous lequel il creusait ses tourbillons, paraître au jour... Pour la première, et sans doute la dernière fois.[3831]

Dans *Genitrix* de Mauriac, le roman commence par la mort de Mathilde qui introduit le désordre et marque le début de la crise et donc du récit. De même, dans *Thérèse Desqueroux*, le voyage à travers la nuit débouche sur une confrontation entre les deux époux. *Genitrix* et *Thérèse Desqueyroux* peuvent être qualifiées d'œuvres raciniennes dans la mesure où la crise, longtemps préparée, explose comme dans une tragédie classique. Thérèse n'a pas le temps de préparer sa défense qu'elle entend le verdict de son mari. Au bout de quelques mois, on assiste à l'apparition terrifiante de la malheureuse minée par la solitude et les privations devant la famille Desqueyroux venue lui rendre une visite officielle. C'est le second sommet dramatique et le rebondissement de la crise, comme au quatrième acte des tragédies. Dès lors Bernard comprend qu'il a été trop loin : il élargit le régime de Thérèse et lui offre, après le mariage d'Anne, sa liberté. Les démoniaques sont acheminés à leur destin dans un mouvement haletant, au rythme d'une composition savante. Comme chez Mouchette, le parcours de Thérèse est jalonnée de « premières fois » décisives dans le roman : la nuit de noces, sa « première rencontre avec Jean... »[3832], la première tentative d'empoisonnement.

Bernanos, lui, ne relate dans ses romans que les crises, les événements se précipitant selon « une logique théâtrale et tragique »[3833]. Dans *La Joie*, il multiplie les signes annonciateurs du dénouement tragique. Dès le début, Fiodor proclame que la maison, qui paraît convenable, est en fait « rongée par les insectes »[3834] : il semble convaincu qu'on verra ici des choses « épatantes »[3835]. Il explique plus tard : « Les vieux péchés montrent leurs griffes ; demain, après-demain, une nuit, cette nuit même ils s'éveilleront tout à fait. Je l'ai déjà prédit, Madame Fernande, la maison est vile et chétive. Vous y verrez bientôt des choses étonnantes »[3836]. Cette phrase a évidemment des allures prophétiques. De la même façon,

[3830] G.BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 970.
[3831] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 984.
[3832] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 56.
[3833] D.PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit*., p. 213.
[3834] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 542.
[3835] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 545.
[3836] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.* p. 626.

Manuel dans *Le Visionnaire* de Green sait qu'il va mourir : « Il me semblait parfois que les morts me soufflaient à l'oreille quelque chose que je comprendrais un jour… »[3837]. Avec les conséquences de la guerre, les bouleversements de l'Histoire, les écrivains ont découvert l'incertitude, la risque, le choix : « La vie n'est plus accomplissement mais déchirement, et le roman ne raconte plus une conquête de la vérité mais un risque tragique. Ce nouveau tragique de la condition humaine est lié à la déréliction dans le temps de l'Histoire : l'entre-deux guerres marque la fin de la sécurité bourgeoise, de la disponibilité morale, de la sérénité intellectuelle. À la patiente approche d'un secret, s'est substituée l'incertitude devant l'opacité d'un sombre avenir »[3838] analyse Michel Raimond.

Pour ajouter à l'horreur, Bernanos, Mauriac et Green situent la crise des figures démoniaques pendant « l'horreur d'une profonde nuit »[3839] : Mouchette s'enfuit de chez elle et tue le marquis, Cénabre réalise son absence de foi, Manuel tente d'abuser de sa cousine, Guéret fantasme sur le meurtre d'Angèle, Adrienne Mesurat tue son père, Emily brûle Mont-Cinère. La nuit est ainsi le moment propice de la crise, comme on peut le voir aussi chez Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac. Tout en songeant à sa vie, sans mari, sans enfant, sans ami, elle observe le paysage nocturne : « Si ce ciel était encore pâle d'un reste de jour et de lune naissante, les ténèbres s'amassaient sous les feuilles tranquilles. Le corps penché dans la nuit, attiré, comme aspiré par la tristesse végétale...»[3840], dans l'air « encombré de branches »[3841], Maria espère « qu'enfin son désert intérieur se confondît avec celui de l'espace».[3842] L'horreur d'un tel geste est perceptible grâce au paysage qui est comparé à un « fleuve de boue » et par « la nuit [qui] ne se manifeste plus que par cette boue gluante »[3843].

Les ténèbres mettent en relief, dans les scènes se déroulant à cette période de la journée, le pathétique et le désespoir. Comme l'explique Marie-Françoise Canérot dans son article « Nocturne mauriacien » : « La nuit n'est nullement, chez Mauriac, le contraire du jour et de la vie : « elle est la face nocturne de la vie, une autre vie qui est faite, certes, de silence et musique propre, sa lumière propre ».[3844] La nuit est souvent évoquée par les mots qui reflètent

[3837] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 352.
[3838] M. RAIMOND, *Le Roman contemporain, le signe des temps, op. cit*., p. 135.
[3839] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 313. « Elle murmura : C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit ».
[3840] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 828.
[3841] Ibid.
[3842] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 829.
[3843] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit*., pp. 314, 318 et 321.
[3844] M.-F. CANÉROT, « Nocturne mauriacien », *Présence de François Mauriac*, *op. cit.,* p. 150.

de lourds sentiments de désespoir, de terreur et de souffrance ; elle est sombre, obscure, silencieuse ; ou bien elle sent « les roses mourantes »[3845] ce qui traduit la détresse humaine de personnages qui, de surcroît, sont condamnés très souvent à l'insomnie. Tels sont les cas de Gabriel Gradère, dans *Les Anges noirs* et de Landin dans *Les Chemins de la mer* qui, après avoir perdu son maître, s'abandonne au désespoir, la nuit où « tel était le silence qu'on eût dit un élément, une masse liquide et dormante sur le château submergé».[3846] À la nuit s'associent aisément la peur et l'angoisse, mais aussi le motif de la mort et de l'anéantissement.

C. Une action resserrée

Il y a dans les romans de Bernanos, Mauriac, et Green la même concentration et unité : chacun de leurs romans est en effet peu chargé d'événements. Dans la tragédie classique, comme l'explique Michel Pruner : « le principe d'unité implique une concentration de l'action qui s'articule selon une cohérence organique. Unifiée autour d'une histoire principale la matière narrative s'organise logiquement en fonction d'une nécessité exclusive. Unité d'action ne signifie pas action unique et n'est pas davantage synonyme de simplicité »[3847]. Ainsi, la structure des romans de Bernanos, Mauriac et Green n'est pas sans rappeler la tragédie, tant dans l'épure d'une action réduite à l'essentiel que dans l'absence d'une temporalité pleine, organisée en dates et en lieux, au profit d'un espace intériorisé quasi intemporel. C'est le cas d'*Adrienne Mesurat* de Green où l'intrigue pourrait se résumer par un amour passionnel, une séquestration, un meurtre, un voyage et la perte de la raison. Le personnage éponyme vit à la fois dans une durée totalement vide d'événements puisque, d'une part, l'action la plus violente – le meurtre de son père – ne change rien et, d'autre part, tout incident peut s'élever au rang d'événements. L'œuvre entière n'est qu'une répétition invariable des mêmes mouvements d'Adrienne qui semble s'enliser dans un statisme profond.

> Elle attendait ainsi de longues minutes, revenant un peu en arrière lorsqu'elle était fatiguée ou lorsqu'elle craignait que Germaine qui se promenait autour des pelouses ne relevât la tête et ne l'aperçut. Dans le silence de ces fins d'après-midi, les bruits les plus légers parvenaient à son oreille. Elle entendait son père, assis sur le perron dans un fauteuil d'osier qui craquait, plier et déplier les

[3845] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 248.
[3846] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 589.
[3847] M. PRUNER, *L'Analyse de texte de théâtre,* Paris, Armand Colin, « 128 », 2010, p. 43.

> grandes feuilles épaisses du *Temps* ; et les cailloux crissant sous les pas réguliers de sa sœur, dans l'allée.[3848]

L'usage fréquent des imparfaits à valeur itérative exprime une durée invariable et écrasante qui accable la jeune fille. L'existence d'Adrienne est marquée par l'ennui, dans la mesure où rien ne vient perturber l'écoulement inexorable des jours qui se succèdent les uns aux autres, toujours identiques. La même monotonie semble régenter le quotidien des personnages de *Mont-Cinère* du même auteur où exceptés la mort de sa grand-mère, son mariage avec Frank et l'incendie de la demeure, Emily ne vit rien. Toutefois une scène banale avec sa mère va entraîner un changement total chez la jeune fille : « Depuis la scène qu'elle avait eu avec sa mère, elle avait senti qu'il y avait quelque chose de changé. C'était comme si une partie de sa vie avait pris fin et qu'une autre allait commencer. Jamais quoiqu'elle pût faire, elle ne pourrait vivre comme elle l'avait fait jusque-là, dire et penser les mêmes choses qu'auparavant »[3849]. Une scène quotidienne peut donc être la source d'une transformation intérieure profonde.

De nombreux personnages démoniaques attendent souvent un événement. Il en est de même pour l'héroïne mauriacienne, Thérèse Desqueyroux, qui, hormis la tentative de meurtre sur son mari Bernard, n'a rien vécu de particulier dans sa vie. Les séquences descriptives qui lui sont relatives sont chargées de termes propres au lexique de l'immobilité.

> Le corps ramassé, le drap tiré jusqu'aux yeux, elle demeurait immobile, ne recevant que sur ses paupières et sur son front le souffle glacé. L'immense rumeur des pins emplissait Argelouse, mais en dépit de ce bruit d'océan, c'était tout de même le silence d'Argelouse. Thérèse songeait que si elle eût aimé souffrir, elle ne se fût pas si profondément en foncée sous ses couvertures. Elle essaya de les repousser un peu, ne put demeurer que quelques secondes exposée au froid. Puis, elle y réussit plus longtemps, comme par jeu. Sans que ce fût selon une volonté délibérée, sa douleur devenait ainsi son occupation et qui sait ? sa raison d'être au monde.[3850]

L'aspect statique du temps atteint ici son point culminant où tout contribue à exprimer l'immobilité, la réclusion et l'engluement. Dans ce passage, le personnage de Thérèse n'est rien d'autre qu'une sorte de machine, « un corps » qui répète inconsciemment les mêmes mouvements : elle tourne en rond, en proie à une temporalité cyclique qui se ferme comme un étau sur elle. *Le Nœud de vipères* de Mauriac raconte l'histoire d'un homme, Louis, qui se croyant victime d'un complot général, va tenter de déposséder sa famille. Son existence est faite de déconvenues et de ressentiments, d'épreuves dont l'écho retentit, sous des formes

[3848] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 307.
[3849] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 100.
[3850] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 92.

diverses, à chaque page du roman. Le propos de Louis est simple : la première partie se compose d'une lettre écrite sous forme de bilan ; la seconde en prolonge les échos dans un journal. Les événements racontés y sont banals : mariage, querelles de famille, décès. *Monsieur Ouine* de Bernanos est composé de simples dialogues et événements qui sont pour beaucoup anecdotiques.

Sous le Soleil de Satan du même auteur explore une temporalité plus longue – plusieurs années – mais seuls les temps forts de l'aventure sont relatés. L'histoire entière tient seulement en quelques nuits : le destin de Mouchette s'accomplit aussi en quelques heures ou plutôt en quelques nuits privilégiées : la nuit de juin est celle de la révolte contre son père, de la déception qu'elle éprouve devant la pusillanimité de Cadignan, de l'assassinat de ce dernier. La deuxième nuit c'est la soirée avec Gallet qui se termine par son internement après sa crise de démence et enfin, la troisième nuit est celle de la rencontre avec Donissan. La composition des romans de Bernanos, Mauriac et Green avec la densité de lieu, temps et action rappelle la règle des rois unités du théâtre classique. En effet, le lieu est souvent unique dans leurs œuvres comme la maison de Lugon dans *Genitrix* de Mauriac. Dans ce roman, le temps est très concentré dans la mesure où l'action se déroule sur une période d'un peu plus d'un an, du début du roman à la mort de Félicité. Toutefois, si l'on devait le comparer avec d'autres romans de Mauriac, il est l'un de ceux qui se déroule sur un temps le plus développé.

Les deux romans de Bernanos, *Un Crime* et *Un Mauvais rêve*, sont comme *Genitrix* très courts et se déroulent dans une durée encore plus réduite. La nuit du double crime, dans le premier roman, couvre trois jours de début « novembre »[3851]. On retrouve ensuite le faux curé parti depuis « quinze jours »[3852]. Chacune des parties se déroulent dans un lieu différent : la première dans les Alpes, la deuxième à Biarritz. *Un Mauvais rêve* se déroule dans deux lieux aussi principaux : la maison de Ganse et Souville qui correspondent aussi aux eux parties. Le roman se situe en automne comme le montrent la mention du « ciel hivernal » repris ensuite par l'expression « au cœur de l'extrême automne »[3853]. *Les Anges noirs* de Mauriac se déroule à Liogeats, dans la maison des Desbats, excepté le premier chapitre, qui se déroule à Paris. Tout se passe dans un temps relativement court, seulement quelques jours entre l'arrivée de Gabriel à Liogeats et sa mort.

Dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, toute l'action se concentre sur Argelouse, excepté – à l'inverse des *Anges noirs* – le dernier chapitre qui prend place dans les rues

[3851] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 797.
[3852] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 849.
[3853] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1016.

parisiennes. Le temps est relativement concentré, même si le voyage dans le train de Thérèse, – qui est aussi un voyage dans le temps – se déroule sur plusieurs années. Mais le temps objectif du récit est relativement court : le voyage de retour se déroule sur une nuit et le jour suivant. À son arrivée, Thérèse va rapidement se coucher et le lendemain on découvre la tante Clara morte. Le dimanche suivant, elle va à l'église, puis Bernard ne tarde pas à partir. Le soir où il lui annonce son départ, nous sommes en « octobre »[3854] et il s'ensuit un temps indéfini, subjectif, qui est celui des rêves de Thérèse. Le « 18 »[3855] décembre, Bernard vient lui rendre visite avec Anne et son futur mari. C'est alors que, voyant l'état dans lequel se trouve sa femme, Bernard décide de l'envoyer à Paris en « mars »[3856]. L'action se déroule donc sur quelques semaines, tout au plus.

Le développement vers la crise et son déroulement se cristallisent en quatre jours particuliers agencés selon un ordre asymétrique qui exprime la conception dramatique des romans de Mauriac. Le premier jour met le lecteur en face du problème de Thérèse, à savoir le non-lieu suite à sa tentative d'empoisonnement. Les deux moments clé du récit se répondent de manière opposée : le premier (les lettres d'Anne dans lesquelles elle exprime son amour pour Jean) provoque la crise de Thérèse, le deuxième (le retour de Bernard à Argelouse) augure le dénouement. La nuit du non-lieu, où passé et présent s'entrechoquent, est le centre autour duquel tout s'articule. Les unités qui entourent le point culminant sont déterminées par le motif de la prison au sein de la famille : emprisonnement après le mariage jusqu'à la tentative de meurtre ; claustration par Bernard jusqu'au dénouement. Son drame tient lieu à une absence de liberté et l'impossibilité de s'intégrer à la famille. La nuit du retour à Argelouse le roman a atteint le sommet et la péripétie. Ici se situe la limite entre passé et présent : le point de départ est rejoint. La décision de Bernard d'enfermer Thérèse déclenche la crise : la prison psychologique devient prison réelle.

Cette concentration dramatique se retrouve dans *Destins* de Mauriac où la quasi totalité du roman se déroule dans la propriété d'Élisabeth Gornac en quelques jours seulement. En effet, l'histoire de Bob et d'Élisabeth est développée dans les premiers chapitres pour ensuite se concentrer sur le séjour de Bob. Il arrive en « juillet »[3857] pour sa convalescence et Paule arrive « trois jours plus tard » après qu'il ait parlé d'elle à Élisabeth, soit dès son arrivée. Puis seulement deux jours après, la jeune fille s'en va et il se déroule un

[3854] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 87.
[3855] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 94.
[3856] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 100.
[3857] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 127.

temps indéfini : « des jours passèrent »[3858]. Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, le lieu de l'action est essentiellement l'hôtel où se rencontrent Daniel et Gisèle. L'action dure « pendant des jours »[3859], soit à peine une dizaine. De la même façon, *Mont-Cinère* de Green ne prend place que dans la résidence éponyme et se déroule en l'espace de quelques mois : le roman commence sans doute vers octobre car Mrs Fletcher s'offusque que sa mère lui demande un feu alors que le premier n'est allumé que les premières jours de novembre[3860]. Puis l'hiver ne tarde pas à arriver comme le mentionne l'arrivée de la neige et la mention du mois de « novembre »[3861]. Toute l'action romanesque prend place durant cet hiver particulièrement rigoureux. Le roman *Adrienne Mesurat* de Green commence en « été »[3862] et l'on sait que Mme Legras doit arriver fin mai, soit quelques jours à peine après le début de l'action. Puis une indication, la première précise, signifie que « trois semaines »[3863] viennent de s'écouler depuis la mort de M. Mesurat. Au final, le roman se déroule sur quelques semaines puisque le dernier chapitre mentionne que l'on est toujours en été : « C'était une de ces belles nuits d'été »[3864]. L'action se passe essentiellement dans la maison des Mesurat, hormis les quelques visites d'Adrienne à Mme Legras et son court séjour à Dreux et Montfort-l'Amaury. L'action dans *La Joie* de Bernanos est elle aussi très resserrée puisque l'ensemble du roman se déroule pendant un été, dans un lieu unique, à savoir la maison de M.de Clergerie.

Dans d'autres romans, les lieux sont un peu plus variés et la durée se fait donc, dans le même mouvement, un peu plus longue. *Ce qui était perdu* de Mauriac se déroule dans deux lieux : l'appartement d'Irène et Hervé d'un côté, celui de Marcel et Tota de l'autre. L'action tient en seulement quelques jours, entre l'arrivée d'Alain chez Tota et Marcel et son départ précipité. De la même façon, *Le Désert de l'amour* de Mauriac prend place principalement dans deux maisons, celle de Maria Cross d'un côté, celle des Courrèges de l'autre. Le retour dans le passé de Raymond Courrèges, temps principal de l'action romanesque, se déroule sur un lapse de temps relativement court. Il se souvient de la première fois qu'il a remarqué Maria Cross dans le tramway en « janvier »[3865]. Pendant quelque temps, il tente de se rapprocher d'elle jusqu'à ce qu'ils fassent vraiment connaissance en « été »[3866]. Entre les deux visites de

[3858] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 178.
[3859] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 547.
[3860] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 136.
[3861] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 163.
[3862] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 305.
[3863] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 407.
[3864] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 515.
[3865] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 766.
[3866] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 804

Raymond chez Maria, il se déroule « quinze jours »[3867]. Ainsi, la durée en tout de l'action est d'environ six mois. Dans *Minuit* de Julien Green, chaque partie, comme au théâtre, a son propre décor : la maison de Rose, celle des Leurat, et Fontfroide. Cette structure est aussi employée dans *Le Nœud de vipères* où Calèse est le lieu de la première partie, Paris celui de la seconde.

Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, les lieux sont plus nombreux : la maison de Michelle, le château de Ginette, la maison des Vandomme, la cabane d'Eugène, l'église, la mairie et le cimetière. Chacun de ces lieux constituent un monde à part, replié sur lui-même car les habitants ne se rencontrent que rarement. En dépit de ces lieux assez nombreux, on constate que l'espace se « rétrécit par rapport à l'espace du roman traditionnel »[3868]. Quant à la durée, elle est difficile à établir car il y a peu d'indications temporelles : certains spécialistes parlent d'une semaine[3869], d'autres d'un mois[3870]. Selon William Bush, le roman commence un vendredi avant de se dérouler dans les chapitres IV, V et VI le lendemain. Puis « une semaine plus tard » place les événements des chapitres VII, un samedi. Les chapitres VIII, et XI se déroulent une dimanche matin pour finalement être transposé le mardi et le mercredi suivant lors des chapitres XI et XII. Au moins vingt jours se sont passés depuis le début du roman, nous sommes maintenant un « jeudi », jour fatidique dont les événements sont racontés dans les chapitres XIII et XIV. Quelques jours plus tard a lieu la mort de Jambe-de-Laine (chapitres XV et XVI) par les villageois. Puis, après quelques jours encore, le roman se termine par la mort de Monsieur Ouine. L'ensemble du roman se déroule sur environ une vingtaine de jours ce qui reste, au final, un temps assez court.

On retrouve différents lieux indépendants les uns des autres dans *Léviathan* de Green : la maison de Mme Grosgeorge, celle de Guéret, le restaurant de Mme Londe et les bords de la rivière. *L'Imposture* de Bernanos commence en janvier, vers le dix, date de la nuit de la crise de Cénabre. Il s'écoule entre la première et la deuxième partie quelques mois puisque Catini se réjouit de l'arrivée de l'approche des « mois d'été »[3871] lors de la réunion au salon Guérou. Enfin la troisième partie rend place six mois après le retour d'Allemagne de Cénabre, soit vers juillet. Enfin la mort de Chevance, dans la dernière partie, n'est pas précisément datée précisément : il y habite vraisemblablement depuis un mois, à savoir août, donc on doit être au mois de septembre. Fortement concentrés, les romans de Bernanos, Mauriac et Green

[3867] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 819.
[3868] C. GRZESIAK, « *Monsieur Ouine*, vers le nouveau roman », *Bernanos : création et modernité*, *op. cit.,* p. 163.
[3869] M. AUTRAND, « Le cadre de la fiction romanesque », *Autour* de Monsieur Ouine*, op. cit*. p. 50.
[3870] P-R. LECLERCQ, *Introduction à* Monsieur Ouine *de Bernanos*, *op. cit.*
[3871] G. BETNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 413.

adoptent une structure proche de la tragédie classique. L'action dramatique est particulièrement concentrée dans l'espace, le temps, mais aussi dans son intrigue.

D. Les jeux de structures : entre répétition et circularité

Les romans de Bernanos, Green et Mauriac, bien qu'ils aient une action condensée, jouent beaucoup sur les répétitions et les jeux d'échos. Dans le roman contemporain, « ce qui signifie, c'est la forme »[3872] rappelle Jean-Yves Tadié. Parmi les formes qui sous-tendent le motif de l'éternel retour se trouve celui de la répétition. Les répétitions construisent une espèce de fil conducteur qu'il reprend les motifs principaux. Selon le même critique, la structure linéaire serait déterminée par les mêmes principes fondamentaux que ceux de l'œuvre musicale : « la tendance à la répétition d'une part, la tension suivie de détente de l'autre »[3873]. Comme l'explique Antoine Compagnon, la répétition « porte en elle le principe d'un pouvoir sur celui qui s'y expose »[3874]. La ligne que dessinent les romans de Bernanos, Mauriac et Green est donc en ce sens plus proche de ce que Gilles Deleuze appelle la ligne nomade, une ligne « qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points » une ligne « sans commencement, ni fin »[179]. C'est pourquoi certains de leurs romans ne s'ordonnent pas autour d'une suite linéaire de « points » ou d'actions qui s'enchaînent logiquement, mais autour de « trajets » individuels dont la description donne une idée plus adéquate que le récit d'actions.

Les démoniaques sont des êtres absents au monde et à eux-mêmes dont l'égarement est rendu sensible par leur façon qui est la leur de marcher : une marche qui se définit par sa gratuité, ses détours, ses inachèvements, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette étude. Ainsi, dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, de nombreux éléments sont ressassés, répétés, comme si le récit progressait entre mouvement et immobilité. Le retour des mêmes motifs, des mêmes termes ou variations, contribue à créer cet effet. Dans *L'Imposture* de Bernanos, l'abbé Cénabre traverse deux crises assez semblables à six mois d'intervalle. Pendant ce temps, malgré cette impression d'enlisement de la narration, la fiction progresse, mais peu. On retrouve dans ces deux scènes capitales les mêmes termes :

[3872] J-Y. TADIÉ*, Le Récit poétique,* Paris, Gallimard, Tel, 1994, p. 21.
[3873] J-Y. TADIÉ, *Le Récit poétique, op. cit*., p. 116.
[3874] A. COMPAGNON, *La Seconde main ou Le Travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 106.

> Le meurtre qu'il allait accomplir lui paraissait clairement stupide, monstrueux même, monstrueux dans sa stupidité, et c'était là justement sa dernière et âpre joie. Tout ce qui s'était passé cette nuit, – chaque acte, chaque pensée, – quelle succession d'événements bizarres, incohérents ! Il allait volontairement ajouter au cauchemar douloureux un épisode de plus, aussi incompréhensible, aussi délirant – plus incompréhensible, plus délirant – ainsi qu'une folle revanche. Ce fut un éclair de haine qui l'éclaira. Il ne revit point son passé, il n'eut pas le temps de supputer l'avenir. Il ne pensa qu'à la vengeance qu'il allait ainsi tirer de lui-même. Oui, cette illumination n'eut que la durée d'un éclair... Que l'attente fut courte ![3875]

> Une foule d'idées, en nombre immense, se pressaient, s'affrontaient dans un désordre prodigieux et il croyait savoir, il savait maintenant que sitôt répondu à la question qu'il venait de poser cette confusion cesserait comme par enchantement. Presque à la même seconde une telle agitation lui fit honte, et par un de ces retours dont il était seul capable et où il se dépensait avec une violence étrange, il s'arrêta, se contraignit à rester un long temps immobile, les bras croisés sur le parapet, de l'air tranquille d'un passant qui regarde couler l'eau boueuse un soir d'été. Et pour tenter d'avoir raison de ce monstrueux rêve en l'amenant de force d'une zone obscure à une zone claire de la conscience, il essaya de l'exprimer en paroles intelligibles […]. [3876]

On retrouve dans ces deux crises les mêmes motifs qui se font écho : le chaos (« quelle succession d'événements bizarres, incohérents »/ « un désordre prodigieux »), le cauchemar (« cauchemar douloureux »/ « monstrueux rêve ») et la rapidité (« la durée d'un éclair »/ « presque à la même seconde »). Ces crises structurent les deux premières parties du roman. Ainsi, dans la deuxième partie, la situation de Cénabre n'a guère évolué par rapport à la première : il en est au même point. Cette composition aboutit à l'abolition de toute clôture et à une transgression, même si elle reste modérée, des codes traditionnels du récit. Il naît en effet une impression de circularité qui rappelle l'enfermement du démoniaque et la répétition maniaque de l'expérience qu'il subit.

Dans *Le Mal* de Mauriac, on observe la répétition à deux reprises du motif de la lettre écrite par Fanny qui est déchirée par son amant, Fabien. La première apparition du motif figure au milieu du roman : « À menus morceaux, le jeune homme déchira cette lettre qu'il n'avait pas ouverte »[3877]. Le jeune homme est agacé par cette maîtresse envahissante dont il peine à se débarrasser, et ce geste représente bien son sentiment. On retrouve le même geste à la fin du roman mais le narrateur signale ici que ce n'est pas, comme pour la première fois, un geste de « cruauté » mais bien au contraire de libération, pour sa maîtresse. Il y a donc ici progression du récit même si le narrateur, à la fin du roman, signale qu'« il conviendrait de commencer ici la véritable histoire de Fabien Dézaymeries, à quoi ce qui précède servirait de prologue. Mais le drame intérieur d'un homme qui mate son corps de boue – drame qui ne trahissent ni paroles ni geste – comment le décrire ? Quel article oserait imaginer les

[3875] G. BERNANOS *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 372.
[3876] G. BERNANOS *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 449.
[3877] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.* p. 685.

cheminements et les ruses de la Grâce, protagoniste mystérieux ? »[3878]. De la même façon, la vie d' Hoël dans *Varouna* de Green ne semble que répétition : ses voyages se suivent et se ressemblent. À un niveau supérieur, le roman est basé entièrement sur la réapparition de la chaîne, symbole du destin qui lie les personnages : Hoël la trouve, Hélène la reçoit en cadeau, Jeanne la voit en rêve puis au musée. Jeanne revit en rêve le destin de Morgane et Hélène expie pour Hoël.

Ainsi, les schémas organisateurs ne donnent plus les moyens à l'intrigue de s'épanouir : l'épisodique et la répétition remplacent le linéaire. Cette structure n'exclut évidemment pas les coups de théâtre et retournements de situation, comme nous le verrons ultérieurement. Toutefois, chez Bernanos particulièrement, on assiste à une fêlure du récit traditionnel qui, de linéaire, devient fragmentaire, et forme non un ensemble mais un assemblage. La répétition prend le pas sur le linéaire et crée un effet d'uniformité à l'origine d'une crise des attentes narratives. C'est le cas dans *Sous le soleil de Satan* où l'intrigue est morcelée. Son motif unificateur réside dans l'affrontement du mal : Donissan lutte contre le maquignon-Satan, puis contre Mouchette, et à nouveau contre Satan pour ressusciter l'enfant. Dans certains romans, ce sont les redites de retour et de départ des démoniaques qui bloquent les ressorts traditionnels de l'intrigue que sont la surprise et le coup de théâtre. Mauriac et Green intègrent l'ensemble des changements à la structure répétitive. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, la jeune fille, après le meurtre de son père, poursuit sa vie comme si rien ne s'était passé. De même, le mariage d'Emily avec Frank n'apporte aucun changement dans la vie des habitants de Mont-Cinère dans le roman éponyme de Green.

D'ailleurs dans certains romans, les événements particulièrement démoniaques ont déjà eu lieu ou ne sont pas relatés comme dans *Thérèse Desqueyroux* où l'héroïne a déjà commis son crime lorsque le roman commence. D'une certaine manière, Mauriac commence son récit par la fin en évoquant d'emblée son paroxysme – la tentative de meurtre – et son issue, – le non-lieu. Pour Thérèse, le voyage coïncide avec l'idée d'un possible dans lequel se confortent ses illusions. Mais, Argelouse apparaîtra comme le lieu des désillusions : « Durant tout ce voyage, elle s'était efforcée, à son insu, de recréer un Bernard capable de la comprendre, d'essayer de la comprendre - mais, du premier coup d'œil, il lui apparaissait tel qu'il était réellement [...] »[3879]. La structure du roman se renvoie dos-à-dos puisqu'il s'agit d'un retour suivi d'un départ. Une relation étroite par juxtaposition s'établit entre la composition du récit et la décomposition du personnage. Plus les tensions s'accumulent entre la réalité et l'irréel

[3878] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.* p. 734.
[3879] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.* p. 76.

dans la dernière partie du récit, plus le narrateur souligne des effets de symétrie contraires, ou le reflet déformé et l'annulation de l'un par l'autre. On revient dans la deuxième partie du récit au point de départ : Thérèse est invisible. Même dans le nœud du conflit, lors de sa séquestration à Argelouse, elle n'existe pas. Le lit participe à la réification de la jeune femme : ce meuble conditionne la réalité de la chute dans l'animalité. Ainsi, c'est sur ce lit que Thérèse passe ses journées, c'est sur ce lit qu'elle se cache, qu'elle tire le drap pour se dissimuler. Ce meuble donne la mesure de sa reptation : il devient synonyme de déchet. La chambre devient un vaste dépotoir où elle n'a plus sa place :

> - « Elle ne quitte plus son lit, elle laisse son confit et son pain disait, à quelque temps de là, Balionte à Balion. Mais je te jure qu'elle vide bien toute sa bouteille. Autant qu'on lui en donnerait, à cette garce, autant qu'elle en boirait. Et après ça, elle brûle les draps avec sa cigarette. Elle finira par nous mettre le feu. Elle fume tant qu'elle a ses doigts et ses ongles jaunes, comme si elle les avait trempés dans de l'arnica : si ce n'est pas malheureux ! des draps qui ont été tissés sur la propriété... Attends un peu que je te les change souvent ! »[3880]

Le narrateur souligne donc que la découverte de Thérèse criminelle augmente l'aliénation de tous sur des plans différents : plus sa famille voit Thérèse, moins elle la reconnaît, moins elle pense enfin que Thérèse la comprend. Dans le renversement ironique des perspectives, moins Thérèse voit sa famille, plus elle la découvre. C'est donc ce malentendu d'une perspective prise pour une autre qui fonde le dénouement du roman de Mauriac. D'ailleurs, dans le dernier dialogue avec Bernard, elle s'affirme à la fois comme « elle » et comme une « autre », éprouvant le besoin de partir pour se trouver, tout en refusant une identité qui l'enfermerait dans une famille, une origine définitive.

La répétition dans la macrostructure du récit est particulièrement signifiante : l'emploi d'une même structure ou motif en début et en fin de roman referme le récit sur lui-même en l'englobant dans une unité de temps qui lui est propre et se suffit à elle-même. La structure circulaire indique que le temps va se répéter dans un éternel recommencement[3881], l'excipit reproduisant l'incipit de manière plus ou moins littérale, par la répétition d'un énoncé ou par celle d'un motif, ce qui produit un effet de boucle : toute transformation semble être abolie. Pour Tadié la fonction de cette structure est « d'abolir le temps, de nier le progrès de l'intrigue en fermant sur lui-même le monde d'une enfance morte »[3882]. La clôture des romans se présente souvent comme un écho de l'incipit, ce qui confère au récit une circularité et un statisme qui ne sont qu'apparence. En effet, si le mot circularité est souvent employé, celui de

[3880] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.* p. 90.
[3881] Nous y reviendrons dans cette étude dans la sous-partie intitulée « Le temps tragique ».
[3882] J-Y. TADIÉ, *Le Récit poétique, op. cit*., p. 119.

« spirale » convient davantage pour désigner une situation qui paraît identique à la situation initiale du roman mais qui présente un recul, et prend un sens différent après la lecture des quelques pages qui séparent l'incipit de la fin. C'est le cas dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos qui commence dans le prologue avec un présentation des « médiocres », notamment Malhorty, Gallet et Cadignan. Cet incipit fait écho à l'excipit qui insiste, lui, sur Saint-Marin qui découvre Donissan mort. La répétition ici permet de creuser des sillons plus profonds dans le sens du récit : entourés de médiocres, Donissan, ainsi que Mouchette, luttent chacun à leur manière pour s'en libérer. Le combat du saint de Lumbres n'est donc pas seulement un combat contre le mal qui atteint Mouchette, mais aussi contre celui qui atteint les médiocres, responsables de la descente aux enfers de la jeune fille.

Adrienne Mesurat de Julien Green commence par la rencontre de la jeune fille sur la route du docteur Maurecourt et se termine au même endroit lorsqu'elle a perdu la raison. La répétition du début et de la fin ne fait qu'accréditer la disparition du personnage principal. Le récit forme une boucle où la fin coïncide avec le début, signifiant par là même que la route, point de départ de l'amour d'Adrienne, est surtout le point d'arrivée où elle se perd définitivement. À l'intérieur de cette structure cyclique, on peut repérer d'autres événements revenant de manière régulière : les visites chez Mme Legras et les promenades d'Adrienne. Il ne s'agit donc pas du cycle telle que nous la concevons habituellement dans la mesure où il n'est pas ici question d'une banale répétition, mais renvoie plutôt à d'un nouveau recommencement : l'action semble piétiner, se répéter, voire régresser. Cette structure en boucle traduit l'enfermement du personnage démoniaque dans une situation qu'il ne peut que subir. Troublée et au bord de l'abîme, Adrienne ne parvient pas à trouver de réconfort auprès de sa voisine. Elle est prise au piège dans un labyrinthe qui n'a pas d'issue : puisque le désir de la jeune fille pour revoir le docteur est voué à l'échec, il est condamné à se répéter. C'est pourquoi il n'y a pas seulement, à la fin du roman, le retour vers le début, mais dans son déroulement, plusieurs retours.

Ainsi, le temps peut être une répétition obstinée de lui-même. Le cercle du temps se retrouve clairement tracé : il définit un temps « sans issue, sans développements, sans événements, le temps infernal de la prison »[3883]. La répétition, l'habitude est aussi le motif incessant de *Léviathan* du même auteur où Guéret, comme Adrienne, est un être pétri d'habitudes. Le roman commence d'ailleurs sur la passerelle où Angèle et Guéret se donnent régulièrement rendez-vous et se terminent exactement au même endroit. Les scènes de ces

[3883] J. PETIT, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, Bruges/ Paris, Desclée de Brouwer, 1969, p. 198.

rencontres répétées mettent l'accent sur l'évolution du personnage démoniaque, à savoir Guéret. Green entend montrer dans ces scènes identiques la lente déchéance de Guéret, rongé par sa passion pour Angèle. Entre le début et la fin, le roman se fait l'écho d'événements inéluctables et qui se répètent inlassablement. Mieux encore, dans la suite de la réflexion on comprend qu'entre le début et la fin ressurgit la mort. Au milieu du livre, il y a le viol d'Angèle, tout comme il y a la mort de M. Mesurat au milieu *d'Adrienne Mesurat* du même auteur. C'est donc le thème de la mort qui resurgit au centre de ces deux romans : il s'agit avant tout de réitérer l'arrêt, la fin, l'échec.

Dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, au début du roman, les retrouvailles entre Raymond et Maria au bar font écho à celles de Raymond et son père à la fin du roman. Maria et le père de Raymond ont l'un comme l'autre ont joué un rôle important dans l'adolescence de Raymond, qui constitue le récit enchâssé du roman. La structure du roman signale la manière dont ces deux personnages ont joué un rôle important dans sa vie, l'encerclant symboliquement dans des modèles qu'il va toujours combattre : Raymond ne voudra jamais ressembler à son père et entretiendra des relations avec des femmes aux antipodes de celle que son père a vécu avec Maria Cross. Aussi l'histoire de certains démoniaques est un éternel recommencement et la circularité bloque l'effet de complétude. *La Joie* de Bernanos est basé sur un jeu d'échos et de symétries : le roman s'ouvre sur la confession de Pernichon par Cénabre qui le juge durement. Puis l'abbé démasque le néant de sa vie et convoque Chevance qui ne tarde pas à voir clair dans son jeu. Cénabre est donc jugé à son tour, avec une grande lucidité par le petit abbé qui demande à l'entendre en confession, sacrement qu'il lui refuse ultérieurement.

Parfois le récit tourne court dès le commencement et, comme le montre Jacques Petit dans *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, tel ou tel personnage se dérobe à l'auteur presque aussitôt qu'il apparaît. On commence dans *Minuit* de Green par s'intéresser à Blanche mais rapidement, elle disparaît pour s'intéresser à sa fille. Au final, le roman semble se scinder en trois courts récits : le suicide de Blanche, la fuite d'Élisabeth et la mort de M. Agnel sont autant de fins particulières qui permettent pourtant à Green de tenter à chaque fois une nouvelle régénération du temps. *Le Nœud de vipères* de Mauriac est composé de deux parties : la première qui met l'accent sur l'origine de la haine de Louis, tandis que dans la seconde partie, le narrateur s'emploie à raconter sa dernière vengeance et tente, à l'aide de l'écriture, de retracer les souvenirs qu'il conserve de certains événements marquants de sa vie. *Le Nœud de Vipères* est très équilibré tant au niveau du nombre de chapitres que de celui de chaque partie. Les parties sont distinguées par leurs lieux, à savoir Calèse dans la première et

Paris dans la seconde. Dans chaque partie sont disposés les motifs ou les éléments qui se font écho. Par exemple, le malheur du couple Isa et Louis a pris naissance dans leur « conversations interminables »[3884] de jeunes époux. Louis ne s'est en effet jamais remis de la confession d'Isa au sujet de son précédent fiancé : la boucle est bouclée car tout a commencé par la confession d'Isa à Louis au sujet de Rodolphe, et tout finit par celle de Louis à sa femme.

Le narrateur revit globalement certains événements qui s'enchaînent et qui se répètent, de sorte qu'il se retrouve dans chaque partie face aux mêmes événements. Ainsi, dans la première partie, Louis assiste à la trahison de sa famille qui veut le placer en institut psychiatrique. Il surprend fort heureusement la conversation de ses enfants et décide de léguer sa fortune à son fils naturel, Robert. Dans la deuxième partie, on trouve une scène identique où Louis surprend dans l'église la conversation entre Robert et ses enfants légitimes, preuve d'une énième trahison. Il y a également des passages dans la seconde partie dont le contenu, par analogie, permet l'association avec d'autres de la première partie. L'existence de l'amour, hypothétiquement évoquée à la fin de la première partie (« Un amour ? Peut-être un amour... »[3885]), est confirmée avec certitude à la fin du récit (« Cet amour dont je connais enfin le nom ador...»[3886]). De la même façon, la première partie s'achève sur une série de disparitions (Marie, Marinette, Luc), tandis que la deuxième se termine avec les décès d'Isa puis de Louis. Cependant, la première partie recouvre soixante-huit ans de vie, un temps bien plus long que les quelques mois, de juillet à novembre, de la seconde. La seconde partie est jalonnée d'allusions renvoyant à la partie précédente, soit sous la forme soit de passages tels que ceux que nous venons de citer, soit sous la forme d'autres éléments constitutifs de la narration : des expressions ou des images poétiques. Outre l'image récurrente du « nœud », qui renvoie au titre du roman, d'autres motifs récurrents se retrouvent dans le roman, comme le sommeil ou la certitude de la présence divine.

Beaucoup de romans de Bernanos, Mauriac et Green se terminent par la mort du personnage démoniaque ou le basculement dans la folie, souscrivant ainsi à un motif clausulaire type : Cénabre dans *La Joie*, Ouine dans le roman éponyme, Thérèse Desqueyroux dans *La Fin de la nuit,* Bob Lagave dans *Destins*, Gabriel dans *Les Anges noirs*, Adrienne Mesurat dans le roman éponyme, Guéret dans *Léviathan*, Serge dans Minuit, Manuel dans *Le Visionnaire*. Pour autant, la fin de nombreuses figures démoniaques reste en suspens ou bien

[3884] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, op. cit., p. 389.
[3885] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 461.
[3886] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 526.

marque un nouveau point de départ. *Monsieur Ouine* de Bernanos est un véritable espace d'interrogations et de doutes. La scène de l'agonie de Ouine aurait en effet été entièrement rêvée par Steeny. La fin du roman laisse en suspens certaines questions cruciales comme le meurtre du petit vacher. C'est un univers d'attente qui se met en place, et qui ne connaît pas d'arrivée :

> Mon enfant, reprit-il avec son ancienne emphase, au cours de ma carrière universitaire comme après, je n'ai nullement songé à nier l'existence de l'âme, et aujourd'hui même, je ne saurais la mettre en doute, mais j'ai perdu tout sentiment de la mienne, alors qu'il y a une heure seulement, je l'éprouvais ainsi qu'un vide, une attente, une aspiration intérieure. Sans doute a-t-elle achevé de m'engloutir ? […] Je passe un sacré moment, fit-il avec un énorme soupir. Rentrer en soi-même n'est pas un jeu, mon garçon. Il ne m'en aurait pas plus coûté de rentrer dans le ventre qui m'a fait, je me suis retourné, positivement, j'ai fait de mon envers l'endroit, je me suis retourné comme un gant.[3887]

La reprise du motif de l'engloutissement (« vide », « aspiration », « engloutir ») met en relief le drame qui se joue : pris dans la circularité de son monde, exprimée par l'image du revers, Ouine s'en retrouve ainsi exclu, allant même jusqu'à faire disparaître en tant que sujet. Le pronom personnel « je » est en effet sujet d'un certain nombre de phrases négatives (« je ne saurais », « je n'ai nullement ») ou bien signifiant le manque (« j'ai perdu »), ou encore disparaissant au profit de sujets impersonnels : « Rentrer en soi-même », « Il ne m'en aurait pas coûté ». La mort même ne peut rien changer à cette stagnation : elle ne permet pas de s'affranchir de sa condition, elle n'est pas une libération.

Le cercle fait sens comme on peut le voir chez Mauriac qui cherche à rendre, par la construction répétitive de ses récits, l'étouffement des héros dans l'étau d'un destin inéluctable. Ses romans ne peuvent finir : Mauriac abandonne fréquemment ses figures démoniaques au milieu d'une histoire qui peut reprendre à tout moment. Dans *Thérèse Desqueyroux,* l'héroïne vit trois fois les mêmes étapes : la montée de l'angoisse ; le pacte avec la mort ; l'espoir de libération. Ces trois moments correspondent à ceux du mariage, de la tentative d'empoisonnement et de l'emménagement à Paris. La circularité de l'œuvre souligne la stérilité du retour et contribue à en faire un roman « paralysé » puisqu'il tourne à vide. Ainsi, le récit se termine par Thérèse disparaissant dans la foule parisienne, ce qui constitue pour la jeune femme un rêve déjà évoqué à plusieurs reprises dans le roman. Après toutes ces années, pendant lesquelles Thérèse a voulu fuir, sans pour autant concrétiser ce rêve, ni même faire un autre choix, elle le réalise enfin. Pourtant, cette scène montre qu'il n'y a eu aucune évolution du personnage :

[3887] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1560.

> - « Ce n'est pas la ville de pierres que je chéris, ni les conférences, ni les musées, c'est la forêt vivante qui s'y agite, et que creusent des passions plus forcenées qu'aucune tempête. Le gémissement des pins d'Argelouse, la nuit, n'était émouvant que parce qu'on l'eût dit humain. »
> Thérèse avait un peu bu et beaucoup fumé. Elle riait seule comme une bienheureuse. Elle farda ses joues et ses lèvres, avec minutie ; puis, ayant gagné la rue, marcha au hasard.[3888]

Par cette marche hasardeuse, déjà évoquée précédement, tout ce qui se trouve entre l'incipit et le dialogue final est effacé : le roman est donc bien un roman d'immobilisme, un roman « paralysé ». La fin du roman, loin d'être un commencement, bien assis sur la certitude, est un engloutissement pour Thérèse. Le motif du retour est d'ailleurs constamment présent dans *Thérèse Desqueyroux.* Cette forme en spirale du récit contribue à tromper l'attente du lecteur : au moment où l'on croit arriver à un but, le roman s'interrompt.

De nombreux jeux d'échos existent d'ailleurs entre ce roman et sa suite, *La Fin de la nuit*. L'image de l'emprisonnement, importante dans *Thérèse Desqueyroux*, est aussi centrale dans *La Fin de la nuit*. L'espace extérieur est quasiment inexistant dans ces romans où les jeux de portes sont récurrents. *La Fin de la nuit* commence avec un dialogue entre Thérèse et sa domestique : Thérèse ne veut pas la laisser sortir, par crainte de rester seule, ce qui aboutit malgré tout au départ de la servante. Cet incipit fait écho à celui de *Thérèse Desqueyroux* où la jeune femme voyait s'ouvrir une porte devant elle : « L'avocat ouvrit une porte. Thérèse Desqueyroux, dans ce couloir dérobé du palais de justice, sentit sur sa face la brume et, profondément, l'aspira »[3889]. Dans les deux cas, cette porte symbolise, de manière paradoxale, l'emprisonnement : Thérèse est condamnée à rester seule dans *La Fin de la nuit*, elle se retrouvera enfermée à l'issue de son voyage retour vers Argelouse. Thérèse est consciente que sa marginalité doit quelque chose au bourgeoisisme qu'elle condamne tout en le partageant : « […] Thérèse avait obéi peut-être à un sentiment plus obscur qu'elle s'efforce de mettre à jour : peut-être cherchait-elle moins dans le mariage une domination, une possession, qu'un refuge. Ce qui l'y avait précipitée, n'était-ce pas une panique ? Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive ; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril »[3890]. Il y a deux Thérèse dont l'une se projette en d'autres personnages et qui conditionne la permutation des miroirs d'elle-même. Tout en répétant au début qu'elle se trouve en dehors d'un groupe familial, social, elle montre, par les événements relatés, qu'elle ne pourra jamais s'attacher à aucun d'entre eux.

La dernière page de *Genitrix* de Mauriac fait écho aux premières pages : l'appel de l'agonisante à Marie au début du roman se retrouve à la fin lorsque Fernand l'appelle à son

[3888] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 106.
[3889] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 19.
[3890] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 35.

tour. Si Marie ne répond pas au premier appel, celui de Mathilde, elle répondra à son maître. Figure sainte, Marie de Lados, avec « sa face de vierge noire »[3891], resplendit lorsqu'elle fait répéter sa leçon de catéchisme à son petit-fils. Elle peut donc apporter au final une réponse positive et définitive à l'angoissante question de son maître : « [l]a lumière sur sa face »[3892] symbolise la force de l'amour, voire la grâce elle-même. On retrouve de nombreuses répétitions dans le roman, et notamment la mort de Félicité qui est une réplique de celle de Mathilde. Les sensations de cette dernière à l'agonie se reproduiront chez la mère de Fernand : le vent, la fièvre, le froid, le tumulte extérieur se mêlent dans deux récits similaires : « Une invisible main la poussa vers le lit, l'abattit sur cette couche où Mathilde avait souffert, était morte. La vieille s'aplatit comme une bête, attendit. Ses yeux se rouvrirent, sa gorge se desserra. L'oiseau sombre était passé au large »[3893]. Dans *Le Visionnaire* de Green, le roman se clôture par la lecture de Marie-Thérèse des carnets de Manuel dans lesquels il raconte le « jeu du château » que le lecteur peut lire dans « *Ce qui aurait pu être* ». La jeune femme termine sa lecture en confiant : « La rue entier me parut hantée et les pas d'un promeneur qui longeait le mur blanc résonnèrent à mon oreille avec un bruit étouffé, lointain, comme dans un rêve »[3894] : par une sorte de truchement, c'est donc la réalité qui devient un rêve, montrant le regard aigu du visionnaire qui a « le don merveilleux de voir les choses telles qu'elles ne sont pas »[3895], comme il est signifié au début du roman.

L'écriture de Bernanos, Mauriac et Green tourne autour de motifs, de personnages et de structures et noyaux fictionnels qu'ils reprennent sans cesse, en les remaniant, comme s'il s'agissait, non pas d'une donnée exprimable, mais d'une sorte de vide, de manque jamais comblé.

II. Une parole tumultueuse

Les personnages démoniaques de Mauriac, Green et Bernanos se dévoilent par le biais de leurs discours. Comme nous l'avons vu, les démoniaques agissent peu, l'action portant essentiellement sur leur intériorité ou leurs paroles : les romans de Bernanos, Mauriac et Green comportent donc une part importante accordée au discours au sens où l'entend Benveniste, c'est-à-dire à « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le

[3891] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 644.
[3892] Ibid.
[3893] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 610.
[3894] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 392.
[3895] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 208.

premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »[3896]. C'est ce qu'explique Élisabeth Lagadec-Sadoulet au sujet de l'œuvre de Bernanos :

> Une fois déduites les ellipses, le mouvement narratif dominant est la scène-récit de paroles, où durée d'histoire et de récit donnent l'illusion d'être égales […] Une brève enquête à travers les romans les plus lents donne des proportions impressionnantes de scènes dialoguées : près de 104 pages sur les 190 que La Joie compte au total sont consacrées à des dialogues, soit environ 55%. On retrouve un pourcentage analogue dans *Monsieur Ouine,* et *L'Imposture, Un Crime* culmine à presque 75%. [3897]

Ainsi, s'il y a peu de descriptions physiques des démoniaques dans leurs romans, en revanche, la parole prédomine. Le démoniaque, loin d'être pleinement défini dans son objectivité physique, résonne d'abord aux oreilles comme une voix[3898]. Elle constitue le relais privilégié entre les personnages mais pas seulement, car son rôle consiste aussi à mettre au jour la structure complexe de la personnalité dont la profondeur psychologique du personnage est illustrée par les variations de voix. Comme le héros tragique, le démoniaque est radicalement seul « à tel point que le véritable problème de la tragédie est celui de savoir comment, dans cette solitude absolue, où ne subsiste entre l'homme et Dieu qu'un lien paradoxal - fondamental et irrémissible sans doute, mais aussi absolument caché, et dépourvu de toute manifestation sensible, il peut encore y avoir du dialogue »[3899].

Or les conversations dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green s'apparentent à des tumultes dans la mesure où elles sont avant tout des face à face, des confrontations que l'on peut qualifier de « dramatiques »[3900], ce qui fait sens dans cet univers où « la sainteté, c'est le silence »[3901]. Si les dialogues sont nombreux chez Bernanos, ils sont moins répandus chez Mauriac et Green, ce qui les rend d'autant plus importants. C'est dans le dialogue, dans la relation qui se tisse entre les personnages, que les figures démoniaques livrent leur intériorité avec leur désespoir, leurs angoisses et leurs secrets. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green mettent en scène des figures démoniaques qui ne cessent de s'affronter. La catastrophe tragique tient le plus souvent à ce que le démoniaque est isolé dans son propre

[3896] E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.
[3897] E. LAGADEC-SADOULET, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 224.
[3898] Voir dans le chapitre 4 de la première partie de cette étude la sous-partie intitulée « La voix ».
[3899] L. GOLDMANN*, Racine : essai, op. cit.,* p. 26.
[3900] B. T. FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique, op.cit*., p. 121.
[3901] F. MAURIAC, *Le Roman, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 773. On retrouve cela chez Green : « Les anges ne font pas de romans », *Journal, Œuvres complètes*, tome V, *op.cit*., p. 627.

monde[3902]. Les scènes de conflits, d'oppositions, de combats verbaux (*agôn*) sont donc nombreuses.

> Le silence et la parole expriment une souffrance violente, et tous deux signent l'échec de la communication. On ne peut par parler. Il faut parler. Il faut se taire. Décidément, c'est bien cela le tragique : le combat du même à l'autre, du même et du même, de l'autre et de l'autre. Le conflit qui organise discours et non dit demeure en quelque sorte, toujours intraduisible. La transparence du langage est un miroir aux alouettes. Le rien du silence est lourd de conséquences. Tout pareil si léger, si subtil, si classique. Jeux de mots. Jeu de mort... Danger, piège du langage. [3903]

La parole est donc avant tout action : c'est elle qui met en conflit les personnages et permet d'exprimer les oppositions. Chez Bernanos, Mauriac et Green, les dialogues les plus conflictuels se déroulent la plupart du temps à deux. Pour dramatiser la contradiction intérieure du démoniaque, Bernanos, Mauriac et Green semblent avoir créé des personnages-miroirs qui s'affrontent ou se réfléchissent, comme des doubles. L'autre n'est ainsi qu'un double – positif ou négatif – du démoniaque. Mouchette et Donissan, Chantal et Cénabre, Chevance et Cénabre, Chantal et Fiodor, Alain et Gabriel, s'opposent tandis que Ganse et Simone, Ganse et Olivier, Cénabre et Ambroise, Thérèse et Jean, Mouchette et Gallet, Mouchette et Cadignan se reflètent.

A. Le dialogue comme exposition du conflit

Au théâtre, la fonction principale du premier acte est d'être un acte d'exposition qui fournit toutes les informations indispensables à la compréhension de la pièce. Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France* explique : « À prendre les choses très en gros, il est évident que les éléments de l'exposition doivent nous être donnés, pour la plupart, vers le début de la pièce »[3904]. Le premier acte a pour mission d'exposer tous les éléments de l'intrigue, une caractéristique que l'on retrouve dans les incipit romanesques. En introduisant le lecteur en pleine action, dans la situation conflictuelle de leurs récits, Bernanos, Mauriac et Green mettent en scène une imbrication de sentiments et d'enjeux qui présentent d'emblée la

[3902] Comme nous l'avons évoqué précédemment, dans la deuxième partie, sur l'incommunicabilité des figures démoniaques.
[3903] I. HEYNDELS, *Le Conflit racinien : esquisse d'un système tragique,* Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 90.
[3904] J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p.51.

crise. Dès les premières pages, le lecteur connaît les données fondamentales du drame : l'opposition de forces contradictoires, qui crée la situation dramatique. Les paroles qu'elles contiennent déclenchent l'action au sens des événements, du faire : l'action est effectuée par le maniement du discours ; dans les intentions communicatives du locuteur qui, en énonçant ses paroles, agit sur les personnages d'une part à travers le but qu'il assigne à ses propos, et d'autre part, dans la réaction de l'interlocuteur.

La plupart des romans de Bernanos, Mauriac et Green s'ouvrent sur un dialogue, transposant le lecteur au cœur d'une crise qui va se jouer. Dans ce cas-là, la conversation a pour but de présenter aux lecteurs les éléments et personnages de l'intrigue. C'est cette forme d'exposition que l'on retrouve dans *Ce qui était perdu* de Mauriac où le roman commence par une conversation entre Irène et Hervé au retour d'une soirée : « Je me sens déjà mieux, dit Irène de Blénauge »[3905]. Traditionnellement, le lecteur du roman commence sa lecture par une description du décor, soit le rappel des faits antérieurs, c'est-à-dire soit par une description pure, soit par une narration pure. Or ici, l'entrée dans le roman se fait aussi *in medias res*. Au cours de cette conversation, on perçoit qu'Irène joue un rôle de révélateur envers son mari qu'elle connaît très bien. Elle use à son encontre d'une ironie féroce : «[...] vous étiez en verve, ce soir. Je ne vous ai jamais vu si brillant »[3906]. Irène n'a, en réalité, pas supporté la façon dont Hervé a parlé de son ami Marcel Révaux lors de cette soirée. La parole est donc d'emblée centrale dans ce roman : non seulement un dialogue ouvre le roman mais ce sont les mauvaises paroles d'Hervé qui sont au centre de cette dispute. Selon son mari, elle est désormais seule à admirer cet artiste raté qu'est devenu Marcel : « Vous étiez seule à nier que Marcel soit un raté »[3907]. Les époux se placent dans deux positions opposées qu'ils vont garder tout au long du roman : Hervé est du côté du monde, Irène est seule. Cette confrontation est donc d'autant plus symbolique qu'elle inscrit chaque personnage dans un rôle qui lui est dévolu tout au long du roman : Hervé est un mondain qui sort tous les soirs pendant que sa femme, malade, l'attend dans leur appartement.

Puis, à cette conversation fait suite la grande scène du chapitre II où la véritable exposition commence. Dans ce chapitre, Hervé pousse son ami Marcel à se livrer au sujet de son mariage avec Tota. Dans un premier temps, il lance la conversation en multipliant les questions : « Comment es-tu seul ? »[3908], « Tu l'as laissée sortir seule ? »[3909], « Que sais-je

[3905] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 273.
[3906] Ibid.
[3907] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 274.
[3908] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 278.
[3909] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 279.

d'elle [...] sinon que c'est une femme ravissante et que tu l'as épousée ? »[3910]. Chacune d'entre elles est un reproche ou un jugement proféré à l'encontre de Marcel, poussant celui-ci à se justifier, à s'expliquer. L'attitude d'Hervé manifeste son envie dévorante de savoir : la pression de sa main[3911], « le regard attentif »[3912], son corps « penché en avant »[3913]. Bien avant que Marcel ne commence son histoire, il a le ton de « l'enfant qui connaît déjà le début de l'histoire »[3914]. Au cœur de cet échange, le récit occupe une place de premier rang : une fois commencé, Hervé ne cesse de le relancer, mais surtout de le commenter : « On ne raconte pas aux gens de telles histoires pour ensuite les empêcher d'en connaître les héros... »[3915]. Hervé se met dans une position passive, celle du lecteur qui apprécie les histoires : son imaginaire, qui a soif d'histoires, prend le pas sur la réalité. Pour lui, l'histoire de Tota et Alain relève d'un roman qu'il interprète : il apparaît ainsi tel Œdipe car il devine ce qui se trame derrière l'histoire banale du frère et de la sœur livrés à eux-mêmes. Mais au lieu de libérer par sa parole, il détruit la relation entre Marcel et sa femme. Marcel présente ici à Hervé la situation familiale de sa femme, Tota, ainsi que son enfance, se faisant un infatigable conteur. Il en sera obsédé au point de s'en délivrer au cours de deux disputes avec sa femme dont la deuxième atteint son but caché, qui est de la torturer en lui révélant la véritable nature de ses sentiments pour son frère. Dans ce dialogue, nous sommes devant « une structure interne enchâssée qui opère le "transfert", ou plutôt une démultiplication des attributions narratoriales, en permettant à tout acteur de devenir lui-même narrateur au deuxième degré »[3916]. Le début de *Ce qui était perdu* pose donc, à travers deux grands dialogues, l'histoire tout en donnant d'Hervé une image déjà très précise de sa personnalité obscure et avide du mal.

Dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, on retrouve l'importance du dialogue dès le début du roman :

> L'avocat ouvrit une porte. Thérèse Desqueyroux, dans ce couloir dérobé du Palais de Justice, sentit sur sa face la brume et, profondément, l'aspira. Elle avait peut d'être attendue, hésitait à sortir. Un homme, dont le col était relevé, se détacha d'un platane ; elle reconnut son père. L'avocat cria : « Non-Lieu » et, se retournant vers Thérèse :
> - Vous pouvez sortir : il n'y a personne.
> Elle descendit des marches mouillées. Oui, la petite place semblait déserte. Son père ne l'embrassa pas, ne lui donna pas même un regard ; il interrogeait l'avocat Duros qui répondait à mi-voix, comme s'ils eussent été épiés. Elle entendait confusément leurs propos :

[3910] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 279.
[3911] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 280.
[3912] Ibid.
[3913] Ibid.
[3914] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 281.
[3915] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 286.
[3916] G. LANE-MERCIER, *La Parole romanesque,* Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/ Éditions Klincksieck, 1989, p. 254.

- Je recevrai demain l'avis officiel du non-lieu.
- Il ne peut plus y avoir de surprise ?
- Non : les carottes sont cuites, comme on dit.
- Après la déposition de mon gendre, c'était couru.
- Couru... couru... On ne sait jamais.
- Du moment que de son propre aveu, il ne comptait jamais les gouttes...
- Vous savez, Larroque, dans ces sortes d'affaires, le témoignage de la victime...
La voix de Thérèse s'éleva:
- Il n'y a pas eu de victime.
- J'ai voulu dire : victime de son imprudence, madame. [3917]

Comme dans *Ce qui était perdu*, le récit commence par une brusque irruption du dialogue dans le récit. La grammaire oblige le lecteur à s'impliquer, en lui mettant la scène sous les yeux, en le prenant à témoin avec le groupe nominal « ce couloir », dont le déterminant démonstratif sous-entend que le lecteur connaît le lieu où commence l'action, ce qui n'est bien évidemment pas le cas. Le lecteur devine par l'indication de ce lieu « Palais de justice » qu'une affaire grave s'est jouée : d'ailleurs on connaît l'issue du procès, le « Non lieu ». Le lexique de l'hésitation, de l'embarras, du malaise domine : « peur », « elle hésitait », « confusément ».

Bien que le roman commence par un dialogue dont Thérèse est le centre, celle-ci n'a pas accès à la parole. Elle est nommée de façon indirecte : dans le récit, elle est seulement « la voix »[3918], et dans le dialogue entre les deux hommes, on parle d'elle à la troisième personne du singulier : « l'explication qu'elle a donnée : cet inconnu qui lui remet cette ordonnance »[3919]. Les seules paroles de Thérèse auxquelles on a accès dans ce premier chapitre sont principalement au discours indirect : « elle demanda où était la voiture »[3920], et le monologue intérieur : « elle y retrouvait le parfum de la vie qui lui était rendue enfin »[3921] . L'image physique de Thérèse elle-même disparaît entre ces deux hommes, puis dans la nuit et le brouillard : « Mais le crépuscule recouvrait Thérèse, empêchait que les hommes la reconnussent »[3922]. À cela s'ajoute à un certain assoupissement de Thérèse signifié par les termes « distraite ou assoupie ». Le rôle de la fatigue, de la lassitude est important dans la mesure où Thérèse est présentée comme dépossédée d'elle. Quand son père daigne enfin lui parler directement : « Alors tu es contente »[3923], Thérèse lui répond, puis s'interrompt rapidement : « À quoi bon parler ? Il ne l'écoute pas ; ne la voit plus. Que lui importe ce que

[3917] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 19.
[3918] Ibid.
[3919] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 20.
[3920] Ibid.
[3921] Ibid.
[3922] Ibid.
[3923] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 22.

Thérèse éprouve ? »[3924]. D'emblée le drame de cette femme est exposé dans cet incipit : sa solitude, sa parole sans réelle portée, son absence de réalité.

Dans *Les Anges noirs,* Mauriac emprunte au théâtre antique un procédé pour débuter son roman qui s'ouvre sur un « prologue »[3925] durant lequel Gabriel confie à Alain son passé. Le prologue informe directement les lecteurs des données de l'action en lui fournissant les repères nécessaires à sa compréhension. Dans le prologue, Gabriel fait donc une rétrospective des faits survenus dans son passé. Ces faits, donnés comme souvenirs et rappels, permettent à l'abbé Forcas d'avoir une vue d'ensemble du destin de Gabriel : « Ne croyez pas que j'appartienne par ma naissance à la bourgeoisie : le mariage m'a ouvert les portes du château de Liogeats je suis le fils de l'homme d'affaires des Péloueyre, un ancien métayer très intelligent, mais tout à fait inculte »[3926]. C'est ainsi qu'il découvre au prêtre tout ce qui concerne son enfance, sa jeunesse et sa réussite apparente.

Aussi, l'action romanesque ne débute véritablement qu'avec la conversation entre les deux figures démoniaques que sont Aline et Gabriel. Ce dialogue présente d'emblée la situation délicate dans laquelle se trouve Gabriel : Aline est venue le faire chanter. La violence de leurs rapports s'établit de suite car Gabriel ne s'attendait pas à la visite d'Aline : « Tiens, se dit-il, j'ai oublié d'éteindre l'électricité... Aline ! Que fais-tu là ? Je t'avais interdit de venir ici... »[3927]. Cette simple phrase donne le ton de la scène et résume la manière dont la venue d'Aline est perçue par le protagoniste : c'est une catastrophe. Gabriel, d'ordinaire si expert dans l'art de maîtriser la parole, en est comme foudroyé. Aline est venue pour lui réclamer l'argent qu'il lui doit, mais Gabriel tente de l'apitoyer :

> Gabriel vint s'assoir près d'elle, alluma une cigarette et, d'une voix insinuante et humble :
> « Moi aussi, Aline, je n'ai plus rien... Je ne ais qu'un repas par jour...
> - Il te reste d'obtenir du petit... »
> Il l'interrompt rudement :
> « Non, ne me parle pas du petit. Je ne dépouillerai pas Andrès. Non, cela du moins je ne le ferai pas. Non et non !
> - Mais puisque lui-même y consent !...
> - Raison de plus pour ne pas abuser de sa gentillesse...
> - Mais puisque son mariage dépend de ce marché ! Desbats te l'a promis. Il ne t'a jamais manqué parole.[3928]

[3924] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 22.
[3925] On retrouve le même procédé dans *Sous le soleil de Satan* et *Un Mauvais rêve* de Bernanos où la lettre d'Olivier à sa tante a la même fonction.
[3926] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 217.
[3927] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 244.
[3928] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 245.

D'emblée, on découvre une image de Gabriel bien différente du prologue où il se chargeait. Durant tout le dialogue, Gabriel ne nomme pas directement son fils, préférant l'appeler avec des expressions affectives – comme « petit » ou « mon petit » – qui montrent la force du lien qui l'unit à son fils. Toutefois, on ne peut déterminer véritablement si Gabriel est sincère lorsqu'il appelle Andrès ainsi ou s'il veut simplement apitoyer Aline. Lors de cet affrontement, le langage du corps de Gabriel est à bien des égards révélateur : « Il tressaillit »[3929], « d'une voix hésitante »[3930], « Il balbutia »[3931], « d'une voix altérée »[3932]. C'est d'ailleurs Aline qui parle le plus dans cet échange tandis que Gabriel, pour une fois, « secou[e] la tête sans répondre »[3933].

Aline, elle, a déjà trouvé un allié : « Imagine que quelqu'un... quelqu'un à qui tu aurais fait beaucoup de mal, dont tu aurais brisé la vie, comme on dit, que tu aurais déshonoré, quelqu'un de la haute qui ne regarde pas au pèze, soit résolu à tout pour t'avoir... »[3934]. L'emploi répétitif du substantif « quelqu'un » montre qu'Aline crée un certain suspense, en ne révélant pas le nom du maître-chanteur qui restera inconnu. Gabriel tente de donner le change en mentant : « Je ne sais pas de qui tu veux parler » Mais tout de suite plusieurs noms lui vinrent à l'esprit »[3935]. Ce jeu ne dure pas longtemps car Aline connaît bien Gabriel, comme le montre l'emploi des pronoms de la deuxième personne du singulier qu'Aline martèle, lui rappelant leur complicité dans l'affaire : « tu sais ce qu'était cette femme pour lui... cette femme que tu lui as prise, que tu as perdue de toutes les façons ? »[3936]. Le conflit entre Gabriel et Aline est basé sur la dichotomie du savoir (« tu ne sais pas tout », « Je sais à quoi tu penses », « tu sais, je ne te crois pas ») et du pouvoir (« tu peux crâner », « on ne peut rien te cacher »). Le pouvoir de Gabriel est remis en question par Aline qui détient le pouvoir comme son corollaire, le savoir. La modalité déontique est activée à la fin de l'entretien, Aline servant d'instance autoritaire : à chaque fois, le verbe « falloir » est employé au présent de l'indicatif dans une actualisation pleine et entière qui rapproche le devoir de l'ordre. La dernière phrase de la jeune femme est d'ailleurs sans appel, Gabriel restant sans voix : « Si lundi, à cette heure-ci... Avoue que je suis une bonne fille ? » Quand il fut seul, Gabriel ouvrit la fenêtre et respira l'air mouillé »[3937].

[3929] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 245.
[3930] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 246.
[3931] Ibid.
[3932] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 247.
[3933] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 245.
[3934] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 246.
[3935] Ibid.
[3936] Ibid.
[3937] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 247.

Dans *Un Crime* de Bernanos, le personnage principal – le démoniaque curé de Mégère – est présenté dans le premier chapitre à travers deux personnages secondaires, Céleste et Phémie, qui parlent de lui. Le savoir est ainsi, non sans ironie, au cœur de la conversation de ces deux commères, avides de ragots. Le curé restera à jamais pour elles un inconnu car, contrairement aux lecteurs, les deux femmes ne sauront jamais qui il est vraiment. On apprend par les deux femmes que le curé est un homme jeune : « Dans les vingt-cinq ou trente, peut-être ? Les gens prétendent qu'il vient d'ailleurs, très loin, d'un autre diocèse, comme ils disent. Mais pour en savoir plus, bernique ! Aucun de ces messieurs du canton ne le connaît. Avec eux, ma fine, ça va être dur ! »[3938]. Ne le connaissant pas, Phémie et Céleste font un portrait de lui évasif, basé avant tout sur des suppositions, comme le montrent les expressions suivantes : « je le suppose », « Les gens prétendent » ainsi que l'emploi du conditionnel et du futur : « vous le prendrez quand il arrivera... »[3939]. Elles figurent aussi de véritables oiseaux de malheur, prédisant la mort prochaine du curé : « A-t-il seulement l'idée d'une espèce de paroisse perdue comme voilà celle-ci à dix lieues de la ville et des routes ? Parlez-moi des routes ! On pourrait y crever sans confession, cinq mois sur douze. Rappelez-vous la mort du fils Duponchel, et l'auto des Parisiens qu'a capoté l'année dernière... Brr... Je le plains, moi, ce pauvre garçon. »[3940]. Le peu de savoir qu'elle possède est d'ailleurs erroné car elle ne cesse de le nommer « garçon » : « - Ce garçon, grogna la vieille en haussant les épaules. Voyez comme elle a dit ça, l'effrontée ! - Ben oui, quoi, un garçon ! »[3941]. L'arrivée tardive du curé crée un effet d'attente pour le lecteur dès le début du roman.

Le roman peut aussi s'ouvrir sur un conflit engagé avant le début du roman. On retrouve cela dans *Léviathan* de Green qui commence par le monologue intérieur d'un homme dont on ignore tout : « Pourquoi me presser ? pensa-t-il. J'arriverai toujours trop tôt. Il ne sera pas cinq heures et demi. Et alors ? J'irai au café, j'attendrai une demi-heure. Et puis ? »[3942]. Il prononça ces dernières paroles tout haut et secoua la tête négativement, comme si la réponse à la question qu'il se posait n'était point de celles qu'on désire connaître »[3943]. La parole de l'homme s'annonce d'emblée comme problématique : le fait qu'il se parle à lui-même montre son anxiété mais aussi sa solitude. Une fois dans le café, le garçon devine la raison de l'angoisse de l'homme et entame le dialogue avec lui. Si l'homme avoue ne rien connaître – ou presque- de la jeune fille, il semble évident qu'elle a pris entièrement possession de son

[3938] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesque, op. cit*., p. 729.
[3939] Ibid.
[3940] Ibid.
[3941] Ibid.
[3942] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 581.
[3943] Ibid.

corps : « le client qui marchait de long en large dans le café »[3944]. Le chapitre suivant s'ouvre alors quasiment in *media res* et l'on retrouve l'homme, cette fois-ci accompagné de la jeune fille qu'il attendait. Un court monologue intérieur montre que l'homme est en proie à un conflit intérieur entre son désir et sa raison : « Qui l'empêchait de remonter vers la ville, de rentrer chez lui ? Par un caprice de l'esprit comme en connaissent les natures mélancoliques, il se vit faisant tout le contraire de ce qu'il vouait, tournant le dos à cette jeune fille [...] »[3945]. Cet entretien se déroule à l'abri des regards, la jeune fille tient à préserver sa réputation. Il y a un caractère urgent dans le dialogue car les répliques sont brèves et s'enchaînent rapidement. La parole de l'homme, en raison de son anxiété, semble difficilement contrôlable. D'ailleurs, il ne cesse de multiplier les maladresses :

> - Pardi je n'ai pas envie qu'on sache que j'ai des rendez-vous, répondit-elle d'un tait.
> - Des rendez-vous avec moi ? fit-il rageusement.
> - Oui, avec vous.
> - Avec d'autres, ça n'a pas d'importance, n'est-ce pas ? Avec moi, vous avez honte, sans doute. [...]
> - Avec d'autres ? demanda-t-elle. Qu'est-ce que vous voulez dire ? [...]
> - Je veux dire que vous ne voulez pas qu'on sache que vous me voyez.
> Pourquoi ?
> - Ce n'est pas à moi à vous répondre. Vous savez mieux que moi.[3946]

Tout au long du dialogue, l'homme ne parvient pas à contrôler sa parole qu'il est sans cesse contraint de corriger, rectifier : « Ne vous en allez pas, j'ai eu tort »[3947]. De son côté, la jeune fille, au contraire, maîtrise sa parole, ce qui lui permet de garder le contrôle par ses ordres et menaces : « vous mériteriez que je m'en aille »[3948], « je ne suis pas venue pour me disputer avec vous »[3949]. Le chapitre entier est une longue dispute et, de ce fait, la conversation entre les deux personnages n'avance pas, ce qui montre l'opposition entre le langage et le corps car ils ne cessent de marcher au hasard. La jeune fille finit par inciter l'homme à lui parler : « Dites ce que vous avez à dire et laissez-moi rentrer »[3950]. Mais il est maladroit face à elle et lui pose des questions dont il n'a pas envie d'entendre les réponses : « Il se rendit compte qu'il parlait ainsi parce qu'il ne savait pas quoi dire [...] »[3951]. Il tente d'être gentil mais ne cesse de la brusquer : « Ce que je veux, c'est que vous soyez contente, heureuse, entendez-

[3944] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 584.
[3945] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 586.
[3946] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 587.
[3947] Ibid.
[3948] Ibid.
[3949] Ibid.
[3950] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 588.
[3951] Ibid.

vous ? »[3952]. Cette brusquerie est aussi bien langagière que physique, comme le montre son incapacité à avoir un geste tendre envers elle au moment de lui passer la bague au doigt. Cette conversation est donc saturée de signes funestes annonçant la suite de l'histoire. Incapable de se déclarer à la jeune fille, l'homme ne parvient pas à transformer ce dialogue en duo amoureux qui reste confrontation : « Je vois bien que vous ne m'aimerez jamais », dit-il enfin. Elle ne répondit rien, et il lui sut gré de son silence »[3953].

L'incipit plonge aussi le lecteur in *media res* dans *Le Nœud de Vipères* de Mauriac où l'on distingue une rare violence :

> Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres. Il eût mieux valu peut-être la confier au notaire qui te l'aurait remise après ma mort, ou bien la ranger dans le tiroir de mon bureau, le premier que les enfants forceront avant que j'aie commencé d'être froid. Mais c'est que, pendant des années, j'ai refait en esprit cette lettre et que je l'imaginais toujours, durant mes insomnies, se détachant sur la tablette du coffre, d'un coffre vide, et qui n'eût rien contenu d'autre que cette vengeance, durant presque un demi-siècle, cuisinée. Rassure-toi; tu es d'ailleurs déjà rassurée : les titres y sont. Il me semble entendre ce cri, dès le vestibule, au retour de la banque. Oui, tu crieras aux enfants, à travers ton crêpe : « Les titres y sont ».[3954]

L'emploi du futur annonce l'aspect péremptoire du propos de Louis : « tu seras étonnée ». Puis le texte se reprend, avec une coordination, un présentatif, ainsi qu'une analepse, ce qui permet au narrateur – au moins pendant un temps – d'apaiser sa colère : « c'est que, pendant des années, j'ai refait en esprit cette lettre et que je l'imaginais toujours, durant mes insomnies ». Mais le ressentiment refait surface avec la mention du « coffre vide » qui relance la « vengeance » si longuement préparée : « durant presque un demi-siècle ». Le narrateur semble se calmer à nouveau : « rassure-toi », pour finalement laisser la tension induite rejaillir à nouveau, avec les répétitions propres à un ressassement longuement mûri : « tu es d'ailleurs déjà rassurée : les titres y sont ». Pour lui, sa femme n'est plus que le cri, signe d'une transformation affreuse et indigne pour un être humain alors que le narrateur, censé être mort, est encore vivant : « il me semble» est au présent d'énonciation.

Le narrateur se transpose alors dans un temps irréel pour expliquer ce qui l'a conduit à déshériter ses enfants légitimes au bénéfice de son fils naturel, Robert :

> Il s'en est fallu de peu qu'ils n'y fussent pas et j'avais bien pris mes mesures. Si je l'avais voulu, vous seriez aujourd'hui dépouillés de tout, sauf de la maison et des terres. Vous avez eu la chance que je survive à ma haine. J'ai cru longtemps que ma haine était ce qu'il y avait en moi de plus vivant. Et voici qu'aujourd'hui du moins, je ne la sens plus. Le vieillard que je suis devenu a peine à se représenter le furieux malade que j'étais naguère et qui passait des nuits, non plus à combiner sa vengeance (cette

[3952] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 588.
[3953] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 589.
[3954] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 385.

> bombe à retardement était déjà montée avec une minutie dont j'étais fier), mais à chercher le moyen de pouvoir en jouir. J'aurais voulu vivre assez pour voir vos têtes au retour de la banque. Il s'agissait de ne pas te donner trop tôt ma procuration pour ouvrir le coffre, de te la donner juste assez tard pour que j'aie cette dernière joie d'entendre vos interrogations désespérées : « Où sont les titres ? » II me semblait alors que la plus atroce agonie ne me gâterait pas ce plaisir. Oui, j'ai été un homme capable de tels calculs. Comment y fus-je amené, moi qui n'étais pas un monstre ? [3955]

C'est ainsi que nous retrouvons les motifs essentiels du titre *Le Nœud de vipères* : d'abord le nœud qui implique l'esprit tortueux, mais aussi les complots, et celui des vipères qui sont réputées pour la toxicité de leur venin et leur agressivité. La haine, présentée comme morte (« survive »), reste latente : « et voici qu'aujourd'hui du moins, je ne la sens plus ». Et le narrateur se complaît dans les torsions de sa haine, dans la contemplation de l'effet dévastateur (« bombe ») de cette dernière, avec toute la famille qui se tord de désespoir : « vos interrogations désespérées ». Le passage se termine sur la contradiction, l'ambiguïté affirmée de Louis : en effet, il se définit comme « un homme capable de tels calculs », « un monstre », alors qu'ensuite, il conclut, avec la position emphatique du pronom « moi », et la dénégation de ce qu'implique l'affirmation précédente : « Moi, qui n'étais pas un monstre ». L'adverbe interrogatif « comment » a un effet d'annonce, quasi comme un titre, voire une mise en abîme : il s'agit pour le narrateur de montrer comment ce nœud de vipères est devenu inextricable.

B. Le dialogue comme nœud de l'action

Tous les événements d'une pièce de théâtre sont contenus dans le nœud. Les personnages d'une pièce entrent dans un système de relations complexes, qui le plus souvent est de nature conflictuel. Les forces antagonistes se rencontrent, et la manière donc s'articulent les obstacles qui empêchent les desseins des personnages forme le nœud dramatique. On retrouve dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green ce jeu sur les tensions qui déchirent les êtres.

1. Des scènes de reconnaissance

Le suspens dramatique du nœud s'articule autour de la péripétie, événement inattendu qui crée un effet de surprise et bouleverse les personnages, incités à agir en fonction de la situation nouvelle. Ces péripéties ont lieu sous la forme de dialogue et amorcent souvent le

[3955] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., pp. 385-386.

dénouement : selon Aristote, « la péripétie est le retournement de l'action en sens contraire »[3956]. La péripétie offre tant de possibilités pour relancer l'action, cessant d'être unique : elle se démultiplie au point que le terme désigne une succession d'actions imprévues. Les péripéties alimentent la tension dramatique, elles « réanimen t régulièrement l'illusion des personnages sur leur propre destin »[3957]. Certaines d'entre elles peuvent modifier la situation du héros en l'inversant : c'est le revers de fortune classique. La péripétie peut aussi être reconnaissance qui, comme son nom l'indique, se caractérise par un renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance. Elle mène soit vers l'amour soit vers la haine des êtres définis, soit pour le bonheur soit pour le malheur. La *Poétique* distingue plusieurs espèces de reconnaissance : par signes distinctifs ou imaginées par le poète, ces deux en fait « étrangères à l'art »[3958], celles amenées par le souvenir ou issues d'une déduction « qui sont à placer au deuxième rang »[3959]. Enfin, « de toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui résulte des actes accomplis eux-mêmes car l'effet de surprise se produit selon les lois de la vraisemblance »[3960] explique Aristote. La reconnaissance la plus représentative est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre.

André Malraux évoque les conversations bernanosiennes en termes de « crises » : « Je ne serais pas étonné que les livres qu'écrit M. Bernanos lui apparussent avant même que les personnages ne fussent fixés par l'imagination »[3961]. On peut noter leur importance dans *Sous le soleil de Satan* où chacune des trois parties se centre autour d'une conversation, comme c'est souvent le cas dans les romans de l'écrivains. Bernanos commence souvent ses romans – comme nous l'avons vu précédemment –, ses chapitres ou ses parties par une séquence par un dialogue *in media verba*. Il utilise la forme théâtrale qui laisse de côté les exigences situationnelles, comme on peut le voir dans la conversation centrale entre Mouchette et l'abbé Donissan.

> Et subitement, dans ce murmure... un bruit, reconnaissable entre tous les autres, dans ce solitaire matin, le frémissement d'un corps vivant, qui se met debout, s'approche...
> - Hé là ! dit une voix de femme, très jeune, mais assourdie, un peu tremblante. Allez ! je vous entends déjà depuis un moment. *Êtes-vous donc revenu, enfin ?*
> - Qui êtes-vous donc vous-même ? demanda doucement l'abbé Donissan.[3962]

[3956] ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche classique, 1990, p. 119.
[3957] C. BIET, *La Tragédie*, Armand Colin, Cursus, 1997, p. 76.
[3958] ARISTOTE, *Poétique, op. cit., op. cit.,* p. 129.
[3959] ARISTOTE, *Poétique, op. cit., op. cit.,* p. 131.
[3960] Ibid.
[3961] A. MALRAUX cité par B. T. FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, *op. cit.,* p. 121.
[3962] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 192.

Cette scène, centrale dans le roman, articule les deux axes du romans dans la mesure où elle marque un changement notable : l'histoire de Mouchette va s'achever tandis que celle du saint de Lumbres va réellement commencer. Avant même le commencement réel de ce dialogue, Donissan s'impose comme celui qui est doté d'un savoir suprême : « De cette ombre mystérieuse, à quelques pas, et se rapprochant sans cesse, il ne connaissait rien, bien qu'il sût déjà d'une certitude calme, absolue, pleine de silence, que *cela* qui montait et clapotait doucement dans la boue était le dernier et suprême acteur de cette inoubliable nuit » [3963]. Le rythme ternaire « clame, absolu, pleine de silence » est lancinant et régulier et s'oppose au rythme binaire plus brutal « que *cela* qui montait et clapotait doucement » qui caractérise Mouchette. Les phrases restrictives montent la déception de Mouchette quand elle voit Donissan : « Ah ! ce n'est donc que vous ! », « Le petit visage crispé ne reflétait qu'une affreuse déception. »[3964]. Ce n'est pas Donissan qu'elle attendait mais son ancien amant, Cadignan, qu'elle a assassiné. Donissan, lui, ne parle pas, ayant compris que, pour la deuxième fois, il était aux prises avec le démoniaque. Elle est aussi sur la défensive et réagit comme si elle avait été prise en faute : « - Que me voulez-vous ? dit brutalement Mlle Malorthy : est-ce l'heure d'arrêter les gens ? »[3965].

D'emblée, Donissan s'impose comme un obstacle avant tout physique à la marche de Mouchette. La jeune fille s'obstine d'ailleurs à se justifier, ce que Donissan ne lui demande pourtant pas.

> - Je venais par la route de Sennecourt, poursuivit-elle avec volubilité, mais j'ai fait un détour vers Corzargues. Cela vous étonne, c'est très naturel : je ne puis dormir la nuit... Je n'ai pas d'autre raison... Mais vous, reprit-elle, avec une soudaine colère, un saint homme du bon Dieu, ça ne va pas s'embusquer au coin des haies pour surprendre les filles... À moins que.[3966]

Les points de suspension, l'utilisation de l'ironie (« un saint homme du bon Dieu ») et des sous-entendus montrent qu'elle est en situation de faiblesse et tente de reprendre le dessus. Mais Donissan ne répond pas à ses attaques et Mouchette se justifie en disant qu'elle aime rire. Elle lui dit alors : « - C'est bon. Nous n'avons plus grand-chose à nous dire, j'espère ? » ce qui est paradoxal vu que c'est elle qui n'arrête pas de lui parler, alors que lui, ne dit rien : c'est elle qui semble avoir quelque chose à dire. Elle est prise dans un flot de paroles mais elle parle pour ne rien dire. À la parole, Donissan préfère l'action, la marche : « L'abbé Donissan posa doucement la main sur son épaule, et dit simplement : - Voulez-vous que nous fassions

[3963]G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 192.
[3964] Ibid.
[3965] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 193.
[3966] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 194.

ensemble un peu de chemin ? »[3967]. Le ton de Donissan, simple et humble, contraste avec celui de Mouchette. D'ailleurs, il finit par s'expliquer en affirmant ne pas l'avoir cherchée et en s'excusant de son attitude.

Le dialogue s'interrompt pour laisser place à une analepse dans laquelle on apprend pourquoi Mouchette se retrouve sur une route de campagne à une heure aussi tardive. Quand le dialogue reprend, Donissan semble avoir eu accès aux pensées de Mouchette : « - Je voulais simplement vous éloigner d'abord, car vous savez bien que le mort que vous attendez ici *n'y est plus* »[3968]. La parole de Donissan, contrairement à celle de Mouchette, va à l'essentiel et signifie quelque chose. Même si le narrateur exprime une certaine défiance sur le pouvoir du langage :

> La langue humaine ne peut être contrainte assez pour exprimer en termes abstraits la certitude d'une présence réelle, car toutes nos certitudes sont déduites, et l'expérience n'est pour la plupart des hommes, au soir d'une longue vie, que le terme d'un long voyage autour de leur propre néant. Nulle autre évidence que logique ne jaillit de la raison, nul autre univers n'est donné que celui des espèces et des genres. Nul feu, sinon divin, qui force et fonde la glace des concepts. Et pourtant ce qui se découvre à cette heure au regard de l'abbé Donissan n'est point signe ou figure : c'est une âme vivante, un cœur pour tout autre scellé! Pas plus qu'à l'instant de leur extraordinaire rencontre, il ne serait capable de justifier par des mots la vision extérieure d'un éclat toujours égal, et qui se confond avec la lumière intérieure dont il est lui-même saturé.[3969]

Face à lui, Satan qui dort dans le sein de Mouchette se réveille non sans frénésie, comme le montre la précipitation du rythme due à l'accumulation d'adjectifs et de syntagmes le définissant qui mime la montée de cette force démoniaque en elle :

> Mais alors un secours lui vint – jamais vainement attendu – d'un maître de jour en jour plus attentif et plus dur ; rêve jadis à peine distinct d'autres rêves, désir plus âpre à peine, voix entre mille autres voix, à cette heure réelle et vivante ; compagnon et bourreau, tour à tour plaintif, languissant, source des larmes, puis pressant, brutal, avide de contraindre, puis encore, à la minute décisive, cruel, féroce, tout entier présent dans un rire douloureux, amer, jadis serviteur, maintenant maître.[3970]

L'intensité des adjectifs et les nombreuses indications temporelles (« à cette heure », « puis », « encore », « la minute décisive ») soulignent la gravité de l'instant qui est en train de se jouer. La haine de Mouchette survient alors en elle comme un couperet : « Je vous hais » [3971], et est encore accentuée par l'absence de verbe de parole. Donissan, face à cela, lui dit que c'est « une enfant »[3972], multiplie les conseils et adopte un ton péremptoire : « vous êtes

[3967] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 194.
[3968] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 196.
[3969] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 197-198.
[3970] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 199.
[3971] Ibid.
[3972] Ibid.

comme un jouet, vous êtes comme la petite balle d'un enfant, entre les mains de Satan. »[3973]. Il voit Mouchette telle qu'elle est et entend bien détruire la fausse personnalité qu'elle s'est composée en se racontant des mensonges. Cette fois-ci, c'est Mouchette qui se tait : « Il ne lui laissa pas le temps de répondre et d'ailleurs elle ne trouvait pas un mot. Il l'entraînait déjà, tout en parlant, sur la route de Desvres, à grands pas, dans les champs déserts. Elle le suivait »[3974].

Le blanc allié au tiret marque physiquement sur la page ce silence qui « se prolongea longtemps, ou du moins un temps impossible à mesurer, indiscernable »[3975]. Cette ellipse temporelle marque le moment de la confession de Mouchette qui est donc tu aux lecteurs, comme pour la revêtir d'un caractère résolument sacré : seul un être pur comme Donissan ne peut avoir accès à cette confession. La mention de « Dieu » par Donissan suscite à nouveau le réveil de Satan chez la jeune fille qui ne cesse de ressasser : « Assez dit ? Qu'ai-je dit ? Je n'ai rien dit », « Ai-je parlé ? répéta-t-elle, d'un ton suppliant », « Je n'ai rien dit. Que vous aurais-je dit ? Il me semble que je dormais. Ai-je dormi ? », « Ai-je vraiment parlé en songe ? ». Face à elle, Donissan agit avec désespoir, colère ou mépris et montre une dureté nouvelle. Il l'apostrophe ainsi de façon violente à la deuxième personne du singulier : « Je t'ai vue comme peut-être aucune créature telle que toi ne fut vue ici-bas ! Je t'ai vue de telle manière que tu ne peux m'échapper »[3976]. Il émet un jugement de valeur sur cette confession : « pauvre fille ! « abominable », « tu rampais ». Donissan alors continue à lui parler mais le narrateur lui-même ne parvient pas à les rapporter : « Comment les rapporterait-on ici ? C'était encore l'histoire de Mouchette, merveilleusement confondue avec d'autres vieilles histoires oubliées depuis longtemps, à moins qu'elles n'eussent été jamais connues »[3977]. Le monologue narrativisé prend donc le relais de la parole de Donissan qui met fin à la conversation. Après cette conversation, Mouchette, ne supportant pas d'avoir été mise face à son crime, à sa culpabilité, c'est-à-dire face à ce qu'elle est, retourne chez ses parents et se suicide. Travail des mots et à la jointure des mots, dans les interstices et sous-entendus, le dialogue ici – comme c'est souvent le cas chez Bernanos – fouille les coins les plus reculés et les plus glauques d'une mémoire : faire corps avec sa propre parole, tel est le parcours initiatique des démoniaques bernanosiens.

[3973] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 200.
[3974] Ibid.
[3975] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 201.
[3976] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 203.
[3977] G. BERNANOS, *Sous le Soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 204.

Une grande scène de reconnaissance figure dans *La Fin de la nuit* de Mauriac au chapitre VII. Thérèse y reçoit Georges Filhot, le fiancé de sa fille, et se révèle blessante, le poussant à lui confier une action hideuse jamais racontée jusque là. Thérèse apparaît au début du dialogue en clair-obscur, ce qui définit le mieux ce personnage ambigu. Elle commence en jouant un rôle qu'elle maîtrise parfaitement, celui de la mère soucieuse de sa fille : « Mais Marie est très, très intelligente, insista-t-elle en appuyant sur très »[3978]. Cette accentuation a pour but, paradoxalement, de révéler le manque d'intelligence de sa fille, que Thérèse a de suite relevé et que Georges n'a pas manqué de percevoir non plus. Ce jeu de Thérèse lui permet de vérifier l'ascendant qu'elle possède sur le jeune homme. Mais bientôt un malentendu se fait jour lorsque Georges évoque l'admiration qu'il a pour elle : « Et c'est pourquoi je vous crois capable »[3979] lui dit-il mais il n'a pas le temps de terminer qu'elle lui répond déjà : « Capable de tout ? Georges Filhot devint rouge : « vous ne me comprenez pas »[3980]. Là encore, Thérèse réagit dans l'urgence, coupant la parole à Georges avant même qu'il ait pu finir sa phrase afin de se justifier. Entre la phrase de Georges et sa réponse, un temps indéfini semble s'écouler pendant lequel elle craint d'avoir à s'expliquer : cette attitude montre l'intérêt qu'elle porte à ce jeune homme. Dans le discours de celui-ci, le « vous » désignant Thérèse domine : il est sous son emprise : « votre supériorité sur lui »[3981,] « vous ne me comprenez pas », « vous seriez femme »[3982], « vous le savez bien »[3983]. Face à elle, Georges s'efface, n'existe plus, ne s'affirme plus. Mais dès que l'aveu de Thérèse est explicite, le « je » s'émancipe et l'amorce d'une rébellion se fait jour contre elle.

S'ensuit alors un long monologue de Thérèse avec au centre le « tout » repris par « cette angoisse », « cette douleur », puis à nouveau par « tout » : « Tout ce qu'elle avait chéri par-dessus tout en ce monde, tout ce qui lui avait été si avarement départi en quelques rencontres, de sa jeunesse et dont elle s'était crue sevrée à jamais, cette angoisse qu'elle seule aurait pu calmer, cette douleur dont elle était le principe, tout cela lui était rend d'un coup dans les yeux hagards fixés sur les siens »[3984]. Elle ne vit plus que pour l'amour des autres, comme le montre ce passage qui donne le caractère d'une plainte lancinante face à un mal incurable. Elle va d'ailleurs ensuite lui demander de manière détournée ce qu'elle pressent : « Il n'y a

[3978] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 142.
[3979] Ibid.
[3980] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 143.
[3981] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 142
[3982] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 143.
[3983] Ibid.
[3984] Ibid.

pas de raison... pourquoi vous intéresserai-je ? »[3985]. La première personne va jusqu'à mimer la soumission, l'inféodation à l'autre : « vous le savez bien » mais tout cela n'est qu'un simulacre. La tyrannie et la possessivité se démasquent rapidement chez Thérèse : elle parle peu, excepté pour faire preuve « d'autorité »[3986]. Dès lors qu'elle a confirmation de l'amour de Georges, Thérèse change de visage, et devient cette autre dont elle parlait à Bernard à la fin de *Thérèse Desqueyroux* : elle change physiquement mais aussi psychologiquement car elle dénigre Marie et rejette Georges. Mais avant qu'il ne parte, elle a un dernier sursaut de haine comme si le mal qui dormait dans son sein venait de se réveiller. Elle lui avoue son crime, mais « en chuchotant » et en retour, Georges lui certifie ne plus vouloir épouser Marie. À l'annonce de cette nouvelle, deux champs lexicaux se font jour, celui du bonheur (« joie », « bonheur », « merveilleux ») et celui de la mort (« angoisse », « horreur », « morte », « agonie ») qui mettent en relief la contradiction des sentiments de l'héroïne : « Il n'épouserait pas Marie. Quoi qu'il put advenir, la petite ne l'aurait pas, Georges ne lui appartiendrait jamais. Thérèse avait de cette joie une conscience qui allait jusqu'à l'horreur. Elle souhaita de tomber morte à cette minute même, et que l'angoisse qui serrait sa poitrine fût la dernière avant celle de l'agonie ; mais rien au monde ne pouvait l'empêcher de ressentir ce merveilleux bonheur d'être préférée »[3987]. La dépersonnalisation de Georges se poursuit : quand il lui dit qu'il ne pourra pas vivre sans elle, elle répond « on dit ça »[3988] : le « on » renvoie à d'autres que lui.

Leur relation est biaisée car elle se confond vite avec celle d'un enfant et d'une mère. Toute la scène est basée sur une discordance entre les personnages qui changent de rôles de manière très brusque : ils passent d'une relation amant-maîtresse à celle de mère-fils. La parole de Georges durant tout l'entretien n'est qu'un miroir de celle de Thérèse puisqu'il lui redit tout ce qu'elle a dit lors de leurs précédentes visites. : « C'est au point que moi qui m'ennuyais tellement, depuis que je vous connais, j'ai cette distraction de ressasser vos moindres propos. Je puis penser indéfiniment à une phrase que vous avez dite »[3989]. Le discours de Georges inclut ainsi des énoncés empruntés aux discours de Thérèse et cette pollution de son discours montre la contagion du mal. La vieille femme commence alors à le désespérer en lui exprimant sa vision cynique sur l'amour, la politique, et tout ce en quoi Georges croit. Elle tente même de lui montrer son autre visage : elle « fai[t] exprès de rejeter

[3985] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 143.
[3986] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 144.
[3987] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 147.
[3988] Ibid.
[3989] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 149.

les cheveux », « découvr[e] ses oreilles », et laisse apparaitre sa « mèche blanche »[3990]. Mais Georges, selon l'adage populaire, semble aveuglé par l'amour : il souhaite s'unir à Thérèse comme le montrent l'emploi du pronom « nous » et du substantif « ensemble », alors que Thérèse, elle, déjà l'oublie : elle « sembl[e] parler pour elle-même »[3991].

L'aveu de son crime est une parodie de scène d'aveu tragique puisqu'après l'avoir tant reculé, elle l'exprime à un moment où son interlocuteur ne l'attend plus et avec une grande force :

> Vous êtes comme les idiots d'Argelouse : vous considérez du même qu'eux ce crime ; il vous paraît inimaginable que j'aie pu commettre une action si noire ; vous me comprenez pas qu'elle est peut-être peu de chose au prix de ce que j'accomplis sous vos yeux, depuis que je suis entrée dans votre vie. Eh bien ! oui ! j'ai versé des gouttes d'arsenic, pendant tout un hiver, dans la tasse de l'homme qui était mon geôlier au fond d'une prison pire qu'aucune prison de pierre... Et puis après ? Tandis que mes victimes d'aujourd'hui, c'est Marie et c'est vous qui croyez m'aimer... [3992]

Elle revendique son crime et choisit de se positionner du côté du mal, faisant écho à la position de Mouchette face à Donissan dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos. Elle semble y chercher une gloire comme le montre la modalité assertive : « Eh bien ! oui ! j'ai versé des gouttes d'arsenic ». En comparant sa tentative d'empoisonnement envers son mari à son envie manifeste de saborder la relation entre sa fille et Georges, elle adopte un ton polémique. Une fois l'aveu accompli, elle l'incite à son tour à montrer le meurtrier qui sommeille en lui : « Mais il existe tant d'autres moyens de supprimer les êtres ! (Et à voix presque basse : Combien en avez-vous rejeté dans votre vie ? »[3993]. Elle le pousse alors à se confier, ce qui sera son ultime coup porté au jeune homme : l'histoire de Georges n'est qu'un long ressassement d'une culpabilité passée, ce que Thérèse, en bonne figure démoniaque, a de suite perçu. Le blanc qui fait suite à cette confidence de Georges manifeste sur la page la cassure, la brisure qui vient de s'instaurer entre eux. L'union espérée par Georges n'est plus désormais qu'un mirage et c'est à ce moment-là qu'il voit enfin son vrai visage : « Que vous m'avez fait mal !»[3994]. Le mot « mal » ici manifeste bien la manière dont Thérèse a contaminé Georges par le seul biais de la parole. En lui donnant son mal, elle s'est affranchie du sien, mais le répit de Thérèse ne sera que de courte durée.

Cette scène offre ici une contrefaçon grotesque du duo d'amour qui prend

[3990] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 148.
[3991] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 151.
[3992] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 152.
[3993] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 153.
[3994] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 156.

véritablement son sens ici : ne parvenant pas à donner de l'amour, Thérèse donne le mal, signe de son aspect démoniaque. C'est alors que Georges voit son vrai visage, au sens propre comme au sens figuré : « Georges la voyait enfin : une figure terrible, et ces vieilles mains qui, quinze années plus tôt, avaient essayé de donner la mort et dont, ce soit encore, il venait de subir l'étreinte »[3995]. Dès lors cet événement va entraîner un bouleversement inattendu puisque Thérèse, pourtant si sûre d'elle dans cette scène, va basculer dans la folie avant d'en mourir. La double nature du dialogue – ouverture à l'autre, affrontement avec l'autre – est portée à son plus haut degré, exprimée par une attitude ambivalente du personnage démoniaque à l'égard d'autrui. Comme l'explique Bakhtine au sujet de *Crime et châtiment* de Dostoïevski : « ces voix ne sont ni fermées ni sourdes les unes aux autres. Elles s'entendent, se répondent, se reflètent. Et aucune action importante […], aucune pensée essentielle des personnages principaux ne se réalise en dehors de ce dialogue où s'affrontent les vérités »[3996]. Les scènes de reconnaissance dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green sont donc la cause de retournements de situation dramatiques qui précipitent l'issue fatale. Elles mettent en effet le démoniaque face à lui-même, ce qu'il ne peut en général pas supporter.

2. Des scènes d'inoculation du mal

Les romans de Bernanos, Mauriac et Green recherchent un effet de crescendo : les temps forts – aussi nommés acmé de la crise –, sont le point paroxystique des événements. On retrouve ici ce qu'explique Bakhtine au sujet de l'œuvre de Dostoïevski : « [L'écrivain] […] peint toujours l'homme au seuil de l'ultime décision, au moment de la crise et du retournement de l'âme, qu'on ne peut ni achever, ni prédéterminer »[3997]. Les conversations ont une place importante dans la mesure où « le diable utilise toujours une médiation humaine, tandis que Dieu se manifeste directement »[3998] explique Pierre-Marie Héron. Ainsi, la réversibilité des mérites unit des personnages à distance au-delà de la mort, tandis que la contagion du mal passe par les contacts directs. Les moments d'inoculation du mal sont des scènes directes et largement dialoguées. L'entretien entre M. Mesurat et Adrienne après le départ de Germaine marque un rebondissement inattendu dans le roman de Julien Green.

[3995] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 156.
[3996] M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit*., p. 123.
[3997] M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit*., p. 106.
[3998] P-M. HÉRON, « La solidarité surnaturelle dans les romans de Mauriac des années 30 », *Littérature et christianisme : l'esthétique de François Mauriac*, *op. cit*., p. 65.

Dans ce dialogue, M. Mesurat, en père autoritariste, entend bien avoir des explications sur le départ de sa fille aînée. Spolié de sa fonction paternelle, il tente de se la réapproprier en multipliant les ordres : « Entre »[3999], « Donne-moi les clefs »[4000], « Ouvre-moi cela »[4001]. Aussi, il ne tarde pas à se montrer violent envers elle, comme le montre l'attitude de sa main de plus en plus tendue : « un geste du doigt »[4002], « mit les poings sur ses hanches »[4003], « enfonça ses poings »[4004]. Face à lui, Adrienne a une gestuelle rentrée : « le revers de sa main sur son front »[4005]. Quand Mesurat se rend compte que la jeune fille a donné de l'argent à sa sœur pour fuir, il lui parle de sa dot. Cette mention est importante pour Adrienne qui, plus que jamais, souhaite se marier avec Maurecourt : « elle se souvient confusément des paroles de Mme Legras à propos du mariage et d'argent »[4006]. La jeune fille semble seule face à ces deux adversaires – M. Mesurat et Mme Legras : « On eût dit que M Mesurat s'était entendu avec cette femme pour porter le désespoir dans le cœur de la jeune fille »[4007]. Le désespoir, le mal, vient donc avant tout des autres : il exerce un mouvement d'extérieur vers l'intérieur. D'ailleurs, comme pour pouvoir y échapper, Adrienne recule comme elle le faisait devant sa sœur malade : elle craint le mal comme la maladie qui se trouvent inextricablement associés dans le roman. Adrienne est ensuite comparée à Jésus : « elle eut la sensation qu'on l'y clouait »[4008] ce qui manifeste la violence de l'attaque mais aussi la position du côté de Dieu. Adrienne, face à son père, est une victime de la folie des hommes, de leur soif de pouvoir et se fait donc figure christique.

Mesurat garde un certain sang froid au début de l'entretien même si la position de ses mains laisse présager un éclatement probable à venir. Il annonce à sa fille comment il a découvert la manière dont Germaine et elle ont organisé la fuite. Son discours est très méthodique comme le montrent les mots de liaison : « d'abord », « car », « en effet » et « enfin ». Mais cette structure n'est qu'apparente car bientôt Mesurat bascule dans une certain folie quand il énonce sa sanction : « tu ne l'auras pas cette chambre »[4009], « je t'enfermerai »[4010], « tu ne sortiras qu'avec moi »[4011], « je te ferai respecter le règlement »[4012].

[3999] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 387.
[4000] Ibid.
[4001] Ibid.
[4002] Ibid.
[4003] Ibid.
[4004] Ibid.
[4005] Ibid.
[4006] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 388.
[4007] Ibid.
[4008] Ibid.
[4009] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 389.
[4010] Ibid.

L'emploi du futur laisse présager un avenir bien sombre, comme le suggère la modalité jussive qui domine. Mesurat est d'autant plus sûr de lui que tout son discours a été soigneusement préparé et renvoie ici à une mise en abyme de l'illusion théâtrale : « Ces paroles furent accompagnées d'un rire amer ; on devinait qu'il avait soigneusement préparé cette scène, derrière son journal, avec ces gestes, ces éclats de voix. Mais bientôt la colère fut plus forte et il se laissa aller à toute sa rancune avec une fureur qui emporta le souci qu'il avait de produire des effets » [4013]. Il finit par complètement déraisonner et va jusqu'à menacer Adrienne de mort : « Donne-moi son adresse ou je te tue !»[4014]. Ayant la volonté de garder un contrôle absolu de ses filles, il ne supporte pas que la première l'ait quitté et encore moins que la seconde soit amoureuse d'un homme. Ses phrases sont de plus en plus courtes et il va même lui dire des mots qui manifestent une certaine ironie tragique : « Qu'est-ce que tu ne donnerais pas pour me voir mourir, hein ? N'aie pas peur, je suis solide »[4015]. Ne supportant pas de perdre le contrôle, il va tenter, en bon représentant de sa caste, de le reprendre par l'argent. La scène se termine ainsi par le meurtre de M. Mesurat, poussé par Adrienne dans les escaliers alors qu'il s'apprêtait à aller voir le docteur Maurecourt pour ruiner ses chances.

La conversation du chapitre X entre Félicité Cazenave et son fils Fernand est aussi le nœud de la crise dans le roman de Mauriac, *Genitrix*. L'idée de tension est véhiculée par le silence, l'immobilité de Félicité qui est en contradiction avec ses sentiments :

> Dans cette vieille femme miette et se forçant à manger, se déchainait un émeute où la passion vaincue consentait enfin à l'abandon de ses privilèges sacrés : qu'il soit heureux d'abord ! Si le pouvoir lui avait été donné, du rivage des morts elle eût rappelé Mathilde. L'ivresse du renoncement ouvrait à son amour une perspective dont elle fut éblouie. Tel est l'instinct de l'amour qui ne veut pas périr : lorsque se dérobe sous lui la terre, lorsque est détruit son ciel familier, il invente un autre ciel et une autre terre. C'est l'heure où l'être qui n'est plus aimé, murmure à celui qui ne l'aime plus : « Tu ne me verras pas. Je ne t'importunerai pas. Je vivrai dans ton ombre. Je t'entourerai d'une protection dont tu n'auras même pas conscience ». Ainsi Félicité Cazenave ivre de sa défaite, jetait à sa passion affamée le renoncement comme une nourriture. [4016]

On retrouve le lexique de l'ivresse mais aussi celui de la nourriture : « affamée / nourriture » qui rappelle le motif de la dévoration lié à Félicité depuis le début du roman. Le lexique de la défaite (« renoncement », « abandon » « vaincue ») montre que les relations familiales dans ce roman se pensent en terme guerrier. La passion maternelle est liée à la passion du combat, dont le lexique est inséparable de celui de l'amour. Félicité et son fils sont désormais placés

[4011] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 389.
[4012] Ibid.
[4013] Ibid.
[4014] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 390.
[4015] Ibid.
[4016] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 619.

sur le même plan : « ce vieillard qui était son fils »[4017]. Le renoncement de la mère commence par sa propension à vouloir manger de la nourriture mauvaise pour sa santé, juste pour inciter son fils à faire de même. En effet, quand elle s'inquiète de ne pas le voir manger, il lui rétorque : « Tu ne manges pas non plus », ce à quoi elle répond : « Mais si chéri, j'ai très faim ». Et bien que sa gorge se contractât, elle voulut avaler une bouchée »[4018]. Elle n'a plus besoin de manger car elle est nourrie de sa passion maternelle. On retrouve ce motif de la nourriture quand après ce dîner, Félicité demande à parler à Fernand. La première phrase qu'elle prononce est en effet : « Tu te manges les sangs »[4019].

Dans cet entretien, Félicité place sa propre personne au centre de tout : « je ne veux pas que tu te laisses périr. Je ne te laisserai pas mourir »[4020] alors que Fernand n'est qu'objet. Elle entend affirmer le pouvoir sur son fils en l'incitant à vouloir vivre. Mais bientôt Fernand l'accuse d'être responsable de son malheur, à savoir de la mort de Mathilde :

> « Du reste, je suis allée la voir, cette nuit-là
> - Je sais, je sais.
> - J'ai frappé à sa porte. Je lui ai demandé s elle était souffrante. Elle m'a répondu qu'elle n'avait besoin de rien. D'ailleurs, il n'eût pas été trop tard pour la soigner : son cœur a flanché. Duluc te t'a répété cent fois. Ni toi ni moi n'y pouvions rien. Il faut plusieurs jours à l'infection pour tuer. Mais ta femme avait une maladie de cœur ».
> Elle allait et venait dans la pièce, parlant pour se convaincre soi-même autant que son fils ; et elle élevait la voix comme si elle eût souhaité d'être entendue par quelque être invisible aux écoutes. [4021]

Le récit de la mort de Mathilde est là pour convaincre Fernand mais le narrateur nous remet sur la voie : elle même n'y croit pas. Quand Fernand finit par l'accuser sans détour : « Tu l'as tuée »[4022], on assiste au sursaut de Félicité qui n'hésite pas à retourner l'accusation contre son fils : « Qui de nous deux lui a porté le plus de coups ? Réponds donc ! »[4023]. Elle multiplie les phrases assertives qui sont autant de coups envers son fils qui finit par lui répondre d'un geste violent. Félicité se défend en lui disant : « Frappe au ventre »[4024] qui met fin à leur dispute. Mais l'étreinte qui suit cette dispute marque déjà le début de la fin du règne de la mère autoritaire. Elle paraît déjà morte, comme vaincue par cette guerre : elle est « sans force », « écrasée », les « paupières closes »[4025]. Le « refuge vivant »[4026] qu'incarne Félicité pour son

[4017] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 618.
[4018] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 619.
[4019] Ibid.
[4020] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 620.
[4021] Ibid.
[4022] Ibid.
[4023] Ibid.
[4024] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 621.
[4025] Ibid.
[4026] Ibid.

fils est en réalité une tombe faite de « terre marâtre », dont la face « meurtri(e) » « aspire aux ténèbres »[4027]. Elle souhaite le faire renaître à la vie mais elle l'a contaminé par son pouvoir mortifère : il est « pourri »[4028] lui aussi. La dernière phrase montre qu'une séparation béante est désormais irrémédiable entre les deux : « il se relève, il essuie du revers de sa main son front trempé de sueur, et tu écoutes ses pas décroitre dans la maison morte »[4029]. Nourrie uniquement par l'amour stérile de son fils, Félicité ne récolte au final que la mort.

À la lecture de certaines phrases, les démoniaques n'ont plus rien à dire qu'eux-mêmes. La parole n'a alors plus ni origine ni fin : elle ne sert qu'à meubler le silence, à combler le vide, à divertir l'attention. Ce langage qui a perdu sa mesure (sa logique et son sens), s'égare dans la duplicité et n'a d'autre but que son emprise sur les autres hommes. Le langage est donc devenu un instrument de pouvoir. Il n'y a jamais de langage authentique et personnalisé chez les figures démoniaques : elles se heurtent au silence intérieur, à l'insupportable solitude. Dévorer les autres, c'est aussi ce que font un certain nombre de personnages démoniaques chez Bernanos dans leurs conversations. Ganse dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos engage le dialogue pour se dire et pour nourrir ce discours sur soi-même, notamment lorsqu'il demande des explications à Olivier son secrétaire sur la lettre envoyée à sa tante. D'emblée, Ganse fustige la jeunesse pour mieux mettre en avant sa génération et donc lui-même : « Rendez-moi du moins cette justice que je vous ai parfaitement laissé libre d'être naturel ou non. Hélas ! vous vous ressemblez tous. C'est nous qui avons l'air de vous user, mais vous avez dû inventer une forme supérieure d'égoïsme. Votre diabolique patience finirait par user le diamant »[4030]. Ganse oppose ainsi dans ce dialogue un « nous » contre « un vous ».

Lorsqu'il évoque Simone, c'est aussi pour la comparer à Olivier de façon valorisante : « Elle est aussi naturelle que vous l'êtes peu... Aussi vivante que... c'est la vie même »[4031]. Pour mettre Olivier sous sa coupe, Ganse use de la flatterie et attenue la portée de son attaque : « c'est une justice à vos rendre »[4032], « je suis fâchée de vous contredire »[4033], « le mot vous embête tant pis ! »[4034], « je l'avoue »[4035], « si vous voulez m'en croire »[4036]. Mais souvent, son ton est péremptoire, et l'attaque d'une férocité extraordinaire :

[4027] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 621.
[4028] Ibid.
[4029] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 622.
[4030] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 907.
[4031] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 909.
[4032] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 908.
[4033] Ibid.
[4034] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 909.
[4035] Ibid.

> Ce sont là des vues d'enfant, mon cher. Je pense au contraire qu'un être doit se dépasser ou se renier. Vous, vous vous êtes renié une fois pour toutes – oh ! sans douleur, je l'avoue. Il n'en reste pas moins qu'un homme réellement supérieur est naturellement sacrificiel, qu'il tend naturellement à s'immoler pour quelque objet qui le dépasse, qu'il risque de devenir ce que nous appelons un héros ou un saint. Ça réussit une fois sur mille. Beaucoup d'appelés, hein ? peu d'élus. Reste le vice.[4037]

Face à lui, Olivier, préfère s'adonner à l'ironie ou aux jeux de mots : « Dans ma famille, autant vous dire dans l'autre monde, monsieur ? »[4038]. Mais bientôt Ganse est emporté dans un monologue et les considérations générales ne sont là que pour parler de lui-même :

> On pourrait trouver quelque chose dans ce que vous venez de dire. Cela ne m'offense pas. Oui, Simone m'a servi énormément, je lui dois le meilleur de mes derniers livres, pourquoi le nier ? Peut-être expliquerai-je un jour... On pourrait expliquer ça, quel beau sujet ! On échange bien des idées, jeune homme – les idées ne m'intéressent pas. Pourquoi n'échangerait-on pas des rêves et surtout des mauvais rêves ? On peut bien porter à deux les mauvais rêves, les mauvais rêves sont lourds. Et remarquez que trop souvent les idées s'additionnent comme des chiffres. Au lieu que les rêves, ça se combine ou ça ne se combine pas – une vraie chimie. Quand la proportion y est – pfutt !

C'est à lui-même que Ganse cherche à expliquer la nature de sa relation avec Simone. Le discours de Ganse prend la forme d'un long monologue, quasi logorrhéique, dans une exagération qui contraste avec le silence régnant sur leur univers.

L'écrivain démoniaque discute mais ne suit que le cours de leur pensée et leur propre logique de discours, sans répondre réellement à son interlocuteur. Le style très oral de ses interventions est truqué : les exclamations et interrogations ne visent que lui-même. Ganse éprouve ainsi un incessant besoin de soliloque. Rapidement le jeune homme finit par ne plus parler que par des phrases de plus en plus courtes, puis par des mots seuls : « Beaucoup. », « Ça dépend »[4039]. Olivier finit par esquiver le dialogue en refusant son principe même et finit même par prendre la fuite. L'interlocuteur, dans ce dialogue, sert à l'autre de faire-valoir. Les personnages semblent échanger des propos mais chacun développe son thème parallèlement à celui de son interlocuteur. Fréquemment, chez les démoniaques, il n'y a dans l'espace diégétique aucune interaction entre ces histoires individuelles. Par opposition et au silence de la maison vide, certains démoniaques usent et abusent de la parole : ces orateurs tiennent des discours où les mots forment une chaîne gigantesque et étourdissante. Les discours, censés permettre d'échanger des informations et déclencher des débats, se révèlent vains et inutiles de par leur excès et leur caractère hyperbolique.

[4036] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 911.
[4037] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 909-910.
[4038] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 907.
[4039] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 910.

C. Le dialogue comme dénouement du conflit

Les dialogues ont un rôle narratif essentiel, le plus souvent déterminant pour la progression du récit. La disparition des obstacles qui composent le nœud suscite la résolution du conflit. Ce dénouement – ou « catastrophe » – s'accompagne le plus souvent dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green de la mort du personnage démoniaque, résolument tragique. Dans le dénouement, le dialogue marque chez le démoniaque un passage vers le surnaturel, dont on peine parfois à savoir s'il s'agit d'une ouverture à Dieu ou d'une précipitation vers le démon, demeurant ainsi ambigu. Le dénouement précède le plus souvent une longue explication comme dans *La Joie* de Bernanos. La composition du roman est circulaire comme le montrent les trois affrontements de Chantal qui se répondent. En effet, la jeune fille s'entretient avec les démoniaques incarnés par son père, La Perouse et enfin Cénabre. Même si dans les trois cas, elle doit faire face à l'égoïsme, à la dureté, à la méchanceté des hommes, elle en sort victorieuse. Lors de son entretien avec Cénabre, le dénouement se figure dans l'acmé de la crise. Cénabre, en habile orateur, préfère recourir à cette fausse prudence, plus éloquente il est vrai, que toute attaque directe et qui s'exprime dès les premières phrases de la conversation : « Je vous demande pardon, reprit-il, je vous prie de m'excuser, si du moins, cela vous semble nécessaire. Est-ce nécessaire ? »[4040].

> Oh ! mademoiselle, vous avez devant vous un homme bien différent de ceux qui vous entourent, je me sens contraint de vous le dire, un homme qui du moins sait par expérience le poids d'un secret. Car l'importance d'un secret se mesure à son poids, à la manière dont il pèse sur votre vie, l'engage. Or, je vous ai vue porter le vôtre, s'il existe, avec une admirable liberté. En ce moment même, votre parfait sang-froid m'est une preuve nouvelle que cette liberté n'était pas feinte. Excusez-moi de vous parler moins en prêtre qu'en homme, et peut-être même en homme malheureux : je crois fermement que ce langage vous convient, convient à l'épreuve que vous subissez. Je n'ai aucun droit sur votre conscience, et vous savez, d'autre part, que ma mauvaise santé, l'importance de mes travaux, mon besoin d'indépendance et de solitude m'ont amené à renoncer depuis des mois, bien qu'à regret, aux soucis et aux consolations du ministère des âmes. [4041]

Cénabre apparaît ici comme inoffensif comme le montre sa manière de se considérer comme différent des hommes qui entourent Chantal. Il sait bien que M. de Clergerie et La Pérouse ont pris la décision de se débarrasser de la jeune fille, aussi se place-t-il bien à l'écart de ces derniers comme il l'explique ensuite : « Il y a quelques minutes encore, je me suis trouvé mêlé à une discussion ridicule entre monsieur votre père et le docteur La Pérouse, qui

[4040] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 687.
[4041] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 688.

paraissait avoir perdu tout contrôle de lui-même et tenait sur vous des propos absurdes, dangereux. Je sais quelles imprudences peut commettre un imbécile de bonne volonté qui s'est fait de la vie intérieure les idées les moins cohérentes, souvent grotesques. »[4042]. Ces propos traduisent un certain mépris – incontestablement sincère – envers ces deux hommes dont il est pourtant le porte-parole à ce moment du roman. Cénabre ne cesse de flatter Chantal de façon outrancière : « je vous ai vue porter le votre, s'il existe, avec une admirable liberté ». Le syntagme au cœur de la phrase – « s'il existe » – montre l'extrême prudence de l'abbé qui ne veut pas, en apparence tout du moins, pousser Chantal à la confidence. Mais la contradiction entre le compliment de Cénabre et cette nuance est la preuve de sa volonté. Il va jusqu'à s'excuser et se mettre dans la position d'un « homme malheureux » pour apitoyer la petite sainte.

Chantal commence alors à évoquer, de façon timide, ses extases en demandant à Cénabre ce qu'elle faisait au moment où elle est arrivée. Cénabre s'empresse de répondre à la jeune fille désemparée :

> Les apparences ne sont jamais pour ou contre, dit-il, les apparences ne sont rien. Du moins elles sont ce que nous voulons qu'elles soient. Et, premièrement, il ne faut pas les craindre, elles ne trahissent que les faibles. Ma chère enfant, je n'aurais garde d'embarrasser d'un nouveau scrupule une conscience que je ne sens déjà que trop prompte à s'alarmer, je vous dirai simplement ceci : soyez d'abord ce que vous êtes.[4043]

Le procédé rhétorique de Cénabre paraît ici d'autant plus défectueux que le « deuxièmement » ne viendra jamais, signe de la faillibilité de son argumentation. Ces précautions oratoires sont d'autant plus inutiles que juste après, une critique ouverte des principes de l'abbé Chevance se fait jour : « On ne donne jamais à autrui ce qu'on croit donner »[4044]. Attaque ouverte, mais nullement virulente grâce à une certaine ironie : « Ma chère enfant, reprit-il, de vous répondre m'entraînerait trop loin. Je n'avais à remplir près de vous qu'une mission des plus insignifiantes. Or, vous me parlez depuis un instant comme si j'avais été le témoin ou le confident de faits que j'ignore, ou dois ignorer. Oui! je les dois ignorer »[4045]. Cénabre sait déjà qu'il voulait être le témoin de cela et qu'il est venu pour mettre un terme final à l'ambivalente situation de Chantal, considérée ou pas comme une sainte par ses proches. Les nombreuses questions oratoires qui suivent : « D'où vient cette singulière assurance ? Avez-vous l'illusion de voir clair dans mes intentions ? Prétendez-vous que je manque aujourd'hui, pour une vétille, à la règle que je me suis imposée dès la première minute de mon séjour

[4042] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 688.
[4043] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 691-692.
[4044] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 692.
[4045] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 692-693.

ici ? »[4046] montrent la manière dont Cénabre tente d'apaiser son attaque qu'il reconnaît lui-même : « Je puis vous paraître dur, inhumain. Néanmoins, je fais pour vous ce que nul autre que moi n'est en état de faire ; je vous donne un avertissement dont vous pouvez tirer profit »[4047]. La démarche déductive est au service d'une généralisation du débat qui ne peut qu'influer sur le statut du locuteur : l'éloquence du sentiment passe par un usage constant de la raison. Le cheminement argumentatif se présente d'abord comme une progression vers la vérité, vers l' « évidence » de « il semble », nous passons à « je dois les ignorer »[4048]. Les modalisateurs décrivent donc un processus de désambiguïsation savamment étudié.

Le parcours vers la vérité se caractérise par une récurrence des mots de liaison, des articulateurs logiques introduisant l'opposition : « or », « néanmoins ». Se manifeste ainsi la volonté d'expliquer, de peser mais surtout d'attaquer. Cénabre emploie une syntaxe limpide, simple qui a recours plus à la parataxe ou à la coordination qu'à l'hypotaxe. Les phrases sont de plus en plus courtes, en même temps que l'attaque se fait de plus en plus violente. Les phrases injonctives sont dès lors légion dans ce discours qui n'a plus l'air d'une mise en garde mais d'un procès :

> J'ai tenu à vous transmettre la requête moi-même, car il m'est ainsi possible d'y joindre un conseil : ne vous prêtez à aucune explication en présence de La Pérouse, ni de personne. Il est bien tard pour réparer tant de généreuses imprudences! Gardez un peu mieux vos secrets. J'en ai trop appris moi-même, sans l'avoir aucunement cherché. Cela sort de vous, à votre insu ; cela est dans l'air que vous respirez, méfiez-vous...[4049]

Cénabre, à la mention de Chevance, est désarçonné mais il parvient à se reprendre et enjoint la jeune fille à mentir : « Bref, pour des raisons différentes, nous sommes de ces gens qui ne peuvent subsister à découvert, doivent chercher un abri, et nul abri n'est sûr si un autre que vous en connaît le chemin. »[4050]. La structure en chiasme de la première phrase, de même que la reprise du mot « abri », montrent l'insistance de Cénabre. Dès lors, il emploie des structures répétitives à foison :

> Mentir ! Mon enfant, il est des retraites légitimes, honnêtes, auxquelles les sots ou les malveillants donnent aisément le nom de mensonges. Ce sont les derniers réduits où peuvent tenir ceux d'entre nous qui ne se donnent point à garder, qui se gardent eux-mêmes, ont retrouvé par leurs propres moyens l'axe de leur vie, leur point fixe et secret. Je suis de ceux-là, et je ne crains pas, en le disant, de blesser votre conscience : ma façon de vivre écarte, je le suppose, tout soupçon de calcul intéressé ; mon existence n'est pas indigne du prêtre que je demeure. Je me tiens à l'écart de certaines indiscrétions, voilà tout. Ne

[4046] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 693.
[4047] Ibid.
[4048] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 692.
[4049] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 694.
[4050] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 697.

> donnez pas un autre sens à des... à de simples suggestions dont je voudrais que vous puissiez tirer profit.[4051]

Il poursuit la métaphore de l'abri avec ici les « retraites » et « réduits » qui désignent les mensonges, censés protéger selon Cénabre. Cette intervention de l'abbé ne fonctionne que par répétitions, aussi bien d'un point de vue syntaxique que sémantique : « garder »/ « gardent ». La fin de la phrase « l'axe de leur vie, leur point fixe et secret » fonctionne aussi bien par la répétition sémantique que phonétique du son [i] et [x]. Ces répétitions sont le reflet d'une logorrhée éperdue à laquelle rien, sinon une catastrophe, ne peut mettre un terme. Elles manifestent la fragilité de l'argumentation de Cénabre qui se répète et donc ne progresse pas. Comme le suggère André Not : « le dialogue s'empêtre à essayer de définir son contenu et sa nécessité et finit par ne plus rien dire du tout »[4052]. Le ton de Cénabre devient de plus en plus péremptoire comme le montre l'emploi du futur qui indique une certaine menace : « L'heure viendra pourtant où vous souhaiterez l'être, ma fille, dit-il, et vous regretterez de n'avoir pas voulu écouter le dernier conseil d'un ami »[4053]. Plus que la virulence ou l'ironie moqueuse, la démarche argumentative de Cénabre se révèle être totalement un échec dans la mesure où elle condamne celui qui la professe. Lui qui sait si bien manier les armes de la moquerie et de l'ironie, se laisse submerger dès l'évocation de Chevance, montrant ainsi son visage d'imposteur à Chantal. Il ne se relèvera pas de cet ultime entretien et bascule à sa suite dans la folie, laissant le dénouement dans l'expectative : on ne saura jamais si Cénabre a été touché ou non par le discours, – et à travers lui la grâce –, de Chantal.

Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, le roman se clôt aussi par une ultime explication entre Bernard et Thérèse dont le lecteur pressent qu'elle sera sans doute le point final à cette incompréhension grandissante qui a gagné le couple au fur et à mesure des années. D'emblée, ce dernier chapitre s'ouvre sur le motif du feu car Thérèse jette sa cigarette sur le trottoir qu'elle écrase soigneusement. À Argelouse, on se souvient que Thérèse voulait voir brûler les pins, d'ailleurs elle empoisonne pour la première fois son mari le jour même du grand incendie de Mano. À Paris, elle semble être une femme différente, et surtout elle souhaite s'affranchir de sa haine. Quand Bernard commence à l'interroger sur son acte, la jeune femme s'inscrit dans une contradiction évidente entre le « sentiment maternel » qu'elle éprouve envers son mari, et le « ton de moquerie » qu'elle emploie à son encontre. La parole est pour elle un moyen de déguiser sa vérité :

[4051] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 697.
[4052] A. NOT, *Les Dialogues dans les romans de Bernanos*, Toulouse, Éd. Universitaires du Sud, Études littéraires 1989, p. 55.
[4053] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 699.

> J'allais vous répondre : « Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela » ; mais maintenant, peut-être le sais-je figurez-vous ! Il se pourrait que ce fût pour voir dans vos yeux une inquiétude, une curiosité, - du trouble enfin ; tout ce que, depuis une seconde [...]
> Moi j'aurais tant voulu que rien ne vous demeurât caché. Si vous saviez à quelle torture je me suis soumise pour y voir clair... Mais toutes les raisons que j'aurais pu vous donner, comprenez-vous, à peine les eusse-je énoncées, elles m'auraient paru menteuses... » [4054]

On observe une alternance des discours dans la scène : discours direct, discours indirect et monologue intérieur. Malgré cette multitude de discours, aucun ne peut dire la vérité de Thérèse, signalant l'impuissance du langage à tracer les contours de ce personnage fuyant. Aussi, face à Bernard, elle ne parvient pas à donner d'explication claire comme le montre l'emploi du conditionnel : « j'aurais », « j'aurais pu », « m'auraient ». Elle est donc tentée de réécrire l'histoire vécue mais ne souhaite pas le faire : pour une fois, elle veut être au plus près de la vérité. Pourtant, malgré cette honnête affichée, elle emploie de nombreux procédés syntaxiques de rhétorique pure : « si vous saviez », « à peine les eusse-je » pour convaincre son mari qui forcent l'argumentation.

La polyphonie créée par l'alternance des discours met en relief une certaine dissonance car le discours du personnage est sans cesse parasité par celui du narrateur. Le discours direct apparaît sous deux formes : les passages entre guillemets et les répliques. Les répliques sont rares et brèves, soulignant les temps forts du dialogue. Les passages entre guillemets signalent un discours cité toujours tronqué : « Il disait : « Non mais pour qui me prenez-vous ! » Il ne la croyait pas »[4055]. L'intervention du narrateur « Il ne la croyait pas » a la même fonction que le monologue intérieur : « Qu'il se haïssait d'avoir interrogé Thérèse !»[4056], à savoir d'accentuer l'absence totale de communication – et par là de communion- du couple. La confession de Thérèse est d'autant plus manquée qu'elle ne veut pas le « persuader » de son innocence, alors que c'est exactement ce qu'il attend d'elle : il veut savoir qu'il n'a pas été haï, comme il le redoute tant, par cette femme qui a été la sienne. Puis c'est le discours narrativisé qui devient ensuite dominant : « Elle mit une étrange passion à se charger : pour avoir agi comme une somnambule, il fallait, à l'entendre, que, depuis des mois, elle eût accueilli dans son cœur, qu'elle eût nourri des pensées criminelles. D'ailleurs, le premier geste accompli, avec quelle fureur lucide elle avait poursuivi son dessin ! avec quelle ténacité ! »[4057]. Thérèse ici n'est pas sincère comme le montre l'adjectif « étrange » qui est renforcé plus tard par l'expression « à l'entendre ». Le discours de Thérèse sonne faux et

[4054] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 102.
[4055] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 103.
[4056] Ibid.
[4057] Ibid.

Bernard n'est pas dupe de cela : « En voilà des phrases !»[4058] lui dit-il. Son discours s'inscrit dans la négation, Thérèse ne pouvant se définir que par la négative.

Le conflit avec elle-même est sans issue car sa division est profondément ancrée en elle : il y a celle qui est dans le rang, celle qui ne l'est pas, et d'ailleurs la conversation s'arrête sur ces mots. Le monologue intérieur de Thérèse domine alors : « j'aurais dû partir » signifiant par là le retard temporel de Thérèse sur le monde, sur le temps. Bernard ne supporte plus chez elle les « paroles différentes de celles qu'il est d'usage d'échanger chaque jour »[4059]. Thérèse est quelqu'un pour qui parler est un supplice, car peu naturel. D'ailleurs, elle ne souhaite pas voir Jean cet après-midi car elle le veut pas « causer encore ! chercher des formules ».[4060] Elle incarne une parole masquée, qui tourne à vide : chez elle, c'est le flot de la parole qui compte plus que le contenu. Toutefois, même si le dialogue tourne à vide, il lui est vital. Au terme de la conversation, les deux époux n'ont pu se dire, se comprendre et Thérèse revêt à jamais cette figure qui a perdu le sens des mots. Le dialogue n'amène pas le dénouement de l'action qui reste incomplet, la jeune femme n'ayant pu donner une explication, et donc un sens, à son acte criminel.

Le dialogue mène donc au dénouement dans de nombreux romans de Bernanos, Mauriac et Green. Par lui, le démoniaque tente une dernière fois de se définir, de s'expliquer, cherchant à s'excuser, voire à s'amender. Mais dans la plupart des cas, l'échange avec l'autre n'offre aucune satisfaction, précipitant par là même l'issue fatale. Le dialogue manifeste l'enfoncement – à chaque fois un peu plus profond – du démoniaque. À chacun de ces affrontements face au « même » ou à « l'opposé », le démoniaque en ressort plus affaibli : il ne forme pas une structure totalisable comportant une unité du sujet. Le dialogue se fait fracture, fêlure, ce qui peut se voir sur la page même puisqu'il brise la narration.

III. Le temps perturbé

Pour les figures démoniaques, le temps, dans son écoulement irrésistible, est la force de destruction par excellence. Divisé, fautif, pécheur, le démoniaque ne peut lutter contre les événements, c'est pourquoi le futur les effraie, autant que le passé les hante. Il s'installe donc dans un temps perturbé, souvent répétitif ou indéfini, qui s'oppose à la vie.

[4058] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 103.
[4059] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 105.
[4060] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 106.

A. Le temps immobile

1. Le passé aboli

Le temps se révèle dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac dans son pouvoir non d'accélération, mais de ralentissement. Il suit le mouvement de l'impuissance, de la chute : l'homme déchu est déjà en agonie, destiné à la mort. Les personnages démoniaques sont dans l'impossibilité de vivre l'instant présent, le moment actuel est quelque chose qui ne remplit pas leur être : ils éprouvent un sentiment permanent d'absence. Ces êtres partagent leur volonté absolue de ne pas avoir de réel ancrage et ne préfèrent pas regarder en arrière. Le présent est ressenti comme une eau stagnante, comme l'explique Ouine à Steeny dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « Comme ces gelées vivantes, au fond de la mer, je flotte et j'absorbe Nous nous apprendrons ce pauvre secret. Oui, vous apprendrez de moi à vous laisser remplir par l'heure qui passe »[4061]. Georges Poulet analyse le temps qu'instaure le péché ainsi : « On dirait que l'espace comme le temps sont réduits à n'être plus qu'une même continuité négative, où l'être, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, se retrouve toujours au même endroit, dans un identique moment »[4062]. Ce temps n'est pas continuité mais discontinuité : il neutralise passé et avenir, et les force à s'engluer dans une sorte de temporalité végétative :

> Ici, aucune possibilité de changement, aucune lueur d'espérance, aucun moyen *naturel* de rompre le cadre et de faire dévier le destin. Car celui-ci, quel que soit le changement apparent, reste toujours le même. L'impossibilité *finale* de sortir d'une situation présentée cependant comme *initiale,* telle est l'étrange position assignée à l'homme dans une œuvre qui s'enlise dès qu'elle commence, et qui, presque par définition, se voit interdire de jamais pouvoir avancer. [4063]

C'est pourquoi beaucoup de démoniaques gardent secret leur origine familiale dont on connaît très peu de choses. Le contexte familial des figures démoniaques reste, dans certains cas, très vague. Les informations révélées se font trop peu nombreuses et détaillées pour permettre de construire une image du personnage et cachent même souvent un manque informationnel qui les empêche d'être signifiantes.

Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, on sait que Simone Alfieri n'a pas eu de véritable enfance. Lorsque Ganse lui dit avoir eu une enfance, elle répond : « On n'est jamais sûr d'en

[4061] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1368.
[4062] G. POULET, *Le Point de départ, Études sur le temps humain,* tome III, *op. cit.*, p. 56.
[4063] G. POULET, *Le Point de départ, Études sur le temps humain,* tome III, *op. cit.*, pp. 59-60.

avoir eu une. Moi-même… »[4064]. Ouine purifie le temps de toute antériorité : « Le passé est diablement tenace mon garçon »[4065]. Tout le personnage s'éclaire à partir de « cette opération de la conscience qui refuse d'œuvrer dans le temps réel : sa crainte du réveil et des odeurs, son langage vide, l'absence de choix qui entraine l'absence de remords et de souvenirs »[4066] explique Yvon Richard. La jeunesse de Ouine semble réduite à néant comme celle de Saint-Marin, dans *Sous le soleil de Satan* :

> À travers les limites tracées par nos calendriers, comme les ans, les jours, les heures, s'appellent et se répondent !... Un clair matin de vacances, où retentit le beau son de cuivre d'une bassine à confitures..., un soir où coule une eau limpide et glacée, sous un feuillage immobile..., […] et puis tout à coup – le demi-siècle franchi d'un bond – les premières morsures de la vieillesse, un rendez-vous dénoué […] C'est là sa vie – tout ce que le temps épargne – qui dans son passé garde encore forme et figure ; le reste n'est rien, son œuvre, ni la gloire[4067].

C'est ce qui contribue à faire de ces personnages des marginaux. Dans le même roman, on remarque qu'à partir du moment où Mouchette se donne à Satan, le temps est suspendu : « La minute présente était toute angoisse. Le passé un trou noir. L'avenir un autre trou noir. Le chemin où d'autres vont pas à pas, elle l'avait déjà parcouru : si petit que fût son destin, au regard de tant de pécheurs légendaires, sa malice secrète avait épuisé tout le mal dont elle était capable – à une faute près – la dernière. Dès l'enfance, sa recherche s'était tournée vers lui, chaque désillusion n'ayant été que prétexte à un nouveau défi. Car elle l'aimait »[4068]. De même Jambe-de-Laine dans *Monsieur Ouine* de Bernanos est une figure de l'ici et de maintenant : elle n'a pas de passé. L'enfance de Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, est placée sous le signe du manque : « elle avait paru vivre indifférente, et comme absente des menues tragédies qui déchiraient ses compagnes »[4069]. De cette jeunesse, nous ne saurons rien, ou presque, seules ses journées estivales passées en compagnie de Anne de la Trave sont mentionnées dans le roman. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, ce que nous apprend le récit encadré est fondamental pour comprendre Gabriel. Toutefois, il est la seule personne à l'évoquer ; même si Mathilde et Aline confirment ce que Gabriel explique dans le prologue, à savoir qu'il a commis certains méfaits, nous ne saurons pas lesquels exactement.

Les personnages démoniaques, libres et affranchis de leur entourage, n'ont plus de mémoire : ils ne sentent plus le rythme de la vie. Ils descendent une pente et même lorsqu'ils

---

[4064] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 918.
[4065] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1363.
[4066] Y. RICHARD, *L'Imaginaire et le quotidien : essais sur les romans de Bernanos*, *op. cit*., p. 134.
[4067] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 297.
[4068] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 212-213.
[4069] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 28.

croient se souvenir d'un fait, ils peinent à y arriver. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Mouchette croit se souvenir, en vain : « Elle se parlait à elle-même ; elle répétait plusieurs fois d'une voix blanche : - Cela me rappelle quelque chose, mais quoi ? Fut-ce le bruit de la pluie sur les vitres ? Ou l'ombre tout à coup épaissie ? Ou quelque cause plus secrète ? »[4070]. En effet, après le meurtre de Cadignan, la jeune fille ne se souvient de rien : la rupture semble être accomplie. On retrouve cela chez Cénabre qui rompt avec son passé au moment où il a la révélation de son absence de foi. Comme l'explique Paul Grégor dans *La Conscience du temps chez Georges Bernanos* : « Le moment révélateur rompt avec le passé dupe de lui-même, non pas avec la source de l'imposture, avec le manque d'amour et la sécheresse du coeur, seulement avec les apparences et les conséquences »[4071]. Cénabre est désormais séparé de son passé authentique, de son passé heureux, de l'innocence de l'enfance. La rupture, soudaine et violente, emporte tout avec elle : il ne reste pour ainsi dire, rien :

> Par la brèche mystérieuse, le passé tout entier avait glissé comme une eau, et il ne demeurait, sous le regard inaltérable de la conscience, que des gestes plus vains que des songes, une vie ordonnée, réglée, constituée en fonction d'un monde imaginaire. Ce qui semblait à d'autres son existence, sa personnalité véritable, était né des circonstances, éphémères, *inconsistantes* comme elles : à peine si la répétition des mêmes actes avait pu au cours des ans, à la longue, former quelque ombre, prêter une certaine réalité au fantôme. Il l'imaginait ainsi du moins. Car lentement désagrégée par la délectation du doute volontaire, par le sacrilège d'une curiosité sans amour, la croyance s'était évanouie, totalement, comme une fonction qui ne survivrait pas à l'organe détruit, dont il ne subsisterait même pas le besoin.[4072]

Chevance lui demande d'ailleurs de rompre avec son passé, non pas celui de l'enfant, du croyant, mais celui de prêtre infidèle, de savant curieux dénué d'amour. Mais Cénabre ne croit pas que cela soit possible : « Dites-moi, toute fois, si vous ne trouvez point, à la réflexion, enfantin de prétendre quitter son passé comme on quitte le gîte d'une nuit ? Ce n'est pas nous qui disposons du passé, ce n'est pas nous qui le tenons ; c'est le passé plutôt qui nous tient »[4073]. Cénabre se retrouve dans l'apparence d'une non-histoire : « son destin était désormais fixé…»[4074]. Exclu par son acte intérieur de tout choix, de tout événement, de tout devenir, il est dans l'impossibilité d'avoir une histoire. Le temps immobilisé de Cénabre incarne le néant : il ne lui reste que l'attente, ce vide pour lequel il n'est plus de temporalité que négative, ni de but qu'absolu :

[4070] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 66.
[4071] P. GRÉGOR, *La Conscience du temps chez Georges Bernanos*, *op. cit*, p. 54.
[4072] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 334.
[4073] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres complètes, op. cit*., p. 354.
[4074] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres complètes, op. cit*., p. 458.

> Attente est certes ici le mot qui convient, pourvu qu'on lui donne un sens absolu. À la fois acteur et témoin de ce phénomène étrange, il attendait quelque chose, il ne savait quoi, quelque chose qui allait peut-être naître de son orgueil exalté jusqu'au paroxysme […] Ainsi le prêtre révolté […] attendait une nouvelle et imminente révélation, mais venue de lui-même […]. Quelle révélation ? […] et que désirait-il enfin ?... Quiconque eût alors observé attentivement son visage eût sans doute répondu.[4075]

Dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, ce sont plusieurs années de la vie de Thérèse qui nous manquent. Lorsque Thérèse prend la bouteille de champagne pour fêter l'arrivée de sa fille, elle se souvient : « Il en restait une, la dernière… Elle devait s'en servir pour… »[4076]. D'ailleurs, les parents du fiancé de Marie reprochent à Thérèse non pas tant la tentative d'empoisonnement de Bernard « que son existence pendant plusieurs années »[4077]. Thérèse ne s'expliquera jamais sur ces quinze années passées à Paris : les points de suspension interrompent les discours, laissant dans l'ombre des informations qui pourraient éclaircir le mystère des personnages. La vie de Thérèse est présentée par défaut, elle n'est que le lieu d'un manque, d'un creux : « Ce fut alors à la minute précise où elle songeait : « Comment supporter de vivre une seconde de plus ? Et pourtant il n'arrivera rien, parce qu'il n'arrive jamais rien et que rien ne peut plus m'arriver », ce fut alors qu'elle entendit la sonnette de l'entrée »[4078].

D'autres figures démoniaques ne mesurent pas le temps, son écoulement, ni même parfois leur changement physique. La Pérouse dans *La Joie* de Bernanos semble connaître une stagnation : « la tête un peu penchée sur l'épaule droite, transfiguré par une curiosité impitoyable, inassouvie, furieuse, ainsi que par une jeunesse éternelle »[4079] . Le temps qui est une répétition pour le psychiatre bloque son développement. C'est pourquoi chacun des maîtres présentés chez Bernanos semblent être un enfant monstrueux. On observe une oscillation perpétuelle entre la déchéance et la permanence, particulièrement visible chez Ganse. Un jeu d'oppositions perpétuelles se fait jour le concernant entre le passé et le présent : « […] et l'image qu'il se fait encore à présent de lui-même est toujours celle que le jeune Ganse, inconnu de tous caressait jadis […] »[4080] ; « Jadis, la pensée qu'il pût vivre et travailler côte à côte avec une meurtrière flattait grossièrement l'orgueil de Ganse. À présent, il est surtout sensible à la déception d'en être encore, après tant d'années, réduit aux hypothèses »[4081].

[4075] G BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres complètes, op. cit*., p. 448.
[4076] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op. cit.,* p. 26.
[4077] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 68.
[4078] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 84.
[4079] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 638.
[4080] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 932.
[4081] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 933.

Le temps façonne le corps à l'image des êtres, comme on peut le voir aussi chez Fanny dans *Le Mal* de Mauriac. Le temps paraît avoir stagné sur elle et se fait ainsi le signe même de son péché :

> Fanny était demeurée terriblement la même, bien qu'un fleuve de temps eût roulé sur elle, dont chaque seconde l'avait marquée comme le feu : cinq ans de désirs, d'assouvissements, d'abandons, de reprises amoureuses, de réveils atroces ; cinq ans de veilles, de cigarettes, de nourritures, d'alcools, de soporifiques, de stupéfiants. Et il était pourtant debout, ce jeune corps en apparence intact, ce corps de fer, éprouvé, durci, cette chair possédée. Le péché a une vie aussi. La grâce du mal galvanise, le temps qu'il faut, cette forme adorable dont Sainte Catherine de Sienne a écrit qu'elle pue par tous les coins. [4082]

Cette absence de conscience temporelle a plusieurs conséquences tragiques : en premier lieu, les démoniaques sont inadaptés aux changements du monde. Pour eux qui s'enferment dans un état de stagnation, le temps reste celui d'un passé reculé. La guerre en cela a joué un rôle car elle a suscité un certain mouvement, une évolution auxquels de nombreux démoniaques ne prennent pas part. Gabriel Gradère reste en retrait par rapport à la guerre qu'il ne fait pas. De même, Olivier dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos est inadapté à cette nouvelle société qu'il essaie de mépriser comme le fait Ganse, sans y arriver totalement. Tous deux sont pris dans une attente infinie qui tourne en rond, se retrouvant pris ainsi au piège de l'oisiveté, de la flânerie et du gaspillage du temps. Le temps se vide comme le montre la lettre qu'envoie Olivier à sa tante écrite au conditionnel passé : « J'aurais dû vous écrire »[4083]. Or cette obligation n'a pas été remplie et le moment d'écrire est passé. Le temps semble être aboli :

> […] [L]e temps passe, passe. Vingt jours à votre Souville, vingt jours tous pareils, avec leur compte exact d'heures, de minutes, de secondes – et encore l'horloge de la paroisse doit vous faire bonne mesure, treize heures à la douzaine peut-être, sait-on ? – vingt jours de province, enfin, c'est quelque chose. Ici, voyez-vous, ce n'est rien. On les arrache au calendrier par poignées, les jours, on les jette à peine défraîchis pour en avoir tout de suite des neufs.[4084]

Le seul rendez-vous qui vient rompre la monotonie est le travail d'Olivier avec Ganse, un être qui, à l'instar de Ouine, aspire les êtres comme le temps.

Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos, semble souffrir d'amnésie : s'il possède des souvenirs, ils sont peu nombreux. Son passé reste difficile à reconstituer en totalité : on connait son ancienne profession, mais pas son origine ni la raison de sa venue à Fenouille avec Anthelme. On sait seulement qu'il a été lui-même victime d'un dévouement de

[4082] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 671.
[4083] G BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 875.
[4084] Ibid.

paternité par un prêtre dont la perversion sexuelle est seulement évoquée par une ellipse du récit :

> Que le romancier vive ses créatures et s'identifie quasiment à eux ne signifie pas qu'il en ait une connaissance parfaitement nette. Bernanos connait les siennes comme un homme peut se connaître lui-même, c'est-à-dire fragmentairement et confusément. Dans beaucoup de ses personnages de premier plan, il subsiste de larges zones d'ombre. Ils demeurent illogiques, rebelles à l'explication rationnelle.[4085]

Nous ne connaissons pas – ou peu – Ouine et ce que nous en connaissons, c'est à travers les yeux d'autres personnages : Steeny, Jambe-de-Laine, Mme Marchal. Comme l'explique Jean Scheidegger dans *Georges Bernanos romancier* : « L'abandon de l'omniscience permet à Bernanos de rendre dans *Monsieur Ouine* plus fidèlement que dans aucun de ses autres romans, la réalité complexe du mal et son ambiguïté foncière. L'obscurité et l'équivoque sont ici nécessaires, aussi bien que le désordre »[4086]. Son absence de passé, à l'instar de son absence de remords, sont la manifestation de la diminution de son être. Paul Gregor[4087] explique que Ouine est toujours en retard entre l'acte et la pensée d'où ce « trop tard, hélas »[4088] redondant : « Si les autres souvenirs disparaissent, ce n'est que pour faire place à une représentation encore plus vraie du premier souvenir, du souvenir de son enfance. Mais de quelle enfance ? »[4089]. Il a tenté d'effacer toute trace matérielle de son passé[4090]. Il semble vivre et avoir vécu sa vie comme un détour : il revient à la fin de sa vie au point de départ, c'est-à-dire au vide : « Je vois maintenant jusqu'au fond […] Il n'y a rien »[4091]. Monique Gosselin explique que « Ouine vit dans un temps sans rites ni saisons, où ne compte que l'heure »[4092] :

> Depuis des années – toujours – assurément depuis les premières atteintes du mal qui le dévore, il redoute le matin. Du moins midi l'accable-t-il, le jette-t-il sur son lit, persiennes closes, même au cœur de décembre, car sa défaillance semble obéir au rythme mystérieux de l'heure, non de la saison. Au lieu que l'angoisse matinale prolonge curieusement l'insomnie, en est comme l'intolérable épanouissement. Cette fraîcheur acide, cette limpidité, ce murmure de sources invisibles, ce renouvellement de toutes choses l'isole plus douloureusement que le silence, les ténèbres où ses nerfs trouvent une espèce de calme et comme une sécurité funèbre. Car le matin semble l'exclure dédaigneusement de la vie, le rejeter avec les morts. Il le hait.[4093]

[4085] J-R. SCHEIDEGGER, *Georges Bernanos romancier, op. cit.,* p. 111.
[4086] J-R. SCHEIDEGGER, *Georges Bernanos romancier, op. cit.* p. 115.
[4087] P. GRÉGOR, « Monsieur Ouine ou la hantise du passé », *Autour* de Monsieur Ouine*, op. cit.*
[4088] G BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1548.
[4089] P. GRÉGOR, « Monsieur Ouine ou la hantise du passé », *Autour* de Monsieur Ouine*, op. cit.,* p. 118.
[4090] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1362.
[4091] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1550.
[4092] M. GOSSELIN, « Histoire et fiction : essai d'interprétation à partir de *M. Ouine* », *Bernanos et l'interprétation*, *op. cit*, p. 159.
[4093] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1470.

La vie de Ouine semble être présentée comme un éternel présent, soumis comme d'autres démoniaques, à la répétition et à une fatalité intime. Le personnage s'est figé dans une crise passée, mais si présente « qu'il la revit au présent » comme l'explique Monique Gosselin[4094]. Par contre, il aime « le déclin du jour »[4095], « la nuit »[4096] car c'est le moment « où ses nerfs trouvent une espèce de calme comme une sécurité funèbre »[4097]. Il aime la nuit, comme sa chambre, parce qu'elle est « riche en rêves »[4098]. Aussi il préfère le rêve à la réalité, l'intemporel au temporel, à l'instar des personnages d'*Un Mauvais rêve.* Ces derniers dissimulent leur passé telle Simone dont le passé semble « connu de tous » selon Olivier. Mais finalement on ne le connaît que très peu et cette dissimulation est comme une rupture. Le crime de Simone est une rupture avec le passé : avant l'acte irréparable, elle se sent ainsi « libre, aussi détachée momentanément du passé qu'un fruit tombé de l'arbre, plus libre qu'elle ne l'avait jamais été, depuis longtemps du moins, car rien ne saurait plus, au cours de quelques heures qu'elle allait vivre, limiter ou contrôler ses métamorphoses »[4099].

Adrienne Mesurat, elle, dans le roman éponyme de Julien Green, semble n'avoir gardé aucun souvenir de précis de son passé. Elle ne peut songer sans lassitude à son enfance et à sa jeunesse, « tant ces époques de sa vie lui paraissent arides »[4100]. La mémoire d'Adrienne paraît être une table rase : les souvenirs lui reviendront quand le désespoir la gagnera peu à peu : « Il y avait des heures où elle avait été heureuse, mais elle ne s'en était pas rendu compte et il avait fallu qu'elle attendit cet instant de sa vie pour le savoir ; il avait fallu que sa mémoire se rappelât cent choses oubliées, devant cette tour en ruine que la lune éclairait ; des promenades qu'elle avait faites dans les champs, ou des conversations qu'elle avait eues avec des camarades dans le jardin du cours Sainte-Cécile »[4101]. Peu à peu, la jeune fille perd la notion du temps, ce qui constitue sans doute le premier signe de sa folie : « Elle avait l'impression qu'elle vivait toute seule dans cette maison non pas depuis un mois, mais depuis des années. Malgré elle, le visage de son père reparaissait devant ses yeux. Alors elle pensait : « Depuis la mort de mon père, la mort de mon père... » et c'était comme si elle eût jeté sur cet événement un voile qui l'empêchait d'y fixer son attention »[4102]. Les derniers jours avant de

[4094] M.GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit*., p. 255.
[4095] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1527.
[4096] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1528.
[4097] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1470.
[4098] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1362.
[4099] G BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 989.
[4100] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 298.
[4101] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 441.
[4102] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 422.

perdre la raison lui apparaitront pris dans une durée vague et hachurée : « À un moment, elle s'imagina qu'elle était dans son lit en train de rêver : elle rêvait qu'elle était assise dans l'escalier et qu'elle se souvenait d'une scène avec son père et cette illusion lui donnait une espèce de tranquillité »[4103].

Cet aspect lacunaire de la chronologie dans la perspective temporelle est aussi clair dans *Le Visionnaire* de Green. Le déroulement du récit incline à évoquer Manuel dans sa confrontation avec le temps aboli, plus précisément son débat intérieur avec la perte du sens du temps. La totalité d'une conscience, celle de Manuel, discourt au fil des événements s'efforçant de faire coexister dans le texte, les faits actuels, les souvenirs, les obsessions, les rêves : « Le temps qui s'écoulait alors n'aurait pu se mesurer selon la computation ordinaire, car si étroite que soit une de nos secondes, elle n'en contenait pas moins des heures et parfois des semaines de ma vie au château […]. Ainsi, une seconde de ma vie nocturne compensait les dégoûts de vingt-quatre heures et croissant selon une loi inconnue opérait la plus mystérieuse des substitutions »[4104]. Le personnage semble incapable de faire une distinction entre le vécu en l'état de veille et le contenu du rêve, de l'hallucination. Manuel, comme Adrienne, ne fait pas souvent attention aux dates car son temps est celui de l'imaginaire « qui est plutôt une absence de temps »[4105]. Le temps du rêve, celui de « *Ce qui aurait pu être* », est pourtant davantage balisé que celui du temps réellement vécu, comme si Manuel tentait dans son rêve de rattraper, ou plutôt de gagner du temps, lui qui va bientôt mourir : « Il y avait maintenant une semaine que je vivais à Nègreterre »[4106], « Pendant quelque temps »[4107], « Un matin »[4108], « Un moment plus tard »[4109]. « Un soir »[4110], « À quelque temps de là »[4111], « Un moment plus tard »[4112]. Mais il reste très vague comme le montre l'emploi de déterminants ou d'articles indéfinis. Il est difficile de savoir combien de temps, en totalité, Manuel reste au château, même s'il mentionne « trois mois plus tôt »[4113]. La pendule rythme la journée quotidienne de Manuel à Négreterre de façon presque trop symptomatique : « La pendule

[4103] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 391.
[4104] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 308.
[4105] F. VERNESCU, *Clivage et intégration du moi chez Julien Green,* United states of America, Summa Publications, 1994, p. 19.
[4106] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 309.
[4107] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 310.
[4108] Ibid.
[4109] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 311.
[4110] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 313.
[4111] Ibid.
[4112] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 330.
[4113] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 353.

marquait trois heures »[4114], « la cloche de sept heures »[4115]. D'une certaine manière, la pendule figure le temps qui s'enfuit, le néant obscur du temps écoulé vers la mort qui envahit tout Négreterre.

Dans *Léviathan* du même auteur, perdu dans ses rêveries après avoir agressé Angèle, Guéret fait lui aussi l'expérience du temps suspendu : « Pas un bruit ne venait rompre le silence et la vie semblait suspendue tant l'immobilité des choses étaient profondes »[4116]. Ici le temps est celui du rêve et Guéret a bien du mal à s'en détacher. Les lacunes de la chronologie narrative exprimées dans ce roman s'expliquent surtout par l'absence de sensations qui, comme l'absence de pensée, équivaut à un blanc, un vide. Un mouvement d'inversion des valeurs se produit : le rêve devient un refuge contre le réel, si insoutenable que la réalité est finalement refusée. Après une crise conjugale sans précédent, Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, s'enfonce dans une lente fossilisation : débauche, incommunicabilité, avarice. On assiste alors au niveau narratif à un temps figé, immobile à l'intérieur duquel la personne tourne en rond. L'abondance de scènes itératives montre que la haine a pris totalement possession de son passé, teinté de dégoût. On observe un télescopage de plusieurs années dans son récit qui quitte brusquement le passé pour revenir au présent, notamment lorsqu'il évoque avec passion sa fascination pour Marinette : « Que reste-t-il de toi, ce soir, Marinette, morte en 1900 ? »[4117]. On part du passé lumineux qui se veut éternel dans sa fugacité pour aboutir au constat d'échec du présent, fait d'amertume et de désillusion. Certains épisodes s'entrechoquent, se télescopent avec une rapidité incroyable : « je me dérobe au rappel de cette nuit où tu as détruit, à ton insu, notre bonheur […] Nous habitions cette chambre où j'écris ces lignes. Pourquoi étions-nous venus au retour de notre voyage de noces, à Calèse, chez ma mère ? »[4118]. Louis note d'ailleurs : « […] l'horreur de la vieillesse, c'est d'être le total d'une vie, - un total dans lequel nous ne saurions changer aucun chiffre. J'ai mis soixante ans à composer ce vieillard mourant de haine. Je suis ce que je suis ; il faudrait devenir un autre »[4119]. La durée du destin des démoniaques finit par se perdre dans un temps immobile, un temps mort.

[4114] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 318.
[4115] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 325.
[4116] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 687.
[4117] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 445.
[4118] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 408.
[4119] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 494.

2. La permanence du présent

Les figures démoniaques ne sont pas capables de se projeter, de se créer, de se construire un avenir, c'est là la raison de leur désespoir : tout ce qu'elles entreprennent finit par échouer. Le sentiment d'absurdité de la vie est renforcé par l'angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin, comme nous l'avons vu, ni à la mort. Le narrateur, dans *Léviathan* de Green, explique au sujet de Mme Grosgeorge : « Bien des fois elle avait remarqué aussi que l'avenir changeait toujours d'aspect lorsqu'il devenait le présent, soit qu'il donnât moins qu'il n'avait promis, soit qu'on commît une erreur sur la qualité du bonheur escompté, et qu'on obtînt des pauvretés à la place de ce que l'imagination avait entrevu [...] Mais elle ne pouvait accepter. Accepter, c'était mourir »[4120]. Aussi, le temps lui pèse plus que tout dans sa vie si morne : « Comment vivent les autres ? […] Comment font-ils pour aller de semaine en semaine jusqu'à la fin de l'année ? Elle s'irritait de cette sorte de voyage à travers le temps qu'elle était contrainte d'accomplir. Où la menait-il ? Vers quelle joie ? »[4121]. Le temps pour certains démoniaques se met à trainer car « certaines heures d'ennui paraiss[ent] longues comme une vie entière »[4122]. Dans *La Chair et le sang* de Mauriac, Edward confie au sujet de sa compagne Édith : « Édith est la Maîtresse : elle dispose de mon temps, de mes livres, de mon corps ; avec mes relations, elle joue aux échecs, organise selon sa petite idée mon avenir »[4123].

Les démoniaques ressentent la peur de ne pas avoir assez de temps, d'arriver ou d'agir trop tard. C'est ce qui pousse Mouchette à partir de chez elle dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : elle en avait assez d'attendre quelque chose qui ne venait jamais. L'abbé Cénabre, après la perte de la foi, est pris du même sentiment d'impatience : « Il avait encore pressé le pas, il courait presque le long du quai désert, il sentait monter le délire. Sa douloureuse impatience était celle d'un homme qui a longtemps cherché, presque à son insu, le chiffre ou le mot oublié »[4124]. Simone, dans *Un Mauvais rêve* du même auteur, attend après le meurtre quelque chose qui ne viendra jamais : en tout cas, il ne vient pas à l'intérieur d'elle-même, mais à l'extérieur, sous la forme du prêtre. Guéret, dans *Léviathan* de Green, est le temps : « il y avait en lui un besoin de tourmenter la plaie, de s'empoisonner avec ses ongles, puisqu'il ne pouvait pas guérir... N'était-il pas affreux d'être confiné ainsi à la connaissance du présent, de

[4120] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 744.
[4121] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 711.
[4122] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 582.
[4123] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 271.
[4124] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 449.

ne pas savoir si l'avenir allait aggraver ou soulager vos peines ? »[4125]. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, songe : « Les événements qui se préparaient l'obligeaient à revenir sur les quelques semaines qui venaient de s'écouler. Elle éprouvait le besoin d'enchaîner ainsi le passé à l'avenir, espérant que par une logique mystérieuse elle parviendrait à connaît ce que les temps futurs lui réservaient en se rappelant tout ce qui lui était arrivée récemment de bon et de fâcheux »[4126]. La jeune fille voudrait connaître le futur mais ce dernier demeure impossible à appréhender.

Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, le roman dans son entier est dicté par les indications temporelles : « après le dîner »,[4127] le « soir »[4128], « le lendemain »[4129] », « trois jours passèrent »[4130], « deux jours passèrent »[4131]. L'horloge du salon dicte le séjour de Daniel, marquant ainsi que la course acharnée du jeune homme pour posséder Gisèle n'est qu'une simple question de temps. Plus les deux êtres démoniaques se rapprochent, plus les indications temporelles abondent, accélérant ainsi tragiquement le temps. Mais ce n'est pas vers la plénitude qu'ils sont conduits, mais vers la mort qui se fait pressentir dès que Daniel comprend la situation de Gisèle – à savoir fille-mère. Le jeune homme « cach[e] sa figure dans le traversin, et répétant un refrain de ses nuits errantes : « Je veux dormir, dormir, plutôt que vivre »[4132]. Daniel pense que tout n'est qu'une question de temps et cela jusqu'à la dernière nuit où il réside à l'hôtel : « Il te reste une nuit ; une nuit : toute une vie ! »[4133]. Cette course contre le temps est vaine, comme on peut le voir à la fin du roman lorsque le jeune homme retrouve Gisèle devenue religieuse : « Fixant sa montre il se disait : « Si dans trois minutes elle ne se lève pas, je renonce à elle »[4134]. Et, seconde par seconde, suivait la marche de l'aiguille... Mais de la nuit où elle s'était enfoncée, Gisèle de Plailly ne revint pas »[4135]. Le temps ne lui a pas permis de posséder entièrement Gisèle : cette possession n'a duré qu'une seule nuit. En cela, les démoniaques sont des figures de l'éphémère pour qui rien ne dure.

Le moment immédiat n'est pour Daniel que celui de la consommation de la passion comme on le retrouve chez Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac. Il ne

---

[4125] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 663.
[4126] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 368.
[4127] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 515, p. 524.
[4128] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 511, p 515.
[4129] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 511, p 519, p. 527.
[4130] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 517.
[4131] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 536.
[4132] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 539.
[4133] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 545.
[4134] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres théâtrales et romanesques complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 579.
[4135] Ibid.

redoute rien « autant que les spectres » de son passé, et n'a donc en vue que ce qu'il s'accomplit dans l'immédiat. Il n'y a que les moments présents qui comptent dans sa vie : son intérêt pour le futur se détermine en fonction de cette passion héritée de son père qui le dévore. Dans ce roman, le temps se fait véritablement très précis puisque les mois et les saisons y sont mentionnés : « octobre »[4136], « janvier »[4137], « dimanche de printemps »[4138] pour devenir de plus en plus précises : « le lendemain qui était un vendredi »[4139], « le dimanche matin »[4140], « après quatre jours d'attente »[4141], « dans la nuit du vendredi au samedi »[4142]. Ces indications temporelles sont autant de signes implacables du temps qui se déroule jusqu'à la catastrophe, à savoir la rencontre entre Raymond et Maria Cross : « le temps seul tissait entre eux une trame qu'aucun mot, qu'un geste n'eussent pu rendre plus résistante. Ils sentaient qu'une heure était proche où s'échangerait la première parole, mais Raymond ne faisait rien pour en hâter l'approche […]»[4143]. Cette rencontre aboutit au rejet de Raymond par Maria, ce qui décidera du reste de la vie du jeune homme : « Longtemps à ce seul souvenir, il blesserait de ses dents sa lèvre, mordrait, la nuit, son oreiller »[4144]. De la même façon, Guéret, dans *Léviathan* de Green, court après Angèle comme après le temps : « il consulta sa montre et, pris soudain de la crainte d'être en retard après n'avoir su que faire de son temps, il se mit à courir »[4145]. Dans cette scène, les références au temps chronologique et linéaire sont multiples mais elles semblent systématiquement dérisoires, voire absurdes. En effet, elles ne donnent pas une impression de maîtrise du temps mais plutôt d'une soumission insensée à l'écoulement d'un temps implacable. Ce temps, subi plus que maîtrisé, se retrouve dans tout le roman : il est vécu sur le mode de la fatalité et les figures démoniaques semblent s'y soumettre entièrement.

Certaines figures démoniaques incarnent particulièrement cet aspect éphémère et s'opposent en cela à Dieu, incarnation de l'éternel. L'exemple le plus représentatif est Félicité Cazenave dans *Genitrix* de Mauriac. Elle est comparée dans le roman à des figures païennes telles que Méduse, Agrippine, Cybèle, Vénus ou Junon. La vieille femme n'apparaît jamais aussi païenne lorsqu'elle compte le temps qui la sépare de l'enterrement de Mathilde, espérant

[4136] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*. p. 758.
[4137] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*. p. 766.
[4138] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 773.
[4139] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 812.
[4140] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 814.
[4141] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 818.
[4142] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 820.
[4143] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 772.
[4144] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 824.
[4145] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 582.

ainsi mettre fin à cette rivalité entre elle et sa belle-fille : « Une nuit, plus qu'une seule nuit avait la mise en bière ; demain une gaine de plomb enserrerait ce corps et le regard de Fernand se heurterait au triple cercueil scellé »[4146] ; « Demain soir, il sera maté »[4147]. Figure païenne, elle semble appartenir à des temps immémoriaux :

> Elle était née dans le temps où seuls des chemins de sable reliaient la Lande au reste du monde. La Terreur en avait chassé les prêtres. La mère de Félicité fit sa première communion le jour de son mariage. Les enfants landais, à l'aube du dernier siècle, n'adoraient que le soleil implacable, ne connaissaient que certes toute-puissance du feu dévorateur des pignadas- dieu rapide et qui court, insaisissable, allumant derrière soi cette foule immense de torche.[4148]

Les démoniaques, qui croient connaître ou contrôler l'avenir parce qu'ils vivent dans le monde figé de l'habitude, sont présentés comme déjà morts. Dans le même roman, l'agonie de Mathilde ne fait pas changer ses habitudes à Félicité : « [Mathilde] entendit grincer la porte du perron. C'était l'heure où Mme Cazenave et fils, munis d'une lanterne, gagnaient à travers le jardins des lieux secrets construits près de la maison du paysan dont ils détenaient la clef »[4149]. Les références mythologiques ou historiques inscrivent les figures démoniaques à la fois dans un registre archétypal et païen.

On retrouve chez de nombreux démoniaques cette exubérance païenne à jouir du présent, en menant une vie audacieuse, hardie et donc intense. Steeny, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, recherche l'événement, une mise à l'épreuve : c'est ce qui pose son destin, un destin sauvage. Il songe : « La vie pour nous, ça ne doit pas être un but, c'est une proie, autant que d'heures […]. Une chose qui bouge, et tu sautes dessus »[4150]. Le jeune garçon veut donner au temps dans son immédiateté, dans son urgence. Il croit pouvoir traiter le futur comme une chose : « Je fonce droit devant moi, toujours, dit Philippe. Si la vie n'est qu'un obstacle à forcer, je le force, je sortirai de l'autre coté, tout écumant, tout sanglant »[4151]. Le roman dans son entier est placé dans un temps d'après la catastrophe, du déjà trop tard : l'action « ne fait jamais que manifester, à la surface des choses, les remous des profondeurs, où rien ne se noue ni ne se dénoue. Elle échappe à toute causalité, naturelle et peut-être surnaturelle. Elle n'a pas sa place, comme celle de *L'Imposture* ou du *Journal d'un curé de*

[4146] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 600.
[4147] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 601.
[4148] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 612.
[4149] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.* p. 585.
[4150] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 1386.
[4151] G BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1381.

campagne, dans l'histoire du salut de l'humanité »[4152] explique Max Milner. C'est aussi ce caractère urgent que l'on retrouve chez Mouchette qui veut elle aussi vivre de façon intense.

Au contraire, à la fin de *Léviathan* de Green, Mme Londe songe :

> Le présent lui apparaissait quelquefois comme un cauchemar qui prendrait fin bientôt, mais sa raison dissipait sans tarder ce fol espoir : le cauchemar était vrai, elle était vieille, laide, percluse ; chaque pas qu'elle faisait lui arrachait un gémissement et une grimace, ses dents menaçaient ruine, sac voix se brisaient dans sa gorge, ses cheveux tombaient par poignées ; elle n'y voyait pas, elle entendait mal, la vie ne voulait plus d'elle. [4153]

La déchéance du personnage ne fait que souligner l'étiolement du temps : « tout se confondait, tout s'abîmait dans une obscurité grandissante…et elle avait l'impression que chacun de ces hommes restait une heure devant elle et la narguait »[4154]. Finalement, Mme Londe, n'ayant plus d'avenir, son présent devenant impossible à vivre, le narrateur s'intéresse à un autre personnage, Mme Grosgeorge, dans la dernière partie du roman.

3. Le futur inexistant

Pour la plupart des démoniaques, le futur est comme un temps mort à remplir en attendant précisément cette mort qu'ils redoutent tant pour la plupart. L'avenir n'est pas pour les démoniaques synonyme de perspective : sans volonté, sans désir, ils ne voient pas aussi loin, mais leur désespoir emprunte la même formulation. Dans *Le Fleuve de feu* de Mauriac, Daniel ne se projette que rarement dans l'avenir, excepté pour se consoler de ce présent qui dans le futur deviendra passé : « À Paris, il serait temps d'étouffer le souvenir »[4155]. Le futur n'est pas vécu comme possibilité de se renouveler, de changer les parcelles de son être, mais comme épuisement, tarissement. Dans *La Chair et le sang* du même auteur, Edward songe qu'il « ne possède même pas la certitude apaisante de l'éternelle immobilité ; il se sent inséré dans la Durée, et le mouvement universel l'entraîne vers on ne sait quoi... Il imagine tour à tour mille existences possibles, sans découvrir en lui aucune velléité pour la réalisation d'aucune d'elles »[4156]. Dès lors, cette conscience aiguë du présent donne naissance à l'impression d'un « présent éternel »[4157] : le passé et le futur se retirent jusqu'à devenir

[4152] M. MILNER, *Georges Bernanos, op. cit.,* p. 314.
[4153] J. GREEN, *Léviathan*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 740.
[4154] Ibid.
[4155] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 545.
[4156] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 292.
[4157] J. GREEN, *Varouna*, *Œuvres complètes,* tome II*, op. cit.,* p. 787.

quasiment inenvisageables. Seul reste le présent qui, lui, s'étire à l'infini. Le passage du temps et le sentiment d'anéantissement se vivent également au présent de narration, comme on peut le voir dans cet extrait de *La Chair et le sang*. D'abord figure de Chronos, Édith finit par devenir Cronos, dévorant littéralement Edward en le mettant complètement sous sa gouverne : « Les heures de bavardages, les journées dispersées en mille menues occupations, en rendez-vous pour des courses futiles, autant de lièges qui le soutenaient sur la vie »[4158]. On retrouve cela chez la démoniaque Félicité Cazenave, dans *Genitrix* de Mauriac, qui craint l'avenir plus que tout et en a ainsi privé son fils en annihilant ses désirs, en lui faisant interrompre ses études, et en le retenant chez elle. Pour mieux dominer son fils, elle l'élève dans la méconnaissance du passé et l'indifférence de l'avenir. Contraint de vivre dans un présent continuel, Fernand est complètement aliéné.

De même, Hervé de Blénauge, dans *Ce qui était perdu* du même auteur, souhaiterait vivre aussi dans le temps présent : un temps dans lequel il souhaiterait figer éternellement ces heures de plaisir. Ainsi, « l'image qu'Hervé se faisait de son après-midi, obscurcissait, effaçait tout le reste. Plus rien ne comptait que cela qui était son bonheur, - cela seul qui valait de vivre : cette chose »[4159]. Il souhaite se fixer dans ce qu'il appelle « cette éternité de plaisir », « cette éternité de joie »[4160]. Lorsqu'il prend le temps de faire la lecture, à la demande de sa femme, un soir de fête, il ne cesse de regarder l'heure et de se dire : « À cette heure-ci, je devrais être... »[4161]. Puis, une fois qu'elle s'est endormie, lassé de rester à son chevet, il attend que sonnent six heures avant de sortir. Il est toujours dans le moment futur, persuadé qu'il sera toujours meilleur que le présent : « Hervé songea : « Après-demain à cette heure ci, tout sera fini »[4162].

Maria Cross, elle, est toujours tournée vers son passé, en signe de rejet du présent qu'elle ignore pour mieux se duper elle-même, ainsi que les autres. Elle n'est jamais satisfaite de sa situation, même une fois qu'elle épouse Victor Larousselle, elle ne pense qu'au fils de ce dernier. Le futur n'ouvre pas pour elle sur un avenir, ne projette rien sinon la solitude : « Elle était d'ailleurs assurée qu'il s'imposerait n'importe où. Raymond ne pouvait comprendre ce que valait cette âme : « À l'École, son rayonnement est extraordinaire... Mais je ne sais pas pourquoi je vous dis ces choses...»[4163]. C'est un futur approximatif basé sur des projets qui restent approximatifs et incertains. Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan* de

[4158] F. MAURIAC, *La Chair et le sang*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 297.
[4159] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 301.
[4160] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 306.
[4161] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 334.
[4162] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 347.
[4163] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 849.

Bernanos, elle, perçoit un avenir possible, mais empreint de dangerosité : « une voix intérieure, mille fois plus nette et plus sûre, témoignait de l'écroulement du passé, d'un vaste horizon découvert, de quelque chose de délicieusement inattendu, d'un heure irréparablement sonnée »[4164]. Ici il s'agit somme toute d'un assez mauvais changement qui se profile dans la vie de Mouchette. Mais ce qu'elle attend, au final ne vient jamais : « Demain, se disait-elle le cœur dévoré, demain, l'oubli sera fait, je serai libre ». Mais demain ne venait jamais »[4165].

De nombreux démoniaques ne s'épanouissent ni dans le présent, ni dans le futur, mais, au contraire, tentent plutôt de les fuir. Jeanne, réincarnation du démoniaque Hoël, confie ainsi dans *Varouna* de Green : « Si l'on était raisonnable, on s'enfermerait dans l'heure présente dans une pièce à deux issues, dont on se garderait d'ouvrir les portes, celle qui mène au passé, comme celle qui regarde vers l'avenir »[4166]. Elle souhaite vivre dans un « éternel présent »[4167]. De nombreux démoniaques s'appliquent à imaginer le futur mais leurs sensations, leurs projections se désagrègent dans l'évocation de ce futur. Guéret dans *Léviathan* de Green, songe : « N'était-il pas tout aussi niais que jadis, lorsqu'il entendait qu'un généreux destin lui prodiguât la joie ? Et dans dix ans, quinze ans, vieux et déçu, ne gémirait-il pas comme aujourd'hui de sa naïveté d'autrefois ? »[4168]. Félicité Cazenave, dans *Genitrix* de Mauriac, est de celle pour qui l'avenir est synonyme de mort : « Je le délivrerai »[4169] songe-t-elle au sujet de son fils à qui elle ne manque pas de rappeler que, sans elle, il n'est rien. Comme l'explique le narrateur : « La certitude d'être nécessaire prolonge la vie des vieilles femmes. Beaucoup meurent de désespoir de ne plus servir »[4170]. De la même façon, Bob Lagave, dans *Destins* du même auteur, ne supporte pas son avenir, chargé de signification morbide :

> Il mesura d'un œil désolé ses jours futurs, aussi déserts que cette plaine livide et endormis sous un ciel de ténèbre, un ciel de fin du monde que des éclairs, à l'horizon, brièvement déchiraient. Il faudrait s'enfoncer dans ce désert, être dévoré par les autres et, atout instant, se sentir un peu moins jeune. Dès vingt-trois ans, il souffrait déjà, et depuis sa dix-huitième année, de vieillir. Aux anniversaires de sa naissance, parmi les rires de ses amis, et à l'instinct des coupes levées, il avait dû ravaler ses larmes. Ceux qui l'aimaient connaissaient bien moins son visage qu'il ne le connaissait lui-même. Le matin, dans son miroir, il épiait des signes imperceptibles encore, mais qui lui étaient familiers ; cette petite ride entre les narines et la commissure des lèvres ; quelques cheveux blancs arrachés sans cesse et qui reparaissaient toujours. [4171]

[4164] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques,op. cit.,* p. 85.
[4165] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 94.
[4166] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 787.
[4167] Ibid.
[4168] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 605.
[4169] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.* p. 622.
[4170] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*. p. 623.
[4171] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*. p. 175.

Saint-Marin, dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, rêve sa propre « mort bucolique »[4172] : « Emprunter à la sainteté à ce qu'elle a d'aimable ; retrouver sans raideur la paix de l'enfance ; se faire du silence et à la solitude des champs […], se rendre peu à peu la mort familière… »[4173]. L'écrivain abolit ici le temps et la mort de façon fictive en se jouant d'une belle image de soi.

Louis, dans *Le Nœud de vipères*, commence sa lettre au futur mais c'est un temps imaginaire car l'avenir est pour lui synonyme de mort : « Tu seras étonnée »[4174]. Dans le premier chapitre, il s'imagine ainsi *post mortem* allant même exprimer des solutions écartées pour ce futur : « Il eût mieux valu peut-être la confier au notaire qui te l'aurait remise après ma mort, ou bien la ranger dans le tiroir de mon bureau, le premier que les enfants forceront avant que j'aie commencé d'être froid »[4175]. Le futur imaginé par Louis ne se réalisera jamais puisque, contrairement à ses prédictions, sa femme mourra avant lui. La première partie du roman est une évocation de trois temps qui se mêlent de façon inextricable : le passé qui pour Louis explique le présent, le présent et le futur. Devant la perte de tout espoir en l'avenir, c'est donc naturellement vers le passé que se tournent les démoniaques. L'attachement au passé apporte un certain réconfort : retrouver son passé, ce serait se retrouver, permettre, par le souvenir, de se régénérer, de devenir cet autre auquel on aspire. Mais le démoniaque mesure la plupart du temps l'écart qui le sépare de son innocence. Chez Bernanos, Mauriac, et Green, la recherche du souvenir entrave ce qu'elle espère : le rappel du passé accroit l'écart même qu'il était censé effacé.

B. Le souvenir comme revenant

En essayant de faire fonctionner simultanément passé et présent, Green, Bernanos et Mauriac trahissent une résistance à l'irréversible qui exprime la misère des démoniaques se débattant désespérément dans les filets du temps. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, la tentative de retrouver le passé – qui permettrait de comprendre le présent – se solde par un échec car les digressions, les retours ne sont pas maîtrisés. Il semble impossible de faire coïncider le présent et le passé, mais l'évocation du souvenir réduit toutefois l'angoisse née de

[4172] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques,op. cit.,* p. 304.
[4173] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques,op. cit.,* p. 303.
[4174] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 385.
[4175] Ibid. C'est nous qui soulignons.

l'écoulement du temps. Les souvenirs aident les figures démoniaques à retrouver l'enfant qu'elles ont été, montrant ainsi des êtres innocents et purs. En effet, l'image de l'enfance est celle d'un état de grâce, d'innocence : « L'enfance de Thérèse : de la neige à la source du fleuve le plus sali. […] Tout ce qui précède mon mariage prend dans mon souvenir cet aspect de pureté, avec cette ineffaçable salissure des noces »[4176]. Thérèse aime reposer son « cœur à bout de forces »[4177] dans les souvenirs de jadis. Mais l'impossibilité de la répétition est marquée par la répétition du motif de la salissure qui arrive avec l'âge adulte, et particulièrement après l'acte sexuel dans *Thérèse Desqueyroux*. Ce qui sépare l'enfant de l'adulte, c'est la prise de conscience du péché, la première tentation du désespoir. Comme l'explique Julien Green dans son *Journal* : « L'enfance, c'est la foi. Il faut défendre sin enfance, la prime croyante et fervente contre la poussée du modernisme, contre tout ce qui porte atteinte à ce don unique »[4178].

Chez Bernanos, l'enfance est le contraire de l'ennui, c'est-à-dire de l'état de péché le plus profond : « l'enfant […] cet âme même, c'est ce qui dans l'homme est offert à la rédemption, ce qui sera sauvé un jour, ce que le Christ à l'heure de la mort viendra chercher de l'homme »[4179]. Aussi les démoniaques bernanosiens ont tous renié leur enfance. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, on observe la lente dégradation de l'esprit d'enfance de Steeny sous l'influence du personnage éponyme. Fenouille est un monde où l'esprit d'enfance se dégrade sous le signe de l'action du mal. Ouine est d'ailleurs fasciné par la jeunesse : « vos yeux, vous vrais yeux, vos yeux si neufs, si frais »[4180] dit le vieillard à son protégé. L'enfance est le moment de vérité de l'être, celui où il est le plus conforme à la volonté divine. Pour Bernanos, comme l'explique Jacques Chabot, la volonté de vouloir restaurer le temps perdu de l'enfance, pour en retrouver la pureté est la manifestation « du désespéré solitaire qui s'enferme dans son désespoir comme dans un rêve et ne veut surtout pas être consolé ni libéré de son désespoir. Cette culture du désespoir, dans le paradis perdu de la solitude, en deçà du bien et du mal, c'est le péché d'hermétisme selon Kierkegaard »[4181]. Aussi restaurer le temps perdu, « c'est instaurer le règne de la mort, du refus de vivre, pratiquement le temps des

[4176] F. MAURIAC, *Conscience, instinct divin, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 5.
[4177] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 75.
[4178] J. GREEN, *La Terre est si belle… (1976-1978),* Paris, Seuil, 1982, p. 232.
[4179] A. BÉGUIN, « Entretien sur Bernanos à Radio-Montréal », *Bulletin de la société des amis de Georges Bernanos,* n°31, juillet 1958, p. 5.
[4180] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1547.
[4181] J. CHABOT, « Rupture du temps et ouverture du sens », *Bernanos : continuités et ruputres,* Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, p. 35.

hommes réels »[4182]. Louis, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, ne va se tourner vers son enfance avec ravissement que lorsque la grâce commence son œuvre : « C'est maintenant que je pense à elle, chaque jour, à la mère de mon enfance et de ma jeunesse »[4183].

Green, Bernanos ou Mauriac se glissent parfois dans la narration et apportent une vision prophétique de l'avenir qui donne au récit une perspective, un prolongement tragique. Lorsque, Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, « du fond d'un comportement obscur […] regarde ces jours purs de sa vie – purs mais éclairés d'un frêle bonheur imprécis ; et cette trouble lueur de joie, elle ne savait pas alors que ce devait être son unique part en ce monde »[4184]. Le souvenir se transforme en une absence de présence, il dénonce un vide : « cette vision prophétique est celle d'un sombre avenir. Effet d'esthétique janséniste, ave des jeux d'ombre et de lumière »[4185] commente André Séailles. Il y a une opposition entre deux temps : le passé, temps idéal du bonheur et de l'amour, et le présent où tout a changé. L'accent est mis sur l'écart entre ces deux temps : l'adulte n'est plus que le spectre, que l'ombre de ce qu'il a été. C'est ce que constate Mme Londe dans *Léviathan* de Green pour qui le passé est paradoxalement le temps des possibles :

> Avec quinze ans de moins, elle se serait tirée d'affaire : cela lui eût donné tout juste quarante ans. Quel plaisir d'envoyer promener cette gamine de Fernande et cette nigaude d'Angèle qui se laissait violenter et défigurer en plein jour ! À elle toute seule, Mme Londe eût été de force à mener deux, trois restaurants comme celui qui lui donnait tant de mal aujourd'hui […] le présent lui apparaissait quelquefois comme un cauchemar qui prendrait fin bientôt […].[4186]

Le souvenir a ceci de terrifiant qu'il consacre la disparition en maintenant la présence, et permet de mesurer les dommages du devenir. C'est pourquoi Edward, dans *La Chair et le sang* de Mauriac, au bord du suicide, est résolu :

> [Il a envie de] s'enfoncer dans les jours finis, de fuir par anticipation la vie au plus épais du passé touffu afin que, lorsque la mort viendrait, il ait fait déjà beaucoup de pas au-devant d'elle. Indifférent à tout, dans l'ombre du tombeau, les souvenirs de la petite enfance l'aspiraient comme par un enlisement. [...] il cherchait dans son passé un coin de fraîcheur, de verdure où reposer les yeux. Il essayait de fixer une minute heureuse.[4187]

[4182] J. CHABOT, « Rupture du temps et ouverture du sens », *Bernanos : continuités et ruputres,* Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, p. 35.
[4183] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 458.
[4184] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 32.
[4185] A. SÉAILLES, « De l'éphémère à l'éternel ou la poétique du temps dans l'œuvre de François Mauriac », *Le Temps dans l'œuvre de François Mauriac, op. cit.,* p. 46.
[4186] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 740.
[4187] F. MAURIAC, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 317-318.

S'il arrive que l'attrait du passé triomphe parfois de l'inertie du présent, l'objet retrouvé suscite un sentiment de perte incommensurable. Du passé, il ne reste qu'un simple souvenir, image évanescente inscrite en surimpression sur le réel perçu, qui accentue la perception de soi comme inacessible.

Pour le passé personnel comme pour le passé historique, l'ambivalence reste fondamentalement la même : le temps révolu est perçu comme un âge d'or pour la simple et bonne raison qu'il ne reviendra pas. Les démoniaques s'enfoncent un peu plus chaque jour dans cette pente, cette chute aspirante, commettant ainsi des actes dont les conséquences leur font regretter un passé qu'ils avaient autrefois méprisé. Dans *Léviathan* de Green, Guéret songe :

> La mémoire se retrouvait d'un seul coup ; vainement il avait essayé de tricher avec elle était plus forte que lui ; le sommeil ou la mort pouvaient seuls avoir raison d'elle. C'était de cela qu'il avait peur. Il ne pouvait plus se tromper, il fallait continuer sa vie dans le sens qu'il lui avait donné depuis la veille. Vingt-quatre heures plus tôt, il lui était loisible d'agir comme tout le monde, de rester chez lui ou d'en sortir, de s'étendre sur son lit ou de se promener dans la campagne, de parler aux gens qu'il rencontrait dans la rue ou de se taire.[4188]

Le coupable, séparé de son innocence originelle par la faute, voudrait annuler le présent immédiat. Le souvenir procure un bonheur malheureux ou un malheur délectable : la conscience présente, évoquant le passé défunt, s'installe dans l'extrême lenteur de la fidélité et, pour finir, s'immobilise dans un culte. Le passé devient alors légende, conte de fées presque.

L'écriture de Mauriac, Bernanos et Green transforme l'histoire en destin : en reconsidérant ce qu'ils ont vécu, les démoniaques font de l'événement tragique le moment vers lequel tout ce qui précède converge. Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, la dimension tragique se retrouve dans l'emploi de la prolepse : « [Rodolphe] était venu à ton appel, il avait rôdé autour de notre couche, il avait accompli son œuvre de destruction. Et maintenant il ne me restait plus que de se taire et d'attendre la longue suite des effets et l'enchaînements des conséquences »[4189]. Mauriac ouvre son récit au plus près de la crise, la « nuit fatale » étant abordée très rapidement dans la lettre que Louis écrit à Isa. La structure essentielle du roman est donc une structure déclinante qui précipite le démoniaque vers la catastrophe. On observe un va-et-vient entre le passé et le présent du narrateur qui sont en étroite dépendance : « Tout se passe en effet comme si *Le Nœud de Vipères* naissait de l'intime fusion de deux axes temporels : le locutif, celui de la narration proprement dite, et le prédicatif, celui de la

[4188] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 694.
[4189] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 417.

narration au passé »[4190]. Ainsi, lorsque Louis relate l'épisode de la nuit fatale, on note de brusques analepses qui ponctuent la confession de Louis : « Je recule toujours devant la confession de cette nuit. Elle était si chaude que nous n'avions pu laisser les persiennes closes »[4191]. Le but ici est à nouveau de créer une dimension tragique, en retardant perpétuellement l'événement fatal. On retrouve des prolepses chez Bernanos, notamment dans *Sous le soleil de Satan*. La prolepse, prédiction du dénouement tragique, enferme le personnage dans une fatalité inéluctable : « Tel semblait, né pour une vie paisible qu'un destin tragique attend. Fait surprenant, dit-on, imprévisible… Mais les faits ne sont rien, le tragique était déjà dans [le cœur de Mouchette] »[4192] indique le narrateur.

Aussi, il y a dans le temps irréversible un danger de dissolution dans le présent, ce qui suscite une certaine d'angoisse. On peut le voir chez Guéret dans *Léviathan* de Julien Green :

> Mais par moments, il entrevoyait que la partie se jouait d'une façon toute différente et que ses projets ne comptaient pas. Ce qui importait c'était le temps, et le temps n'est pas dans la main des hommes. Au bout d'un certain nombre de jours ou d'années son destin serait accompli. Il était comme un enfant qui joue sans savoir que l'heure passe, et dont la mère prévoit l'instant où elle va le coucher et faire autour de lui l'obscurité qui le livrera au sommeil.[4193]

Cette notion d'irréversibilité, les démoniaques en ont bien conscience peut-être parce que comme l'explique Max Milner : « c'est elle qui donne tout son sens à la notion d'enfer »[4194]. C'est contre ce passage du temps que Manuel tente de lutter dans *Le Visionnaire* de Green :

> Il me semble en effet, que mes efforts pour retenir la vie au passage n'ont pas été tout à fait vains. Chaque heure qui s'efface de l'esprit est comme un gage du néant et la mort n'est en dernier lieu que la perte absolue et définitive de toute mémoire ; ma crainte de disparaître était si vive que je ne reculais devant aucune minutie pour fixer une seconde de mon existence, indiquant même la couleur du temps, le degré de chaleur et le lieux exact où je me tenais. [4195]

Reconstruire le passé, c'est lutter vainement contre la mort : « Ne vous arrive-il jamais de vous perdre dans vos pensée, oui, de réfléchir si profondément que tout à coup vous ne savez palus où vous en êtes, ni ce que vous aviez dans l'esprit ? Alors il vous faire effort pour vous souvenir, pour reconstruire autour de vous le monde tel qu'il vous apparaît en dans ce monde,

---

[4190] B. CHOCHON, *Structures du* Nœud de vipères *de Mauriac : Une haine à entendre*, Paris, Lettres Modernes, Archives des Lettres Modernes, 1984, p. 57.
[4191] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 411.
[4192] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 70.
[4193] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit.,* p. 766.
[4194] M. MILNER, « Discussion », *Entretiens sur l'homme et le diable, op. cit.,* p. 37.
[4195] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 326.

retrouver votre place, mais pendant l'espace d'un éclair, il y a eu...le néant »[4196] demande la vicomtesse à Manuel.

La majorité des démoniaques vivent englués dans le passé, telle Mouchette dans *Sous le soleil de Satan*. Sa rencontre avec Donissan l'incite à se remémorer son crime :

> Combien de temps, sans nulle crainte, mais remâchant seulement ses souvenirs, les deux poings sous le menton, accotée à la haie, ses pieds dans la boue, elle avait pesé le pour et le contre, comme toujours, d'une cervelle froide et d'un cœur ardent ? Vaincue, jetée hors de son rêve, tenue à jamais pour une pauvre fille obsédée de vains fantômes – condamnée à la pitié perpétuelle – dépouillée de tout, même de son crime... Et la seule consolation de sa petite âme farouche était encore de revoir, à la même heure inoubliable, cette route, qu'elle avait parcourue au cours d'une nuit unique, la barrière à présent close, le détour mystérieux de l'avenue, et là-bas – tout au fond – les grands–murs pleins de silence, où veillait le mort inutile, son muet témoin.[4197]

Le paysage entier lui rappelle ainsi le meurtre de Cadignan, lui faisant revivre cette nuit. Mais le moment présent est vide, le regret l'assaille et bientôt la honte la submerge : « quelque chose remontait du passé au présent- acte, désir, ou parfois, plus profonde, et plus intime, une seule pensée (car elle n'était pas morte avec la mort), mais si intime, si profonde, si sauvagement arrachée que Mouchette la recevait avec un gémissement de honte »[4198]. Enfermée dans le péché, Mouchette a choisi le meurtre pour se délivrer ce qui, comme nous l'avons vu, n'a pas eu les effets escomptés. Dès lors, l'abbé Donissan tente de l'arracher à cela et pour y parvenir, il ne s'arrête pas au présent mais remonte toute la lignée de Mouchette : « Ta vie répète d'autres vies, toutes pareilles, vécues à plat, juste au niveau des mangeoires où votre bétail mange son grain. Oui ! chacun de tes actes est le signe d'un de ceux-là dont tu sors, lâches, avares, luxurieux, et menteurs »[4199]. Seule la honte subsiste et console : « On a honte ? Bien sûr, si tu veux, on a honte ! Mais, entre nous, depuis le premier jour, est-ce qu'on cherche autre chose ? Cela qui vous attire et vous repousse... Cela qu'on redoute et qu'on fuit sans hâte – qu'on retrouve chaque fois avec la même crispation du cœur – qui devient comme l'air qu'on boit – notre élément – la honte ! »[4200]. Dans *Adrienne Mesurat*, l'héroïne éponyme de Julien Green ne parvient pas, elle non plus, à oublier le meurtre de son père. L'aide du docteur Maurecourt, dont la jeune fille est très amoureuse, ne lui sera d'ailleurs d'aucun secours. Le démoniaque semble prisonnier du passé, seul temps véritablement vécu. C'est dans cette tension entre un présent de manque et un passé de la plénitude que le tragique prend son essor.

[4196] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 375.
[4197] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 197.
[4198] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 210.
[4199] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 208.
[4200] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 58.

Dans *Varouna* de Green, Bertrand Lombard est obsédé par sa femme décédée au point de devenir « l'Orphée d'une nouvelle Eurydice »[4201] : il ressuscite sa femme sous les traits de sa fille. L'homme est épouvanté par la mémoire-tombeau : « Car hélas, nous mourons trois fois : la première dans notre chair ; la seconde dans le cœur de ceux qui nous survivent, et la troisième, dans leur mémoire, qui est notre dernier tombeau, et le plus glaciale »[4202]. Il ne cesse de s'adonner à de « mélancoliques explorations du passé »[4203]. Cette terreur lui donne une puissance meurtrière au point de tuer sa fille en pensée et de la remplacer par sa femme. Le roman entier est basé sur des souvenirs immémoriaux des figures démoniaques : Hoël se souvient trop tard que la chaîne autour du cou de Morgane est celle qu'il a trouvée ; Bertrand Lombard voit la chaîne autour de sa fille Hélène ce qui réveille chez lui des visions fulgurantes de sa mémoire, la certitude d'avoir été cet homme qu'on va pendre, Hoël. La chaîne symbolise la succession du temps, mais surtout la fatalité : la haine, la corde, les liens sont des emblèmes du dieu vétique Varouna, « mainteneur des lois cosmiques et morales, épieur des coupables qu'il ligote avec des lacets »[4204]. Dans la première partie du roman, on voit que Hoël est l'homme de l'oubli, de la discontinuité. Il vit de plaisirs passagers, ne se marie pas et vole, ce qui le fait tomber dans les mains du diable, le seigneur Abaddon. Homme sans mémoire, il est lié par la chaîne de la fatalité qui le conduit vers Morgane pour l'égorger, aussi sûrement qu'Œdipe vers ses parents biologiques.

La permanence du souvenir s'oppose à l'écoulement du temps, montrant ainsi que le personnage n'épouse pas le cours du temps. Au temps calendaire se substitue une temporalité répétitive, envahie par une douleur qui n'a pas de fin. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, ne vit que dans le passé et, à son image, la nature n'évolue plus, ne vit plus. Thérèse Desqueyroux, l'héroïne de Mauriac, revit, dans le voyage vers Argelouse, un voyage temporel : un retour en arrière de la tentative de meurtre. Puis, afin d'expliquer ce geste, elle remonte à son enfance, en passant par son mariage, et la relation entre Jean et Anne. Parfois un seul mot – comme le mot « enfance » – , une sensation, un lieu, suffisent à faire passer Thérèse à un autre souvenir : « Thérèse remontera-t-elle jusqu'à son enfance ? Mais l'enfance est elle-même une fin, un aboutissement. L'enfance de Thérèse : de la neige à la source du fleuve le plus sali. Au lycée, elle avait paru vivre indifférente et comme absente des menues tragédies qui déchiraient ses compagnes »[4205]. Mais le passé n'est vu qu'à la

[4201] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 732.
[4202] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 714.
[4203] J. GREEN, *Varouna, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 713.
[4204] L. RENOU*, L'Hindouisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1958, p. 9.
[4205] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op.cit*., p. 28.

lumière du présent : il n'est pas rejeté mais haï. On retrouve cette haine du passé dans *La Fin de la nuit* qui continue de tourmenter Thérèse :

> Durant ses insomnies, Thérèse errait en pensée sur ce champ de bataille, retournait les cadavres, cherchait un visage encore intact. Combien en restait-il dont le souvenir fut pour elle sans amertume ? Il avait bien fallu peu de temps la plupart de ceux qui d'abord l'avaient aimée, pour découvrir en elle cette puissance de destruction. Seuls l'aidaient encore les êtres qu'elle n'avait fait qu'entrevoir à qui s'étaient avancés sur le bord de sa vie, de ceux-là seulement elle pouvait attendre une consolation : des inconnus rencontrés une nuit, et jamais revus...[4206]

La métaphore du passé – comparé à « un champ de bataille » – montre à quel point le temps révolu est douloureux pour cette femme qui est comparée à une « puissance de destruction ». Les êtres laissés derrière elle ne sont plus que des cadavres : on découvre ici le visage d'une Thérèse à peine entrevue dans le roman éponyme de Mauriac : celui d'une meurtrière au sens propre.

Un certain nombre de figures démoniaques, elles, ont pris en haine leur passé, c'est pourquoi elles préfèrent le taire ou ne pas en dire beaucoup, comme nous l'avons déjà mentionné[4207]. Jean, dans *Le Malfaiteur* de Green, explique ainsi dans sa confession qu'il a peu de souvenirs du passé : « N'attendez pas de moi que je vous dise comment s'écoulèrent les années qui suivirent ; il me semble que j'en serais incapable. Les noms, les dates se brouillent dans ma tête et je n'ai pas tenu le registre de mes aventures »[4208]. De même, le passé de Fiodor, dans *La Joie* de Bernanos, reste un mystère pour Chantal :

> [E]lle ne savait <u>rien</u> de lui, n'en pouvait <u>rien</u> connaître, n'en connaîtrait jamais <u>rien</u>, aussi invulnérable dans sa vérité que lui-même dans son mensonge, et cependant elle le haïssait, à son insu, d'une haine jalouse – quel autre nom, hélas ! donner à la révolte d'une conscience trop pure, si défendue à la fois, si désarmée ? – elle le haïssait d'instinct, comme s'il eût disposé déjà contre elle, contre Dieu même, d'un incomparable secret. [4209]

La répétition lancinante du pronom indéfini « rien » place Fiodor sous le signe du néant : on ne sait pas d'où il vient, ni quelles sont ses origines. Ce personnage est véritablement mystérieux car on ne connaît rien de lui : ni son passé, ni ses intentions à l'égard de la famille, ou même de Fernande. Fiodor affirme être réduit à « inventer sa vie au jour le jour »[4210].

[4206] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit*., p. 83.
[4207] Voir dans le chapitre 4 de la première partie de cette étude la sous-partie intitulée « Une désignation incomplète ».
[4208] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, op. cit., p. 319.
[4209] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 566. C'est nous qui soulignons.
[4210] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 625.

D'ailleurs, quand il relate son enfance à La Pérouse, ce dernier lui rétorque : « Je jurerais qu'il n'y a pas un mot de vrai dans ce que tu viens de dire, fit La Pérouse. N'importe... » [4211].

On retrouve ce mystère des origines chez Landin, dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac, dont personne ne sait rien :

> Ils ne connaissaient rien de lui sinon qu'il était le fils d'un concierge à la Faculté de Lettres, qu'il avait fait au lycée ses études en même temps que leur père, qu'il vivait seul avec une sœur vieille fille, indigne à ses yeux d'être présentée aux Révolou. Aucun membre de la famille n'avait jamais mis les pieds chez lui. Le notaire disait comme la chose la plus simple : « Landin n'a pas de vie propre »[4212]

Dans *L'Imposture* de Bernanos, Cénabre lui a pris en haine son sol natal et toute personne susceptible d'y ramener sa pensée. Outre la haine de sa famille, la crainte de l'extraordinaire manifeste chez Cénabre un immobilisme foncier. Pour lui, le passé est comme une prison dont on ne peut s'évader : il nous condamne à l'immobilité. Quoique l'on fasse, il n'est rien qui puisse nous en faire sortir : « Que ce regard jeté en arrière le rassérène pour un moment ! L'exaltation de la jeunesse n'est plus, ni son espérance avide, mais la pente a été une fois donnée, la vie coule dans le même sens, comme entraînée par son poids […] Il veut voir ce cheminement à travers le temps. Vers quel but ? »[4213]. Cénabre vit en rupture de tout, de son passé mais aussi de son avenir : « Chacun de ses pas en avant avait été une rupture avec le passé, la famille où il ne comptait à présent que de rares cousins aux noms oubliés, la province, qu'il n'avait jamais traversée, même en chemin de fer, sans une douloureuse crispation du cœur, le diocèse qu'il avait fui, et dont le vieil évêque était l'un de ses plus fermes et plus dangereux censeurs. [4214]

De la même façon, dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, Louis a défini lui-même sa jeunesse par la négative :

> J'appartenais à cette race qui n'ont pas de jeunesse : un adolescent morne, sans fraîcheur […]. Je n'ai jamais su m'habiller, choisir une cravate, la nouer. Je n'ai jamais su m'abandonner, ni rire, ni faire le fou. Il était inimaginable que je pusse m'agréger à aucune bande joyeuse : j'appartenais à la race de ceux dont la présence fait tout rater […]. Ma jeunesse n'a été qu'un long suicide. [4215]

La présence de Louis se définit comme néfaste, aussi préfère-t-il être absent. Sa jeunesse ressemble à bien des égards à celle de M. de Clergerie dans *La Joie* de Bernanos :

[4211] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 650.
[4212] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, *op.cit*., pp.545-546.
[4213] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 331-332.
[4214] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 459.
[4215] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II*, op. cit.,* pp 394-395.

> […] [I]l lui arrive d'évoquer, pour son plaisir, par une sorte de morose délectation, les souvenirs pourtant cruels de sa jeunesse, alors qu'il n'était au collège de Coutances qu'un maigre garçon, chétif et sournois, inhabile à tous les jeux. Il ne croyait rien souhaiter de plus en ce temps-là que l'humble revanche, sur ses camarades plus vigoureux, d'une vie de propriétaire opulent, maire de son village, peut-être conseiller général.[4216]

Mama, dans *La Joie* de Bernanos, vit dans le souvenir de sa belle-fille décédée qu'elle haïssait. La belle-fille hante littéralement Mama, comme le montre les clefs qu'elle prend toujours avec elle et qui symbolisent ce poids du passé. Le remords l'agite sans cesse et la pousse à la folie : la vieille femme est si absorbée par le passé qu'elle en vient à renier le présent. C'est Chantal qui, en lui reprenant ses clefs, essaiera de la conduire vers le présent. Ainsi, l'être qui s'accroche au passé est un être immobilisé. Dans le même roman, d'autres personnages démoniaques sont poursuivis par les images du passé. Cénabre, par exemple, est hanté par sa confession faite à l'abbé Chevance. Même après la mort de ce dernier, il a peur que le saint ne se soit confié à Chantal. Il finit par se trahir auprès de la jeune fille :

> Il croyait ne penser qu'à Chevance. Avec une attention maladive, un soin puéril, il se retraçait chaque détail de la scène, ainsi qu'un auteur difficile remet vingt fois sur le métier un dialogue important, mais il n'y faisait paraître qu'un seul acteur. Le seul Chevance allait, venait, parlait, pleurait, dans un monologue pathétique. L'autre présence restait muette. Non par calcul sans doute, mais par un curieux instinct de défense, il refusait le risque de pousser de nouveau un tel cri, même en songe.[4217]

Ancré profondément dans son imposture, Cénabre refuse de rompre avec sa vie antérieure, et donc d'accepter aussi, comme l'explique Paul Grégor, « le sens du souvenir qui le libérerait de son obsession »[4218].

Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, les personnages courent après un temps mais il est souvent « trop tard » comme ils le signifient eux-mêmes : « Il est trop tard. Il est trop tard pour tout, pour presque tout. Notre vie est faite. Il m'arrive parfois, rarement, d'essayer de refaire la mienne par la pensée, de la refaire sans vous. Impossible. Ou du moins pour y réussir, faudrait-il… repartir à zéro, comme vous dites. Oui, à zéro »[4219] dit Simone à Ganse. Le crime de Simone est une manière pour elle de rompre avec le passé : avant l'acte irréparable, elle se sent ainsi « libre, aussi détachée momentanément du passé qu'un fruit tombé de l'arbre, plus libre qu'elle ne l'avait jamais été, depuis longtemps du moins, car rien ne saurait plus, au cours de quelques heures qu'elle allait vivre, limiter ou contrôler ses

[4216] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 536-537.
[4217] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 713.
[4218] P. GRÉGOR, *La Conscience du temps chez Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 40.
[4219] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 920.

métamorphoses »[4220]. Dans *Un Crime* de Bernanos, les deux meurtres – celui de l'inconnu et de la châtelaine – représentent aussi une volonté de rompre avec un passé trop pesant. Il s'agit d'une ancienne religieuse, gouvernante chez la châtelaine, qui espère de la mort de la vieille dame le bonheur pour sa fille, en héritant de ses biens. Avant sa mort, la meurtrière se souvient de son enfance :

> Elle revoyait sa triste enfance, les visages haïs de ses nourrices, toujours changeantes car l'ancienne religieuse sa mère, réduite pour vivre à de médiocres emplois de gouvernante errait de place en place et de ville en ville, poursuivie par la crainte maladive d'être reconnue et démasquée. Cette crainte avait d'ailleurs pris peu à peu le caractère d'une véritable obsession que sa fille partagea bientôt obscurément, par ce mimétisme nerveux si remarquable chez les enfants.[4221]

Elle attend ainsi la délivrance de son passé, l'affranchissement, une issue possible :

> En vain se jurait-elle chaque fois de garder le silence sur son passé. Dès qu'elle avait respiré de nouveau cet air tiède, un peu fade, détendu ses nerfs surmenés, il semblait qu'une force inconnue triomphât de sa volonté, de ses terreurs, et tout à coup, sous le plus futile prétexte, la confidence sortait d'elle-même, aggravée de réticences et de mystère, la parole irréparable, une allusion d'abord discrète, puis plus claire à l'ancienne vie, au paisible paradis perdu. Délivrance précaire, hélas ! Car à peine échappée cette part de son secret, elle ne respirait plus que dans la crainte qu'un hasard le révélât tout entier. Alors elle multipliait fébrilement les mensonges, s'acharnait à brouiller sa piste jusqu'au jour où se jugeant prise à son propre piège, elle demandait son compte, et s'enfuyait comme on fonce, traînant à sa suite avec des précautions et des ruses de ravisseuse d'enfant, la petite fille, son remords vivant, dont elle eût été incapable de se séparer tout à fait.[4222]

Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le temps se déroule de manière indéfinie car passé et présent sont constamment mêlés : « Bernanos ne s'intéresse pas aux faits objectifs, mais au retentissement de ceux-ci sur la conscience des personnages. Ce qui compte ce n'est pas le contenu, mais l'acte même du souvenir »[4223] analyse Paul Grégor. Aussi il est difficile d'établir la durée temporelle du roman : les événements « se déroulent-ils pendant une semaine comme le prétend M. Autrand, ou un mois selon les calculs de P.R.Leclerc ? »[4224]. Il y a peu d'indications temporelles car nous sommes dans un monde « du non-événement où rien n'arrive, rien ne change, rien ne commence ni ne finit parce que ce monde est éclaté, brisé en morceaux »[4225]. Steeny vit avec le souvenir enfoui de la mort de son père et sa mère attend « l'heure fatale » où il se montrera semblable à son père. Ce moment finit par arriver : Steeny se jette dans les bras de Monsieur Ouine, incarnation absolue du temps présent,

[4220] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 989.
[4221] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 868.
[4222] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 869.
[4223] P. GRÉGOR, *La Conscience du temps chez Georges Bernanos*, *op. cit.,* p. 44.
[4224] C. GRZESIAK, « *Monsieur Ouine* vers le Nouveau Roman », *Bernanos : création et modernité, op. cit*., p. 163.
[4225] V. FESENKO, « L'instant prophétique dans les romans de Bernanos », *Pour un humanisme romanesque : mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi, op. cit.,* p.161.

immuable. Il s'est libéré de son passé, détaché de ses méfaits et vit seulement l'instant présent, sans regret ni honte :

> Que de fois ai-je dû frotter, cirer, polir les carreaux rouges avant que se dissipât cette odeur de moisissure et d'eau morte qui sort ici des murs mêmes, empoisonne jusqu'à l'air du jardin ! J'ai dû curer les joints, pavé par pavé, les imbiber de chlore comme autant de petites plaies. Oh ! vous ne me croirez pas, jeune homme : la boue ainsi mordue par l'acide, la boue d'un siècle ou deux, tirée de sa longue sécheresse, n'en finissait pas de sortir petit à petit sous mes doigts, d'y éclater en grosses bulles grises. Je me couchais exténué, tout en sueur, avec encore dans l'oreille ce claquement mou, horrible. Le passé est diablement tenace, mon garçon. [4226]

Ouine veut se vider de tout souvenir mais la mémoire est puissante et il rencontre de sérieuses difficultés pour y parvenir.

C. Le temps à rebours

Dans certains romans de Green, Mauriac et Bernanos, le temps est celui d'un présent illusoire : tout a déjà eu lieu, et tout est déjà dit. Le mal est en effet une longue remontée vers l'origine : « (je me dis parfois que Satan, qui cherche à s'emparer de la pensée de Dieu, non seulement la hait sans la comprendre, mais la comprend à rebours. Il remonte à son insu le courant de la vie au lieu de le descendre et s'épuise en tentatives absurdes, effrayantes pour refaire en sens contraire, tout l'effort de la création) »[4227] écrit le curé d'Ambricourt dans son journal. En effet, « le mal va contre la vie parce qu'il en inverse le sens.[…]. Le mal voue à histoire à une sorte d'éternel retour »[4228]. Certaines figures démoniaques régressent vers l'origine, sans pour autant y trouver ce qu'elles recherchent. Dans *Thérèse Desqueroux,* l'utilisation de l'analepse recouvre la première partie du récit. Comme l'explique Michel Raimond : avec ce roman « Mauriac trouvait sa technique et son style : refus de récit chronologique, causal et linéaire ; tâtonnement d'un conscience qui s'applique à retracer le passé avec mille retouches et mille nuances. Ce retour sur soi, dans la première partie du livre, est un effort pour voir clair dans les régions les plus secrètes de son âme »[4229].

[4226] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvre romanesques, op.cit.,* p. 1362.
[4227] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1087.
[4228] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, op. cit., p. 313.
[4229] M.RAIMOND, *Le Roman contemporain, le signe du temps, op. cit.,* pp. 166-167.

> À quoi bon découvrir les ressorts secrets de ce qui est accompli ? La jeune femme, à travers les vitres, ne distingue rien hors le reflet de sa figure morte. Le rythme du petit train se rompt ; la locomotive siffle longuement, approche avec prudence d'une gare. Un falot balancé par un bras, des appels en patois, les cris aigus des porcelets débarqués : Uzeste déjà. Une station encore, et ce sera Saint-Clair d'où il faudra accomplir en carriole la dernière étape vers Argelouse. Qu'il reste peu de temps à Thérèse pour préparer sa défense ! [4230]

L'héroïne tente de chercher dans « ces jours finis »[4231] une explication à fournir à Bernard mais elle n'y parvient pas : « Toute son histoire, péniblement reconstruite, s'effondre : rien ne reste de cette confession préparée. Non : rien à dire pour sa défense »[4232]. Thérèse tente alors de savoir pourquoi elle a épousé Bernard et évoque un passé proche : elle se remémore le temps de ses fiançailles (chapitre 3), son mariage (chapitre 4) ; son voyage de noces et le retour à Paris en juillet (chapitre 5). Elle commence à accélérer son récit car le temps presse : « Saint Clair, bientôt ! »[4233]. Elle va alors évoquer sa rencontre marquante avec Jean Azévédo (chapitre 6), puis le départ de ce dernier (chapitre 7). Il ne faut alors que trois chapitres pour évoquer cette dernière année où Thérèse cherche à expliquer son geste : l'attitude agaçante de Bernard au mois d'octobre, l'attente, puis la délivrance. L'accélération de la vitesse du récit tient au caractère elliptique de l'évocation du crime.

Le temps de l'attente, pendant lequel Thérèse anticipe l'avenir, est lié au passé par le souvenir. Là est sans doute l'aspect le plus tragique du souvenir : la substitution d'un temps subjectif à un temps objectif : « au temps intérieur de la conscience psychologique se trouve substitué le temps éternel de l'âme ou plutôt cette forme intemporelle de la vérité humaine qui signe la liberté dernière, douloureuse conquête de l'âme échappée au temps »[4234] explique Michel Suffran. « L'âme échappée au temps » va donc se réfugier dans une dimension apparente du temps qui est le souvenir. Le passage d'un temps objectif à une temps subjectif révèle combien l'héroïne est incapable d'embrasser le rythme du temps. En tentant de se réapproprier son passé, elle ne fait, en réalité, qu'exposer une vie hantée par le spectre de son acte. Thérèse, obsédée par son acte, ne parvient à résoudre le conflit intérieur, ce qui crée le tragique temporel. Ainsi « le retour en arrière […] constitue, non seulement un encadrement, mais la forme même de sa pensée. Il devient une représentation formelle du destin : c'est du même œil, et de la même situation actuelle dans le temps qu[e] [Thérèse] regarde à la fois sa

[4230] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 29.
[4231] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 75.
[4232] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 74.
[4233] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 46.
[4234] M. SUFFRAN, « François Mauriac et la poésie du roman », *La Poésie de François Mauriac*, *François Mauriac* 1, Paris, Lettres Modernes, 1975, p. 84.

jeunesse et son crime »[4235]. Ce récit des origines montre qu'elle n'est pas véritablement prédestinée : elle cherche sans fin à saisir l'instant où s'est déroulée l'orientation de sa vie. Thérèse incarne le personnage tragique qui ne parvient pas à percer le secret de de ses actes : « C'était là le tragique : qu'il n'y eût pas une raison de rupture ; l'événement était impossible à prévoir qui aurait empêché les choses d'aller leur train jusqu'à la mort »[4236]. Thérèse évoque son passé en respectant un temps approximativement chronologique, mais son monologue intérieur n'a de chronologie essentielle que dans la durée actuelle de ses réflexions, entrecoupées par quelques retours à son voyage en train : elle n'est donc pas perçue comme une femme qui devient criminelle car sa situation, son caractère, son acte sont fixés d'avance. Cette aliénation de l'être à son passé se retrouve dans tout le cycle de Thérèse, à savoir les nouvelles, ainsi que le roman *La Fin de la nuit,* où des années après son crime, qu'elle envisageait comme une émancipation, elle se sent plus que jamais emprisonnée par lui.

La remontée dans le temps n'a rien permis d'expliquer, à l'instar de celle de Raymond Courrèges dans *Le Désert de l'amour* du même auteur. Il suffit à Raymond de voir Maria Cross dans un bar pour que surgisse le souvenir de son adolescence, époque où il a rencontré cette femme, déclenchant ainsi tout le mouvement du récit. L'espace temporel de cette soirée forme la structure enchâssante de l'œuvre : le roman s'ouvre et se ferme sur cette scène du bar. Mais le récit est principalement constitué par la seconde macro structure narrative, enchâssée dans la première, à savoir la rétrospection de Raymond qui se souvient des circonstances de sa rencontre avec Maria Cross dix-sept ans auparavant. Dès qu'il voit Maria dans ce bar, il est plongé dans un travail de mémoire involontaire qui, fatalement, lui fait revivre des événements douloureux de son passé : « S'il avait toujours gardé une conscience claire du temps écoulé, il détestait d'en éveiller des images précises […] ; mais que faire, ce soir, contre ce torrent de visage déchainé en lui par la présence de Maria Cross »[4237]. Contrairement à Thérèse Desqueyroux, Raymond ne revit pas consciemment le passé : il subit cette rétrospection. Le récit fait de nombreux allers et venus du présent au passé (chapitres I et II) avant de se plonger dans le passé définitivement pour revenir enfin au présent (chapitres XI et XII). Le drame de Raymond est beaucoup plus explicite que celui de Thérèse, dans la mesure où sa tentative de séduction avortée envers Maria Cross explique l'homme qu'il est devenu. Mais les souvenirs ne sont pas clairs et Raymond tâtonne dans ce passé honteux : « Fut-ce avant cette scène dans la voiture, ou plus tard, que cette femme, qui est là, sur cette

[4235] B. SWIFT, « Jeunesse et destin chez Thérèse Desqueyroux », *Cahiers François Mauriac,* n°11, Paris, Grasset, 1984, pp. 225-226.
[4236] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 68.
[4237] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 743.

banquette, séparée de lui par une seule table, et dont il pourrait se faire entendre sans élever la voix, entra dans sa vie ? »[4238].

Mauriac abandonne la composition linéaire et bouscule la chronologie pour l'adapter aux exigences du cœur. En fractionnant le récit par l'éclatement du temps, cette technique de l'analespe oblige l'être à se réunifier à travers des représentations contradictoires qui le fragmentent à l'infini. Cet éclatement du temps correspond à un certain fractionnement de l'être, incapable de s'appréhender lui-même en tant que tout. Le temps du récit est lié au parcours discursif nécessaire au démoniaque pour savoir, pour comprendre les données de sa propre destinée. Les « retours aux sources » qu'entreprennent les démoniaques se soldent par des échecs, témoins de la différence fondamentale entre le temps mythique, celui des cycles naturels, et celui, linéaire, du héros tragique.

D. La fréquence

L'étude de la fréquence répond au souci de savoir si le récit avance, s'il se répète ou même s'il s'enlise ou tâtonne. Dans *Figures III*[4239], Gérard Genette examine les rapports que la répétition entretient avec le temps dans le récit de fiction en termes de répétition des événements narrés et répétition des énoncés narratifs. Il met en avant quatre types de récits : le récit *singulatif* (raconter une fois ce qui s'est passé une fois), le récit *anaphorique* (raconter n fois ce qui s'est passé n fois), le récit *répétitif* (raconter n fois ce qui s'est passé une fois) et le récit *itératif* (raconter une fois ce qui s'est passé n fois). L'étude de la fréquence s'intéresse aussi bien aux faits répétitifs qu'aux faits singulatifs. Dans l'univers de Bernanos, Mauriac et Green, le démoniaque perd la notion de temps, devenu unilatéral et flou. En témoigne le brouillage des repères calendaires, symbolisé par l'absence de l'horloge, de montre[4240].

1. Le récit itératif chez François Mauriac et Julien Green

Le mode itératif se trouve chez Julien Green où les scènes narrées à l'imparfait, évoquent l'ennui et la routine, mais réussissent en même temps à prendre une véritable autonomie dans l'ensemble du récit. Le roman *Mont-Cinère* commence ainsi : « Emily se

[4238] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 748.
[4239] G. GENETTE, *Figures III, op. cit*., p. 145.
[4240] Exceptions faites de *L'Imposture* de Bernanos et du *Fleuve de feu* de Mauriac sur lesquels nous reviendrons.

taisait. Elle était assise dans un fauteuil à bascule qu'elle avait installé devant la fenêtre. De temps en temps, elle imprimait au fauteuil un mouvement plus rapide en heurtant le plancher du talon et fronçait les sourcils : on eût dit, alors, qu'elle cédait à un mouvement d'impatience dont elle n'était plus maitresse, et qu'elle frappait du pied par humeur »[4241]. L'imparfait, propice à l'interruption du dynamisme, produit un effet d'attente : le personnage espère un événement qui ne vient jamais. Les répétitions et la réduction d'informations contextuelles incitent le lecteur à considérer que les événements relatés sont quotidiens :

> Cependant Emily ne répondait pas. Elle avait le dos tourné à sa mère et regardait par la fenêtre. Il pleuvait depuis quelques heures et l'on voyait, dans une lumière douteuse, le contour indistinct des arbres au fond du parc et la masse grise des collines dont la crête se confondait avec le ciel, mais l'herbe rafraichie par la pluie semblait d'une tête plus vive. La jeune fille considérait le paysage avec l'attention que l'on prête à l'examen d'une peinture et ses regards se portaient sans cesse d'un point à un autre. On sentait que c'était là un de ses petits passe-temps d'une vie sans grandes occupations et qu'elle devait s'y livrer avec régularité. Chaque fois qu'elle entendait la voix de sa mère, elle agrippait d'une main le coin d'une table placé à coté d'elle et, par ce geste, interrompait le mouvement du fauteuil. [4242]

Le déterminant indéfini (« quelques heures ») suggère l'incertitude du locuteur quant à la durée exacte de la scène décrite. Il évoque un monde englué dans la réplétion où rien ne se passe, d'où aucun événement ne se détache. Les expressions comme « sans cesse», « chaque fois », « régularité » participent à cette représentation itérative. À cet égard l'incipit de *Mont-Cinère,* dont les fonctions traditionnelles sont d'informer, d'intéresser et de nouer un pacte de lecture, est révélateur. Cette notion de durée entre en tension sémantique avec la notion de perfectivité véhiculée par les verbes « agrippait » et « entendait » et cette tension se résout dans la représentation d'une répétition

Le temps est le symbole de l'emprisonnement du démoniaque dans le monde extérieur : par l'écoulement monotone et machinal des menus événements de la vie, il pèse sur eux de manière inexorable. Dans *Genitrix* de Mauriac, les journées, après la mort de Mathilde, sont vides, monotones et se répètent ainsi de l'automne où survient l'attaque de Félicité jusqu'à sa mort en hiver. Les journées sont seulement rythmées par les repas : « Le journal est emblématique de ce temps vide et stagnant. Il est rempart contre la réalité atroce plus que porteur de nouvelles d'ailleurs, comme ces express qui passent et jamais ne s'arrêtent »[4243]. De la même façon, toute la vie de Mme Londe est dirigée par le temps :

[4241] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 69.
[4242] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 70.
[4243] P. LAPEYRE, « Le contre-évangile de Genitrix ou la passion de Félicité Cazenave », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°6, *op. cit.,* p. 131.

> Chaque soir, sept heures et quelques minutes la surprenaient en observation derrière le paravent, habitude superstitieuse qu'elle avait prise un jour que deux clients étaient arrivés à son insu, avant qu'elle eût fait son entrée. Il fallait ensuite qu'elle se morfondît un quart d'heure, un grand quart d'heure pendant lequel les main si oisives déplaçaient vingt fois et le petit bouquet de fleurs qui ornait son comptoir et son gros livre noir qu'elle ouvrait et refermait avec un geste de plus en plus brusque. […]. Mais puisque personne n'arrivait jamais qu'avec un quart d'heure de retard, pourquoi ne changeait-elle pas l'heure du repas le soir ? […]. Était-il nécessaire d'ajouter quinze minutes une journée déjà longue à pleurer ? Non.[4244]

Mme Londe attend ainsi toute la journée un événement trop long à venir.

Les démoniaques subissent le poids du temps, cette désagrégeante monotonie des jours qui passent, identiques les uns aux autres. Les démoniaques sont englués dans un éternel présent[4245] dont la caractéristique est de ne sélectionner chronologiquement ni le passé, ni le futur, portions temporelles devenues ennemies pour les démoniaques. Le présent des personnages n'est qu'un cadre morne où rien ne ressort. L'extraordinaire, l'aventure ont été vécus avant le temps évoqué ou seront évoqués « hors textes » : le meurtre de Thérèse dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, les joies d'Adrienne Mesurat en pension dans le roman éponyme de Green, les rencontres précédentes entre Guéret et Angèle dans *Léviathan* de Green et le passé tumultueux de Gabriel dans *Les Anges noirs* de Mauriac. Aussi, le rythme est lent chez Bernanos, Mauriac et Green, donnant l'impression qu'il ne se passe presque rien, et donc d'une sorte de « paralysie » de l'action. Ainsi, pour Raymond, Courrèges, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, le temps n'est qu'un blanc à combler : « Il se penchait sur cette journée comme un enfant sur un puits : rien y jeter que quelques cailloux ; comment combler ce trou ? »[4246]. Le temps arrêté a la forme ici de l'inaction, du vide : c'est un temps à remplir. Le vide de la vie des démoniaques s'exprime par la répétition de gestes quotidiens ordinaires et routiniers. Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, souffre de ce temps qui passe indistinctement : « Jusqu'à mes couches, en janvier, rien n'arriva »[4247], « Jusqu'à la fin de décembre, il fallut vivre dans ces ténèbres »[4248]. Ce temps, c'est celui de l'ennui qui assaille la jeune femme lorsqu'elle se fait séquestrer à Argelouse par son mari. Aussi, les différents temps se chevauchent les uns les autres dans la première partie du roman pour revenir ensuite dans un présent fragile où le mouvement des heures semble perpétuellement arrêté : « la pluie unifie le temps, confond les heures ; un crépuscule rejoint l'aitre dans le silence immuable »[4249].

[4244] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 592.
[4245] Voir dans le chapitre 2 de la troisième partie de cette étude la sous-partie intitulée « La permanence du présent ».
[4246] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 819.
[4247] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 63.
[4248] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 67.
[4249] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 90.

Le temps individuel est celui d'un éternel présent, de l'attente. La vie des démoniaques est principalement faite de temps morts, dont la durée monotone se résume en récits itératifs marqués par l'emploi de l'imparfait d'habitude. Les minutes, les jours, les semaines, les mois se noient dans une seule masse indistincte. Il règne alors un temps circulaire où la régularité des activités installe l'habitude sécurisante comme dans *Adrienne Mesurat* et *Mont-Cinère* de Green où tout prend « un aspect définitif »[4250]. M. Mesurat et Mrs Fletcher ont fait de leurs demeures des lieux où chaque journée est semblable à la précédente :

> Des années s'écoulèrent ainsi dans une monotonie profonde. À la villa des charmes, les heures suivaient le rythme que lui imprimaient Germaine et M. Mesurat et la vie n'était qu'une série d'habitudes, de gestes accomplis à des moments fixes. Un changement quelconque eût pris un aspect anarchique. Une distraction était impossible, et, comme si elle obéissait à un ordre tacite, Adrienne en vint peu à peu à disposer de son temps suivant un mode précis et d'une façon aussi rigoureuse que dans un couvent. Elle aussi connut le besoin d'accomplir sa tâche à un instant donné, mais, par une contradiction singulière, cela lui déplaisait, et elle ressemblait à une religieuse qui n'a plus la foi qui conserve pour la règle une espèce d'attachement irrité, parce que c'est la règle qu'elle s'est choisie.[4251]

L'avenir, c'est du passé qui revient, une garantie, un confort, comme le suggère le narrateur non sans ironie au sujet des existences des provinciaux dont « le cœur bat mystérieuse et jusqu'à la mort sans qu'on ait osé une fois cueillir les géraniums le vendredi au lieu du samedi ou d'oser faire le tour de la ville à onze heures plutôt qu'à cinq heures du soir »[4252]. Le futur, vidé par la répétition, qui s'efforce de maîtriser le temps, de l'immobiliser, sinon de le tuer, rejoint le vide de ces désespérés, de ces personnages dont l'avenir est privé de toute potentialité intéressante. C'est donc un temps entre le *pas encore* et le *déjà plus*, un idéal d'immobilisme pour suggérer le dépérissement : « Il y a quelque chose de terrible dans ces existences de province où rien ne paraît changer, où tout conserve le même aspect, quelles que soient les profondes modifications de l'âme »[4253] explique le narrateur d'*Adrienne Mesurat* de Julien Green. Bien que le temps pèse sur le personnage, il n'a plus de force transformatrice sur lui : « Chez elle, Adrienne se tenait presque toujours au salon en attendant qu'on lui servit son repas et s'occupait de son mieux. Souvent, elle mettait son tablier par-dessus sa jupe de serge noire comme autrefois et nettoyait les meubles où elle était sure que le chiffon de Désirée ne passait jamais. Elle s'amusait aussi à retirer les livres de leurs rayons, à en enlever

[4250] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 98.
[4251] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 337.
[4252] Ibid.
[4253] Ibid.

la poussière de la tranche avec une brosse à habits et les replaçait ensuite dans la bibliothèque par ordre de grandeur »[4254].

L'espace et le temps, dotés d'attributs négatifs, privent les figures démoniaques d'échappatoire, et empêchent l'histoire de s'épanouir. L'avenir n'est pas satisfaisant pour les personnages telle Adrienne Mesurat qui se borne à la routine et au vide, bloquée dans sa maison familiale et sans possibilité de mariage. C'est l'opposé du romanesque qui va prendre la place de l'intrigue et en tenir lieu dans *Adrienne Mesurat*. De nombreuses actions sont ainsi détaillées moment par moment pour tenter de figer le temps : « il y avait plusieurs minutes »[4255], « quelques minutes »[4256], « un instant plus tard »[4257], « pendant un long moment »[4258], « au bout d'un quart d'heure »[4259]. Les indications temporelles se multiplient dans ce roman de la fixation, de la stagnation où rien ne se passe jamais. D'ailleurs, l'amour d'Adrienne pour le docteur Maurecourt ne change pas cela, car dès qu'elle le rencontre, la vie de la jeune fille ne se situe plus que dans un temps qui s'étire à l'infini, celui de l'attente de le revoir. La progression temporelle est annihilée : il n'y a pas de mouvement, de progression mais plutôt une sensation d'évanescence, de dissémination:

> Brusquement elle eut l'impression que tout recommençait comme si rien n'était arrivé hier, ni ce matin même. Voilà que de nouveau elle se proposait de faire comprendre au docteur qu'elle l'aimait mais c'était en elle que tout recommençait, parce qu'en elle il n'y avait pas autre chose que cet amour, alors qu'autour d'elle tout continuait. Les choses allaient vite, plus vite. Les gens parlaient, agissaient, toutes sortes d'événements se préparaient pendant qu'elle demeurait immobile.[4260]

Même lorsqu'elle se détache de cette contemplation du temps sans recul, Adrienne n'arrive pas à en suivre les implications. La figure de la perte de repères est propre à de nombreuses figures démoniaques : l'alternance de phases de rêverie et de réveil les empêche de se situer temporellement. C'est ce que l'on retrouve chez Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : bouleversée de savoir que son père est allé voir son amant, la jeune fille passe son temps à pleurer et songe à la vie médiocre qui l'attend. Soudain, le narrateur indique : « Elle sauta du lit, vint écouter à la porte, n'entendit plus rien que l'habituel ronflement du brasseur

[4254] J. GREEN, *Arienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op.cit.,* p. 404.
[4255] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 310.
[4256] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 312.
[4257] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 311.
[4258] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 312.
[4259] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 313.
[4260] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.* p. 511.

et le solennel tic-tac de l'horloge, revint vers la fenêtre ouverte, fit dix fois le tour de sa cage étroite, sans bruit, souple et furtive, pareille à un jeune loup… Hé quoi ? Minuit déjà ? »[4261]

Aussi, le temps des démoniaques est répétitif et cyclique : le futur paraît déjà contenu, d'une certaine façon dans le passé. La première partie de *Thérèse Desqueyroux* est la « transcription exclusives des absences de Thérèse qui la renvoie à un autre temps, à un autre espace »[4262]. Tout se passe comme si le temps vécu par Thérèse était du temps entre parenthèses, une structure vide qui, peu à peu, se remplit par l'imagination de l'héroïne : « Des visages apparaissaient brièvement dans le champ de sa conscience puis s'effaçaient »[4263]. L'héroïne se souvient par bribes de son enfance, et le lecteur suit le flux de sa conscience qui manque de structure, de forme. Parce qu'elle n'arrive pas à vivre un *ici et maintenant*, à percevoir une durée, elle s'adonne à l'imagination, terme qui revient souvent dans le récit : le passé comme le futur sont soumis à l'imagination de Thérèse. Même après quinze ans il en sera toujours ainsi pour Thérèse qui, comme à Argelouse, est prisonnière de ses habitudes à Paris dans *La Fin de la nuit*. Ce temps arrêté et révolu montre absence d'évolution du personnage.

Le temps se fait donc bien circulaire et sclérose le personnage. Le présent lui même se confond avec le passé en sorte que tout se réduit à un seul point d'existence où se fixe la vie du démoniaque. Celui-ci est voué à l'inactivité, comme nous l'avons déjà évoqué, et sa vie, paraît donc comme bloquée. Thérèse songe : « le temps confond les heures, un crépuscule rejoint l'autre dans un silence immuable »[4264]. Sans avenir, sans passé et sans présent, le démoniaque se réfugie donc dans le rêve. La monotonie anticipée de l'ennui de la vie de province s'oppose au désir d'infini, de passion et d'amour : Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Mme Grosgeorge dans *Léviathan* de Green, Adrienne Mesurat dans le roman éponyme du même auteur, Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac font partie des êtres qui souffrent de ce temps monotone. L'ennui élabore du temps mort, et dissout la conscience de soi. Le futur n'est pas concevable, le fil du temps s'étant perdu. Cette immobilité caractérise « l'enfer où le désespoir même est étalé, où l'océan sans rivages n'a ni flux, ni reflux »[4265]. Comme le fait remarquer Jill Purce[4266], le mot « Satan » exprime un blocage opposé à la vie et au mouvement.

[4261] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 75.
[4262] C. LESBATS, « Espace et temps dans *Thérèse Desqueyroux* », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac*, n°2, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, 1977, p. 27.
[4263] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*.,p. 82.
[4264] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 90.
[4265] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 443.
[4266] J. PURCE, *La Spirale mystique. Le voyage itinérant de l'âme*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.

2. Le récit singulatif bernanosien : un temps apocalyptique

L'ennui est, comme nous l'avons précédemment évoqué, un motif récurrent de l'œuvre bernanosienne. Toutefois, on peut constater que rares sont les moments purement et simplement répétés. Si chez Mauriac, et sans doute encore plus chez Green, l'action ne semble pas avancer, ce n'est pas le cas chez Bernanos. Tous les démoniaques bernanosiens s'ennuient : ils semblent vivre dans un temps immuable. Mais au lieu de raconter le caractère répétitif de leur existence morne, Bernanos raconte uniquement les moments intenses. Ce choix met en relief le caractère volontairement actif des êtres démoniaques : s'ils connaissent un certain immobilisme, ils sont avant tout des agents provocateurs, des êtres de rupture. Aussi, comme l'explique Max Milner, les romans de Bernanos ne semblent pas s'organiser en une « narration claire et solide »[4267] car ils mettent en œuvre une rupture quasi systématique du lien entre les épisodes. L'écrivain choisit le plus souvent de relater uniquement les événements transformateurs, ceux qui ont contribué à l'évolution notable de l'intrigue, aussi « plus que sur la continuité des événements, c'est sur leur nouveauté »[4268] que Bernanos insiste. Ces tableaux fulgurants consistent le plus souvent en scènes dialoguées, « lieux privilégiés de la transformation »[4269], comme nous l'avons déjà évoqué.

Chez Bernanos, la fréquence est, contrairement à chez Mauriac et Green, clairement singulative : chaque moment vécu par les personnages est aussi défini comme extraordinaire, unique, singulier, comme l'explique Élisabeth Lagadec-Sadoulet dans *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*. Ces adjectifs – sur lesquels nous reviendrons – sont d'ailleurs légion dans l'œuvre de l'écrivain. Dans *Sous le soleil de Satan*, Donissan affronte ainsi une « extraordinaire épreuve »[4270] et fait une « extraordinaire rencontre »[4271]. Mouchette, de son côté, vit l'aventure : « Alors elle s'assit sur le talus, toute frémissante encore du plaisir de la découverte... Le chemin qu'elle avait fait lui parut immense. La nuit devant elle s'ouvrait comme un asile et comme une proie... Elle ne formait aucun projet, elle sentait dans sa tête un vide délicieux... « Hors d'ici ! Va-t'en ! » disait tout à l'heure le père Malorthy. Quoi de plus simple ? Elle était partie »[4272]. Dans *Monsieur Ouine*, le même adjectif se retrouve pour évoquer ce qui arrive à Steeny, l'irruption de Jambe-de-Laine à la cérémonie et les événements qui se sont passés au château. Chaque événement relaté dans

[4267] M. MILNER, *Georges Bernanos, op. cit*., p. 19.
[4268] E. LAGADEC-SADOULET, *Bernanos et le monde moderne*, *op.cit.,* p. 95.
[4269] E. LAGADEC-SADOULET, *Bernanos et le monde moderne*, *op.cit.,* p. 96.
[4270] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 101.
[4271] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 175.
[4272] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 76.

l'œuvre bernanosienne semble donc pourvu d'une dimension unique : « événement trop prodigieux »[4273], « étrange scène », « caractère singulier des passions déchainées dans le village »[4274], « minute décisive, minute unique »[4275].

Chaque action relatée ne semble avoir aucun rapport, aucun lien avec le passé : elle se détache sur la progression linéaire. Les différentes actions apparaissent toutes comme n'ayant « jamais » eu lieu auparavant. Elles marquent une rupture totale ave le passé qui s'écoule. Le destin des figures démoniaques s'inscrit dans une totale nouveauté : c'est l'instant décisif qui est relaté. Dans *Monsieur Ouine,* Steeny prend conscience que le jour vécu est capital :

> À quelle minute, par quel miracle s'est rompue l'inflexible spire, est-il sorti de l'enfance, presque à son insu ? Qui pourrait le dire ? Mais il suffit que le prodige soit accompli : demain, demain qui n'était jusqu'alors que la pâle image d'hier encore au-dessous de l'horizon, le demain attendu d'un cœur tranquille, retrouvé chaque matin sans surprise, n'est plus. Ô merveille ! La vie vient de s'échapper de lui tout à coup, ainsi que la pierre d'une fronde ! [4276]

Bernanos relate le moment de la révolte, lorsque la crise parvient à son acmé. Le procédé est beaucoup plus lent chez Mauriac, et surtout chez Green qui pose bien son intrigue avant d'en développer la crise. Steeny entend bien résider dans un temps « bref », « fulgurant » et « irréparable »[4277]. Cette « heure magique »[4278], cette « journée capitale » comporte aussi l'idée d'échec, ou du moins de déclin : « ce temps est unique parce qu'il est celui de l'essor et de la chute, l'épanouissement d'une liberté qui s'affirme en se détruisant »[4279] commente Yvon Richard.

Bernanos, explique Georges Poulet, « cherche seulement à faire jaillir de l'actualité un acte, qui, en raison même de l'indépendance absolue avec laquelle il se forme, est affranchi de tout lien causal, et n'existe qu'à partir du moment où il se décide librement dans le moment »[4280]. Par leur acte libre, les démoniaques ont le sentiment instantané de tourner le dos au passé et de risquer le premier pas décisif vers leur destin. Mais souvent ils s'arrachent à leur destin pour choisir un destin encore plus sombre, comme on peut le voir chez Mouchette qui, dans *Sous le soleil de Satan*, s'est enfuie brusquement de chez elle pour découvrir une déception : « Avoir, une heure plus tôt, franchi la nuit d'un trait vers l'aventure, défié le jugement du monde entier, pour trouver au but, ô rage ! un autre rustre, un autre papa

[4273] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1474.
[4274] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1511.
[4275] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 263.
[4276] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1360.
[4277] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1420.
[4278] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1409.
[4279] Y. RIVARD, *L'Imaginaire et le quotidien : essai sur les romans de Bernanos, op. cit*., p. 67.
[4280] G. POULET, *Le Point de départ, Études sur le temps humain*, tome III, *op.cit.,* p. 73.

lapin ! Sa déception fut si forte, son mépris si prompt et si décisif qu'en vérité les événements qui vont suivre étaient déjà comme écrits en elle. Hasard, dit-on. Mais le hasard nous ressemble »[4281]. Il en est de même chez Ganse dans *Un Mauvais rêve* :

> Mais lorsqu'il a senti s'élargir cette solitude intérieure, damnation de l'artiste épuisé, il s'est retenu de toutes ses forces, ainsi qu'un naufragé, à la collaboratrice familière dont la seule présence évoque à la fois sa vie réelle et sa vie rêvée, car chacune de ses paroles, de ses attitudes, de ses étonnants regards, lui rappelle quelque épisode heureux ou malheureux de sa carrière, telle page dictée d'un trait, en pleine fièvre, ou cherchée ligne après ligne, dans les ténèbres, tel visage imaginaire qu'un labeur acharné n'avait pu faire sortir de l'ombre, et qui tout à coup surgit, éclate – moins encore – une épithète heureuse qu'on se répète la nuit, les yeux clos, une réplique qui a le poids et l'élan du vrai.[4282]

L'expression « tout à coup » marque le passage vers le tragique, heure de mauvais présage mais surtout de lucidité qui plonge le démoniaque dans le désespoir.

> En vain se jurait-elle chaque fois de garder le silence sur son passé. Dès qu'elle avait respiré de nouveau cet air tiède, un peu fade, détendu ses nerfs surmenés, il semblait qu'une force inconnue triomphât de sa volonté, de ses terreurs, et tout à coup, sous le plus futile prétexte, la confidence sortait d'elle-même, aggravée de réticences et de mystère, la parole irréparable, une allusion d'abord discrète, puis plus claire à l'ancienne vie, au paisible paradis perdu. Délivrance précaire, hélas !

Simone songe : « Mais elle s'avisait tout à coup qu'elle ne sortirait plus de ce mensonge, que ce mensonge n'avait pas d'issue. Quelle que fût désormais la profondeur de ses combinaisons, ou peut-être en raison même de cette profondeur, de l'infaillible précision de ses calculs, une évidence sinistre l'assurait qu'ils seraient déjoués l'un après l'autre, non par un adversaire plus habile, mais par un ennemi stupide, le plus stupide de tous, le hasard »[4283].

L'univers de Bernanos est parcouru d'éclairs brefs et intenses qui entraînent la chute des figures démoniaques. Comme l'explique Georges Poulet, le suicide et le crime sont d'une durée extrêmement courte dans l'œuvre de l'écrivain : « ou plutôt ils sont sans durée, parce qu'il est de leur essence même de détruire ou de remplacer la durée »[4284]. Pernichon, dans *L'Imposture*, a quitté Cénabre et celui-ci, pris d'une colère soudaine, ne réussit pas à se retenir : « Car s'étant avancé brusquement par un geste aussi prompt et aussi précis qu'une parade, l'abbé Cénabre empoigna la lampe et la brisa sur les dalles »[4285]. Quelques heures plus tard, Cénabre frappera l'abbé Chevance de façon tout aussi imprévue. Quant à Mouchette, juste avant de se tuer, le narrateur indique : « [E]lle comprit que l'heure était

[4281] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 83.
[4282] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 932. C'est nous qui soulignons.
[4283] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 987.
[4284] G. POULET, *Le Point de départ*, *Études sur le temps humain*, tome III*, op. cit.,* p. 75.
[4285] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 324.

venue de se tuer, sans aucun délai surtout ! »[4286]. Le suicide comme le crime ne sont pas reliés à un passé : ils figurent une brèche, celle du désespoir, ce « secours démoniaque, venu d'en bas, qui est comme le type inversé et le contre-pied exact de la grâce »[4287]. Cette brèche « est donc à la fois rupture et ouverture. Elle rompt une continuité, elle donne accès à une profondeur. Elle est l'événement sous la pesée duquel s'effondre le front jusqu'alors ininterrompu présenté par les forces adverses. L'espace se scinde. La durée stagnante fait place à un temps nouveau, créé par le surgissement instantané d'une puissance surnaturelle »[4288]. La brèche est donc ce temps dépassé, achevé dont l'être démoniaque se détache : « Par la brèche mystérieuse, le passé tout entier avait glissé comme une eau »[4289] explique le narrateur dans *L'Imposture*. Philippe, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, ressent également tout d'un coup l'abîme creusé entre lui et son monde familier : « À quelle minute, par quel miracle s'est rompue l'inflexible spire, est-il sorti de l'enfance, presqu'à son insu ? »[4290]. Plus que le temps itératif, le temps singulatif manifeste la rupture du démoniaque avec le monde : l'être est condamné en effet à vivre dans l'instant.

[4286] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 213-214.
[4287] G. POULET, *Le Point de départ*, *Études sur le temps humain*, tome III*, op. cit.,* p. 78.
[4288] G. POULET, *Le Point de départ*, *Études sur le temps humain,* tome III, *op. cit.,* p. 64.
[4289] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 334.
[4290] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1360.

Chapitre 3. Une narration du mystère

Le tragique, qui s'incarne dans la fatalité ou le destin, ce sentiment profond qui crée cette « métaphysique de l'abîme »[4291], pèse sans trêve sur le démoniaque. Et il en est toujours vainqueur, quelle que soit la puissance déployée contre lui : il est la négation de la liberté de l'homme. Cette ombre du destin plane sans relâche sur l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green et y mêle un sentiment d'étrangeté, de surnaturel qui s'immisce dans leurs récits. Elle provoque à chaque geste des démoniaques, à chacune de leurs paroles une incidence mystérieuse qui se perd dans le puits sans fond de l'inconnu ; d'où cette narration de la perte qui marque un blanc, une absence et va générer le mystère, le fantastique. En effet, le fantastique réside dans le non-dit[4292] que nous avons déjà évoqué mais aussi – et surtout – dans l'indicible[4293]. Chez Green, Mauriac et Bernanos, le fantastique est impossible à dire : le démoniaque se situe dans l'au-delà, ce qui se traduit sur le plan narratif par un au-delà des mots. Les trois écrivains créent dans leurs romans une atmosphère inquiète, générée par le contexte de l'entre-deux-guerres, une mise en place énigmatique de l'intrigue, une déréalisation du récit et de nombreuses images. Ainsi, le fantastique à proprement parler réside principalement chez eux dans l'approximation, l'indétermination et l'indicible qui aboutissent à la création d'un univers onirique.

I. Cet obscur envahissement du démoniaque : le « fantastique » chez Green, Mauriac et Bernanos

Le roman est un genre hybride qui peut, selon Bakhtine, absorber d'autres genres littéraires : il « permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes théoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre »[4294]. Le roman est un genre « a-canonique »[4295], placé sous le signe du brouillage. L'œuvre romanesque de Bernanos, Mauriac et Green, tout en gardant une structure classique, vise à faire perdre au lecteur ses

[4291] Nous reprenons ici le terme de J. H. BORNECQUE, « Introduction aux *Diaboliques »*, Paris, Garnier, 1963, p. CX.
[4292] Ce qui n'est pas dit.
[4293] Ce qui ne peut pas être dit.
[4294] M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.
[4295] « [...] Le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même, il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises » M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman, op. cit*., p. 472.

repères traditionnels. En effet, bien au-delà d'une simple ambiguïté identitaire qui, comme nous l'avons précédemment évoqué, touche les personnages et quelques aspects de la narration, c'est un mélange générique qui caractérise les récits de Bernanos, Mauriac et Green.

A. Des auteurs à la lisière du fantastique

Green et Bernanos se tournent vers le fantastique dès leurs premiers romans. Ce fantastique, tout au long du XXe siècle, va particulièrement s'épanouir dans les périodes historiques agitées. Au début du XXe siècle, le fantastique reste « dans la marginalité »[4296], rappelle Jean-Baptiste Baronian, mais le critique signale toutefois des œuvres « relevant de l'imaginaire », telles que celles de Julien Gracq, d'André Pieyre de Mandiargues, de Marcel Schneider, Claude Seignolle. Le diable s'installe à nouveau dans la littérature avec Bernanos, Pierre Marc Orlan et Julien Green. La caractéristique essentielle de leurs œuvres est une certaine atmosphère poétique où s'entremêlent le réel et le songe, le fantastique et le merveilleux. Concernant l'œuvre de Mauriac, Green, et Bernanos, les critiques évoquent davantage l' « irrationnel »[4297], le « mystère »[4298] et le « surnaturel »[4299]. Ces termes introduisent des nuances dans leur approche du « fantastique » qui ne s'exprime pas de la même manière dans leur œuvre. Le surnaturel désigne, dans son sens premier, « ce qui relève d'un ordre supérieur à celui de la nature, ce qui n'est pas réductible aux lois de la nature, aux explications rationnelles. »[4300]. Dans un deuxième sens, il se réfère à « ce qui vient de Dieu, ce qui a sa source en Dieu »[4301]. D'emblée, le mot « surnaturel » possède une dimension religieuse – effectivement très présente dans l'œuvre de Bernanos – que ne possède pas les mots de « mystère » ou « d'irrationnel ». Le substantif « mystère » a un lien lui aussi avec la religion, mais beaucoup plus direct : dans la religion chrétienne, il fait référence au « dogme révélé comme objet de foi, et qui ne peut être expliqué par la raison »[4302]. Par analogie, « mystère » désigne « ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature, ou dans

[4296] J-B. BARONIAN, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1977, p. 85.
[4297] Voir *L'Irrationnel dans l'œuvre de François Mauriac, Cahiers François Mauriac,* n°15.
[4298] Voir M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green.*
[4299] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*.
[4300] *Trésor de la langue française*, article « surnaturel ».
[4301] Ibid.
[4302] *Trésor de la langue française,* article « mystère ».

les destinées humaines ; ce qui est inconnaissable »[4303]. Enfin l'adjectif « irrationnel » fait référence à « ce qui dépasse l'intellect, le raisonnement ; ce qui s'oppose à la raison »[4304]. Contrairement aux deux autres termes, « l'irrationnel » n'est pas lié de manière directe à la religion : son sens est, d'une certaine manière, beaucoup plus étendu. Toutefois, ces trois termes se révèlent tout de même assez proches : ils désignent à la fois un écart par rapport à la logique et à la raison. Si Bernanos, Mauriac et Green s'inscrivent dans le registre fantastique, ils s'en éloignent aussi. Comme l'explique Annette Tamuly : « Green, que Gide qualifie pourtant d'écrivain fantastique, n'a besoin ni de larves, ni d'esprits pour peupler son univers romanesque [...]. Le fantastique se découvre et se reconnaît : pour celui qui sait voir, il est installé au cœur même du quotidien »[4305].

Le fantastique, notion ambiguë, a donné lieu à de multiples théories. Pour Todorov, la caractéristique essentielle du fantastique réside dans l'état d'hésitation du personnage, transmise au lecteur, à appréhender l'événement surnaturel par des causes rationnelles ou à l'accepter comme tel, ce qui mènerait à « la modification de l'ensemble des représentations qui forment son image du monde »[4306]. Le personnage, comme le lecteur, cherche donc les causes vraisemblables qui pourraient être à l'origine de l'événement « surnaturel ». Todorov explique dans son *Introduction à la littérature fantastique* : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence naturel »[4307]. Le fantastique est fondé sur le rapport déroutant entre un réel plausible et un surnaturel inacceptable du point de vue rationnel que l'enchaînement du récit s'efforce de justifier et de revendiquer comme réel. C'est ce qu'explique Louis Vax dans *La séduction de l'étrange* : « Le fantastique jaillit des conflits du réel et du possible, et de l'effet vain que tente la conscience du possible pour assimiler le réel – en l'expliquant – ou de l'éliminer le montrant illusoire. L'impression du fantastique provient de ce que, désespérément nous cherchons le statut d'un monde qui se résigne très sereinement à ne pas en avoir »[4308].

Aussi, pour Irène Bessière, le fantastique relève d'une « poétique de l'incertain », qui se constitue en deux mouvements contradictoires et coexistants : « constitution de la réalité » et

[4303] *Trésor de la langue française,* article « mystère ».
[4304] *Trésor de la langue française*, article « irrationnel ».
[4305] A. TAMULY, *Julien Green à la recherche du réel*, Sherbrooke, Québec, Canada, Naaman, 1976, p. 166.
[4306] T. TODOROV., *Préface aux nouvelles d'Henry James, Histoires de fantômes*, cité d'après Steinmetz, J-L., *La littérature fantastique*, Paris, PUF, Que Sais-je ?, 1990, p. 14.
[4307] T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Points, 1976, p. 29.
[4308] L. VAX, *La Séduction de l'étrange : Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, Quadrige, 1965, p.169

« déréalisation »[4309]. En d'autres termes, « le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la *mimesis* ; qu'il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel »[4310]. Il s'agit de rendre un mouvement de construction et de déconstruction du réel. Cette déréalisation est le fait du personnage lui-même car, comme l'explique Pierre-George Castex dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* : « Le fantastique est essentiellement intérieur et psychologique, il ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries […]. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projettent devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs »[4311].

Ce fantastique intérieur – selon l'expression est de Louis Vax – s'est développé dès le XIXe siècle où l'on observe une évolution du surnaturel extérieur à un surnaturel dont les manifestations sont à chercher à l'intérieur du personnage. De nombreux écrivains délaissent les croyances populaires, magie et autre diable pour se tourner vers l'homme, obsession, hallucination, folie, génie du crime, schizophrénie, etc. Ils ouvrent les portes de l'imaginaire et de l'angoisse aux expériences psychologiques de toutes sortes. Ce fantastique « intérieur » met bien en avant un fait relativement nouveau : les créatures coexistent en l'homme :

> Le fantastique intérieur traduit les désirs inavoués de l'être humain : l'angoisse existentielle et la méconnaissance de la psyché font que l'homme projette hors de lui-même ses propres fantômes, que ce soit pour comprendre, les refouler ou les évacuer, il fournira autant de thèmes nouveaux à un fantastique en plein essor. Le fantastique intérieur introduit une dimension plus profonde du surnaturel, celle du Possible : l'être humain, s'il peut facilement nier les créatures chimériques qui lui sont extérieures, pourra difficilement tenter de ne pas voir celles qui lui sont consubstantielles parce qu'il rejetterait ainsi une partie de lui-même. On conçoit ainsi que le surnaturel explicite ait moins d'emprise, car le surnaturel s'est déplacé de l'extérieur vers l'intérieur, le fantastique met en scène des « monstres » plus abstraits mais qui logent dans les profondeurs du psychisme.[4312]

C'est le développement de la psychologie qui a permis de voir l'essor du fantastique intérieur : on explique des comportements par des maladies mentales avérées. Le phénomène fantastique est lié à l'étrangeté du personnage comme l'explique Jean Bellemin-Noël :

> Dans le roman fantastique, c'est donc dans les ténèbres psychiques de sa propre destinée qu'erre le héros, labyrinthes, couloirs, châteaux et portes à franchir, constituant encore une invitation supplémentaire à pénétrer dans l'abîme du moi, dès lors que la transcendance se révèle immanence, la trace qu'on a

[4309] I. BESSIÈRE, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974.
[4310] D. MELLIER, *L'Écriture de l'excès: Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 44.
[4311] P.-G. CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, Les Essais, 1951, p. 8.
[4312] M. ROBERGE, *L'Art de faire peur*, Presses universités de Laval, 2004, p. 74.

longtemps crue être celle d'un être surnaturel, se révèle être la trace de l'homme lui-même. [4313]

La peur jaillit de soi, de son intériorité, bouleversant l'être au plus haut point. La littérature fantastique dès lors confronte un personnage seul à lui-même devenu son autre. Ce fantastique joue alors sur l'étonnement d'une conscience qui assiste à sa propre disjonction, contemple ses dérèglements, se découvre pleine de mystères et observe, inquiète ses propres méandres. Green, Mauriac et Bernanos s'inscrivent dans la tradition du « fantastique réel », très en vogue à la fin du XIX siècle, où l'on découvre l'horreur du dedans.

Chez Green, Bernanos et Mauriac, le fantastique est donc intériorisé : le personnage n'est pas confronté à un élément ou à une entité surnaturelle. En effet, ce qui est en crise est avant tout l'intégrité du personnage. Comme nous l'avons vu, le personnage démoniaque, dans la majorité des cas, est le héros du récit et il n'est donc confronté qu'à un seul ennemi parfaitement identifiable et réel : lui-même. Il est en proie à une possession qui provient de son intériorité et il se replie ainsi sur lui-même pour finir par disparaître, annihilé qu'il est par sa personnalité démoniaque. Souvent le personnage démoniaque ne supporte pas la solitude, le face à face avec soi-même d'où d'effroyables visions : le personnage s'effraie lui-même. L'image du corps devient étrangère comme si ce n'était pas le sien. Les reflets dans lesquels on se perd conviennent à ces motifs de personnalité, d'âme en perdition. L'abolition de l'âme, de son reflet comme modalité de l'événement fantastique, n'est pas sans affecter ou sans modifier « la démarche essentielle du fantastique [qui] est l'apparition » comme l'explique Roger Caillois[4314]. Le « monstre spectaculaire paraît désormais moins effrayant que l'invisible ou l'absent et l'apparition de l'Autre cède la place à la disparition de soi »[4315]. Le diable n'est plus cet autre : il est en chacun de nous. Avec Bernanos, Mauriac et Green, nous ne sommes plus dans un fantastique des ténèbres ou de l'apparition. Là où l'on attend quelque démon, quelque créature surnaturelle, on découvre le vide : le démoniaque.

Pour autant, ce n'est pas un fantastique épuré de tout surnaturel : l'intériorité du démoniaque, notamment chez Green et Bernanos, a tendance à contaminer le réel et à le « déréaliser ». En effet, le fantastique a pour origine non pas le démon extérieur, le monstre en face de soi, mais celui tapi au fond de l'être, cette conscience mauvaise. Le personnage démoniaque suscite la peur en même temps qu'il se fait peur à lui-même : il est le mal qui

[4313] Cité par B. BONHOMME, « Écriture et fantastique dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve », *Jouve* 4, *Jouve et ses curiosités esthétiques 2*, Paris, *Revue des Lettres modernes*, 1992, p. 205.
[4314] R. CAILLOIS, J-C. ROMER, « Fantastique », *Encyclopædia Universalis,* http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/
[4315] N. PRINCE, *Les Célibataires du fantastique: essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, p. 126.

déjà avertit – et terrifie dans le même temps – d'autres personnages, notamment les saints chez Bernanos, qu'une lutte va devoir avoir lieu. Le démoniaque est saisi par quelque chose qu'il ne peut lui-même saisir et qui ne lui permet pas de saisir quoi que ce soit d'autre. Il observe ainsi une descente en lui-même, une chute comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Le démoniaque est confronté à cet espace intérieur plus profond que notre imaginaire ne peut le concevoir : « […] chacun doit descendre en soi-même et à mesure qu'il descend les ténèbres s'épaississent jusqu'au tuf obscur, au moi profond où s'agitent les ombres des ancêtres, ou mugit l'instinct, ainsi qu'une eau sous terre »[4316]. Cette descente en soi est donc nécessairement dangereuse : « Par quelle fatalité s'est-il senti glisser peu à peu vers ces régions troubles pour lesquelles il ne se sent pas fait, où le tragique et le burlesque épanouissent côte à côte leurs fleurs monstrueuses ? »[4317]. Le personnage est donc complètement perdu car l'expérience vécue excède les capacités humaines à comprendre, dire ou exprimer.

Aussi, le démoniaque est en proie à une possession qui constitue cet événement fantastique qui nie les catégories fondamentales de l'expérience humaine. L'individu, marqué par l'immédiat, l'insaissable et l'indéfectible de l'expérience, se retrouve paralysé, impuissant. Le démoniaque ne semble qu'une marionnette qu'une main invisible s'amuse à animer et à faire jouer à sa guise. La présence intrinsèque du démon se fait ressentir au cœur même de la réalité. Privé d'une enveloppe charnelle, Lucifer devient beaucoup plus redoutable puisqu'il est partout et nulle part : c'est un souffle satanique qui enveloppe les démoniaques sans qu'ils sachent d'où il provient. Cette ombre latente du diable confère à l'œuvre de Mauriac, Bernanos et Green une atmosphère très particulière. Elle fait de leur œuvre un triomphe de l'ambiguïté et de l'ambivalence. Le fantastique naît du surgissement du néant au sein de l'être démoniaque. L'angoisse, la folie, la fuite dans le rêve qui prennent possession des démoniaques est donc d'une nature surnaturelle. Le fantastique de Green, Mauriac et Bernanos est en cela bien présent même s'il ne se traduit pas avec la même intensité et de la même manière. Dans la plupart des récits fantastiques, l'ambiguïté se dissipe dans un dénouement univoque : soit dans l'étrange, où l'élément surnaturel se révèle illusoire ; soit dans le merveilleux, où l'élément surnaturel est accepté comme appartenant à notre réalité[4318]. Or, dans la majorité des récits de Bernanos, Mauriac et Green, l'hésitation du lecteur entre l'étrange et le réel est maintenue jusqu'à la fin, à cause de la succession

[4316] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 188.
[4317] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 903.
[4318] T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.,* p. 46.

d'explications opposées, de pistes proposées mais aussi – comme nous l'avons vu – de blancs imposés.

Comme l'explique Brian T. Fitch au sujet de *L'Imposture* et *la Joie* de Bernanos : « l'interprétation surnaturelle des événements s'impose au lecteur à tel point que l'explication raisonnable, qui d'habitude est conforme aux théories de la psychologie, devient superflue »[4319]. Pourtant le romancier prend soin de maintenir la possibilité d'une explication rationnelle, créant ainsi un « univers où le miracle côtoie l'humble vie de tous les jours, où le surnaturel fait irruption dans la routine quotidienne, où la surnature s'incarne dans la nature »[4320]. Au fur et à mesure des ouvrages une véritable poétique de l'inexplicable se met en place avec un narrateur qui se garde de donner les clés de l'énigme. Dans les romans suivants, Bernanos expose des situations surnaturelles qui s'interrogent de plus en plus dans la trame même du récit réaliste. Lorsque Simone Alfieri rencontre le prêtre après le meurtre de la vieille tante d'Olivier dans *Un Mauvais rêve,* il s'agit tout bonnement d'un hasard :

> Jamais elle ne s'expliqua comment il avait pu venir ainsi sur elle, sans bruit, par un chemin pierreux. La vérité est qu'un second hasard, plus imprévisible encore que le premier, les mettait à nouveau en présence et dans des conjonctures semblables qu'elle pouvait se croire le jouet d'un rêve. Le prêtre […] s'était arrêté pour réparer sa lampe de poche […]. Depuis son départ, il semblait qu'une malchance ridicule s'acharnât sur lui, et chaque effort pour y échapper n'aboutissait qu'à l'asservir davantage à on ne sait quel persécuteur facétieux. [4321]

Les éléments appelant une explication surnaturelle sont laissés à leur mystère par un narrateur qui renie cette dernière avec une certaine ironie : « malchance ridicule ». Simone seule se reconnaît jouet de puissances extérieures – pour ne pas dire divines : « Ce prêtre fantastique, surgi deux fois des ténèbres, savait tout. Une seule chance lui restait peut-être, reconnaître sa funèbre puissance, s'avouer vaincue »[4322]. Le fantastique s'appuie ici sur le silence final de la narration omnisciente qui renonce à donner à l'histoire une signification claire, sans ambiguïté. Aussi le sens de l'œuvre reste ouverte : on ne sait si Simone va tuer le jeune prêtre ou se ranger du côté de sa « funèbre puissance »[4323]. La focalisation omnisciente est très présente dans les premiers romans de Bernanos mais s'amenuise dans les romans suivants, comme nous l'avons déjà vu. Dans *Monsieur Ouine*, la voix narrative a perdu sa fonction d'instance organisatrice de la fiction : « si le narrateur pénètre toujours dans la conscience du personnage avec une clairvoyance supérieure, c'est seulement pour repousser

[4319] B. T. FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, *op. cit.,* p. 53.
[4320] B. T. FITCH, *Dimensions et structures chez Bernanos : essai de méthode critique*, *op. cit.,* pp. 53-54.
[4321] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1026.
[4322] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1027.
[4323] Ibid.

les frontières d'un mystère dont il ne possède plus la clé, et dont il semble « avec » eux subir le poids : la signification surnaturelle des événements reste suspendue »[4324]. Chaque personnage reste donc un mystère pour autrui à commencer par Jambe-de-Laine et Ouine qui ne sont quasiment jamais évoqués en focalisation interne. Aussi, dans *Monsieur Ouine,* le narrateur connaît une restriction de perspective qui correspond bien à la conscience moderne d'une réalité privée de Dieu : « les images du récit semblent lui être imposées par la mystérieuse évidence d'un rêve qu'il ne dirige pas, dont il ne peut s'abstraire pour le juger intellectuellement, qui l'entraîne où il ignore aller […]. La voix est celle d'un rêveur, jaillissant du sol profond d'où vient aussi la végétation d'un mythe »[4325]. Aussi « la connaissance des êtres qui est chez Proust le fruit de l'expérience, est chez Bernanos, souvent le fruit d'une révélation. […] au fond, la technique du point de vue correspond à un monde humain, dans lequel chaque être occupe une place limitée ; le romancier du surnaturel, c'était logique, restait le romancier de l'omniscience »[4326].

Aussi chez Green, Mauriac et Bernanos, aucune explication n'est porteuse de vérité, surtout pas l'explication rationnelle par la psychologie ou la psychanalyse : tout cela est bel et bien renié. Pourtant, le fantastique est né tant du rejet des superstitions religieuses que de celui du rationalisme. En effet, ni la religion ni la science ne peuvent apporter de réponses à certains phénomènes : seul le fantastique le peut. Comme l'explique Louis Vax, « [u]n peu de savoir éloigne de la superstition, beaucoup de savoir y ramène : devise de la littérature fantastique comme de l'obscurantisme. [...]. C'est parce que les événements étaient réputés incroyables hier qu'ils apparaissent fantastiques aujourd'hui »[4327]. Chez Bernanos, Mauriac et Green, le fantastique se place dans une perspective clairement religieuse : il s'agit d'un mystère chrétien, d'un fantastique que l'on ne saurait pourtant qualifier de « catholique ». À ce sujet, Green explique dans son *Journal* :

> Jacques Maritain a toujours soutenu que mes livres étaient ceux d'un homme vivant sur le plan mystique (il entendait cela d'une façon large) et je crois qu'en effet il y a, dans mes livres, une inquiétude profonde qu'un homme irréligieux n'eût jamais éprouvée. Je n'essaie pas de faire de mes livres des romans catholiques. Cela me ferait horreur. Mais je crois que mes livres, si loin qu'ils puissent paraître delà 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…[4328]

[4324] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit*. p. 209.
[4325] G. PICON, *Œuvres romanesques*, « Préface », *op. cit*., p. XXIII.
[4326] M. RAIMOND, *Le Roman contemporain, le signe des temps, op. cit.,* p. 144.
[4327] L. VAX, *La Séduction de l'étrange : Etude sur la littérature fantastique*, *op. cit*., p. 60.
[4328] J. GREEN, *Journal,* 29 octobre 1949, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 1114.

Monique Gosselin explique que, pour Bernanos, Freud a donné « des noms « masques » – psychologiques – à une réalité ontologique et théologique »[4329]. Le curé de Fenouille, dans *Monsieur Ouine*, soutient cela face au docteur Malépine : « N'importe, interrompit le prêtre de sa voix monotone. J'aurais voulu seulement expliquer que le pauvre n'a désormais plus de mots pour nommer ce qui lui manque, et si ces mots lui font défaut, c'est que vous lui avez volés »[4330]. Dans *La Joie*, La Pérouse se flatte de suivre « le fin réseaux des complexes » pour les « démonter », laissant deviner ainsi un présupposé mécanique : l'homme serait une sorte d'automate que l'on peut facilement réajuster, corriger afin de lui « refaire une âme ». On retrouve un discours similaire chez le docteur Schwartz dans la nouvelle *Thérèse chez le docteur* : « La délivrance de l'esprit par l'assouvissement de la chair : c'était à cela que se ramenait sa méthode. La même clé immonde lui servait pour interpréter l'héroïsme, le crime, la sainteté, le renoncement… »[4331].

L'attitude de Green est plus ambiguë dans la mesure où il évoque peu la psychiatrie dans ses romans. On sait qu'il a beaucoup lu sur le sujet : « D'instinct, je haïssais la psychanalyse »[4332] confie-t-il dans son journal. Dans un entretien, il explique : « Je redoute la psychanalyse et je pense que – pour moi en tout cas – elle serait nuisible »[4333]. Avant Freud, Julien Green lit Henry Havelock Ellis et s'intéresse aussi à Alfred Adler et Jung qui l'influence pour *Varouna.* Pour Myriam Kissel, si Green se méfie autant de la psychanalyse, c'est en raison du mystère : « mystère de la création littéraire au niveau humain, mystère de la Création au niveau divin »[4334]. Green explique lui-même dans la préface de *Minuit* que « [l]es recherches de Freud n'ont pas réussi à débrouiller, semble-t-il, le mystère de cette part de nous-mêmes qui s'éveille quand nous fermons les yeux »[4335]. Toutefois sa première nouvelle, intitulée *L'Apprenti psychiatre,* constitue une mise en garde contre les nouvelles sciences de l'époque, telle la psychiatrie. La froide curiosité de Casimir, « l'apprenti psychiatre », le pousse à étudier son élève plutôt que de l'aider. Il considère ainsi son patient, Pierre-Marie, comme le sujet « d'une expérience *in anima vili* »[4336]. Il développe une « amoralité perverse »[4337] qui le pousse à faire les expériences les plus risquées sur son patient : « [le] projet de Casimir était d'abord de

[4329]M. GOSSELIN, « L'irrationnel existe-t-il pour Mauriac et Bernanos ? », *L'Irrationnel chez François Mauriac, op. cit.,* p. 24.
[4330] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1509.
[4331] F. MAURIAC, *Thérèse chez le docteur*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 13.
[4332] J. GREEN, *Fin de jeunesse, Œuvres complètes*, tome VI, *op. cit*., p. 850.
[4333] « Avec Julien Green », Denis MARION, *Le Soir,* 23 juin 1951, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit*., p. 1506.
[4334] M. KISSEL, *Julien Green et Fedor Dostoïevski : une écriture mystique*, *op. cit.,* p. 189.
[4335] J. GREEN, « Préface de *Minuit* », *Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 1429.
[4336] J. GREEN, *L'Apprenti psychiatre, Histoire de Vertige, Œuvres complètes,* tome VIII, *op. cit.,* p. 566.
[4337] Ibid.

priver pendant un temps son élève de tout ce qui pouvait apaiser son esprit dérangé et d'aggraver ainsi son état, puis de le tourmenter, jusqu'à la folie totale »[4338]. Pierre-Marie disparaît du récit pour laisser place, non sans ironie de la part de Green, au véritable malade, à savoir Casimir. Green fait ici du psychiatre un être démoniaque qui se croit capable de soulager des souffrances qui ne sont pas de son ressort. En effet, comme Green l'explique dans son *Journal :*

> Le psychiatre moderne prend la place du confesseur dans un monde athée. Autrefois, on se délivrait en s'accusant. Aujourd'hui, c'est le psychiatre qui écoute mais peut-il seulement guérir ? (je ne parle pas d'absolution). Quels pouvoirs auraient-ils ? Si c'est le sentiment de la faute qui est à l'origine de tant de névroses, la tâche de la petite science moderne me paraît énorme, qui veut éliminer de l'homme le péché. Elle n'y réussira pas. [4339]

Les névroses et autres maladies relèvent moins de la science que de Dieu pour le romancier. Ainsi, si la psychologie a apporté un éclairage sur certains mécanismes qui dominent l'homme, elle est seulement parvenue à répondre au « comment », et non au « pourquoi » ; or et c'est ce « pourquoi » qui inquiète Mauriac, Bernanos et Green. Les personnages s'examinent mais ne peuvent entrer complètement dans le secret de leurs actes. Thérèse Desqueyroux « n'a pas réfléchi, n'a rien prémédité à aucun moment de sa vie »[4340] : il s'agit d'un « enchaînement confus de désirs, de résolutions, d'actes imprévisibles »[4341]. Simone, dans *Un Mauvais rêve*, commet un meurtre en suivant « un mystérieux instinct » surgi « de cette part de l'âme où rien ne distingue encore la volonté du désir ou même d'un sentiment plus obscur encore »[4342]. Pour Bernanos, on ne peut aller dans les profondeurs de l'âme que par un éclair de grâce ou la révélation du regard d'autrui : « chacun doit descendre en soi-même ».

Mauriac se définit comme « un métaphysicien qui travaille dans le concret. Grâce à un certain don d'atmosphère, j'essaie de rendre sensible, tangible, odorant, l'univers catholique du mal »[4343]. Aussi « là où Mauriac se situe en romancier du concret, de la vie quotidienne dans laquelle la grâce se fraie un passage difficile, Bernanos radicalise les personnages et les situations pour mieux scruter le mystère du sujet à travers des cas limites »[4344] explique Monique Gosselin. Les personnages démoniaques de Bernanos sont des possédés dont la fiction ne cesse d'interroger le statut : ombre, rêve, fantasme, le mal pèse sans exister.

[4338] J. GREEN, *L'Apprenti psychiatre, Histoire de Vertige, Œuvres complètes,* tome VIII, *op. cit.,* p. 568.
[4339] J. GREEN, *Journal,* 5 septembre 1941, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit*., p. 604.
[4340] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 29.
[4341] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 26.
[4342] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 998.
[4343] Cité par M. GOSSELIN « L'irrationnel existe-t-il pour Mauriac et Bernanos ? », *L'Irrationnel chez François Mauriac, op. cit.,*p. 32.
[4344] Ibid.

Bernanos se déploie résolument dans l'ordre du surnaturel, situé dans les profondeurs de l'être, dans une sorte de « théologie négative », comme l'explique Max Milner. Pour autant, ici la théologie négative n'est pas là pour annoncer subtilement l'instance divine mais au contraire celle démoniaque. Pour Bernanos, chaque événement relaté ou évoqué, se déroule sur deux plans : le plan sensible (les données du réel le plus apparent, le cheminement de l'intrigue, etc.) et le plan surnaturel (qui se dessine au-delà des apparences, dans le prolongement du réel). Voilà pourquoi une explication psychologie ne saurait, à elle seule, rendre compte des caractères des personnages. Pour cerner l'objet indicible, l'auteur de *L'Imposture* procède par une succession de négations et utilise des images pour pénétrer dans le monde intérieur de ses héros. Par conséquent, il affirme ce qui est indicible à travers les « trous du récit ». Les œuvres bernanosiennes – mais on retrouve aussi cela dans celles de Mauriac et de Green -– transmettent le message entre les mots, non avec les mots.

Les personnages démoniaques se leurrent et se meuvent dans une lucidité désespérée. Mais, chez Mauriac et Green, ils ne se heurtent pas à cette espèce de délire que le récit bernanosien nous relate, dans lequel le personnage perçoit quelque chose comme « un autre » en soi. Mauriac, se place le plus souvent dans la conscience de son personnage, toute en interrogations inquiétantes. Le mal demeure un mystère dont le secret se situe à l'originel, à la source souillée et perdue à jamais. L'esthétique de Bernanos et Mauriac sont donc différentes comme l'analyse Monique Gosselin : « La litote et la poésie suffisent à Mauriac pour donner à penser au lecteur et la représentation romanesque est assez éloquente pour ne pas requérir un discours interprétatif, ou si peu. Un discret discours d'escorte suffit pour laisser deviner les vestiges d'une anthropologie janséniste, ou plutôt pascalienne. Pour plonger dans les ténèbres qu'il veut explorer, Bernanos manque de mots ou de ressources narratives. Il mobilise celles du fantastique »[4345]. Si le récit de Mauriac reste réaliste, ce n'est pas le cas du roman bernanosien :

> Dans le roman bernanosien, le désir inscrit au cœur de l'être –désir de Dieu devient délire sous l'empire du mal, suscitant une « hémorragie » du moi dans le rêve ou le mensonge. L'amour, les meurtres ou les suicides ne sont que symptômes de ce délire plus profond, d'une maladie du moi qui ne peut être guérie que par le sacrifice des saints. Il n'y a pas de solution humaine alors que le monde mauriacien demeure profondément humaniste. [4346]

Mauriac refuse l'irrationnel qui est une fuite de la réalité, parce qu'il croit dans un autre

[4345] M. GOSSELIN, « L'irrationnel existe-t-il pour Mauriac et Bernanos ? », *L'Irrationnel chez François Mauriac, op. cit*., pp. 40-41.
[4346] M. GOSSELIN, « L'irrationnel existe-t-il pour Mauriac et Bernanos ? », *L'Irrationnel chez François Mauriac, op. cit.,* p. 41.

irrationnel inscrit dans la réalité même de l'homme : la lutte qui, lui, oppose l'être duquel il participe comme créature divine et d'obscures formes de destruction. Or cette lutte, le chrétien doit l'affronter et non l'esquiver. Aussi son œuvre relève moins du fantastique que celle de Green et Bernanos. L'irrationnel mauriacien se situe avant tout dans les non-dits et l'indicible des personnages qui contribuent à créer un certain mystère. Si l'on peut qualifier l'œuvre de Mauriac d'énigmatique, d'inquiétante, il serait difficile de la qualifier de fantastique.

Au contraire, Green et Bernanos se révèlent davantage fantastiques, même si le fantastique greenien est sans doute beaucoup plus classique. Philippe le Touzé évoque au sujet de Bernanos « un fantastique généralisé »[4347] avec la mise en place d'un monde où le normal « se confond tout entier avec l'incompréhensible »[4348] :

> Bernanos place en face de personnages bizarres d'autres dont le « bon sens » équivaut à une dérisoire cécité en face du mystère. […]. Chez Bernanos, un point de vue chasse l'autre, les distinctions entre le subjectif et l'objectif, le bon sens et la folie, le réel et le rêve sont posées mais s'écroulent sans cesse comme des châteaux de cartes. On aboutit […] à quelque chose d'angoissant et d'insaisissable qui n'est ni image ni fait, ou qui est plus que l'une et moins que l'autre, une réalité hybride et insolite aux confins du figuré et du réel.[4349]

Julien Green, lui, évolue dans un univers moins religieux que Bernanos. L'invisible est pour lui fascinant, comme on peut le voir dans ses romans de l'entre-deux guerres, période pendant laquelle l'écrivain s'est éloigné du catholicisme comme s'il « cherchait dans le rêve une transposition du sentiment religieux »[4350]. Si chez Green, comme chez Bernanos et Mauriac, l'espace intérieur supplante le monde extérieur, cela ne se traduit pas de la même manière. Dans les romans greeniens, cet espace envahit tout et c'est pourquoi nombre d'entre eux se révèlent fous : la folie est un moyen pour les personnages démoniaques de fuir le monde. Elle est ici principe du mal : quelque chose de profond et de mauvais parle sans pouvoir se dire. La folie a donc chez Green une fonction démoniaque et la prolifération des indices textuels sont autant de signes pathogènes d'une altérité au travail. Les troubles des personnages démoniaques se cristallisent à l'évidence autour d'objets et de situation, de cauchemars, mais cela ne signifie pas qu'ils sont réels. Chez Mauriac, le classique délire dont Thérèse est atteinte dans *La Fin de la nuit* signale l'aboutissement d'une dégradation psychologique. Quant à Mouchette, sa crise de folie n'est que la manifestation paroxystique du démoniaque. Chez Green, l'irrationnel jette sur le réel un soupçon d'irréalité et possède donc une

[4347] T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit*., p.182.
[4348] P. LE TOUZÉ, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision, op. cit.,* p. 170.
[4349] Ibid.
[4350] N. HERPE, « L'irrationnel chez François Mauriac et Julien Green », *L'Irrationnel chez François Mauriac, op. cit.,* p. 66.

dimension métaphysique. Au contraire, Mauriac s'inspire de l'observation du réel et ne s'aventure donc jamais dans les régions incertaines du rêve et du fantastique : « Dans son œuvre entière […], je n'ai trouvé qu'un seul revenant et encore assez douteux : ce n'est pas beaucoup ! »[4351] s'est exclamé Julien Green. Si les personnages mauriaciens tels que Hervé de Blénauge, Landin ou Thérèse sont démoniaques, c'est d'abord par leur propre nature et/ou une force qui les dépasse. Mauriac reste malgré tout toujours à la frontière du surnaturel.

Le démoniaque greenien entre peu à peu en communication avec un monde inconnu. Le fantastique chez Green est donc avant tout un état d'âme et participe « du réalisme » le plus profond, celui de la vie intérieure, de la conscience »[4352] explique Jean Sémolué. Cet univers, où tout n'est que mauvais rêve, se rapproche de celui de Bernanos : il est en proie à Satan, capable de fausser les lois de la création naturelle, de détruire les liens entre vrai et le faux. Tous les personnages de Green restent des rêveurs : aucun ne s'est arraché de l'adolescence.

> Si Green rejoint Bernanos dans un désir d'innocence native, inattaquable, évangélique, il s'arrête souvent pour elles-mêmes aux fantasmagories qui peuplent le cerveau de l'enfance et de l'adolescence. La création de cet univers semble jusqu'à *Moira* un but suffisant pour Green, alors que l'univers fantastique des romans de Bernanos n'était qu'un moyen de suggérer le surnaturel religieux. [4353]

L'œuvre de Green est moins directement orientée vers le démoniaque que celle de Bernanos. Les romans de Bernanos ont un contenu métaphysique et religieux plus prononcé que ceux de Green dont la création s'arrête souvent à la frontière d'un univers de folie. Toutefois la démence greenienne, comme nous l'avons montré, est de nature démoniaque. On trouve dans leurs livres le même réalisme magique, cette possibilité du romancier de dégager le fantastique du quotidien, de sceller une alliance entre une irréalité profonde et un certain réalisme.

Le mal chez Bernanos et Green est donc une présence, une puissance. Ils ont tous deux la vocation de l'invisible et voulu suggérer aux lecteurs la présence du surnaturel : « Le démon ne peut faire de miracles. Il peut cependant provoquer des circonstances qui prennent une apparence surnaturelle. Pas de pacte comme dans les histoires mais paralysie progressive de la volonté. Je sais cela comme Bernanos le savait. L'homme qui cède aux tentations de l'innommable finit par ne plus vouloir Dieu, et c'est là qu'est le vrai danger »[4354]. Chez

[4351] J. GREEN, « Apprendice IV- Conférence et discours », « Discours de réception à l'Académie française », *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 1483.
[4352] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op. cit.,* p. 133.
[4353] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op. cit.,* p. 134.
[4354] J. GREEN, *Journal,* 24 mars 1950, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,*, p. 1142.

Green, il s'agit en effet toujours d'un engourdissement progressif, d'une lente chute. Comme l'explique Jean Sémolué dans *Julien Green ou l'obsession du mal* : « L'enfer greenien est donc essentiellement psychologique, à la différence de celui de Bernanos qui est nettement spirituel et surnaturel. Mais la possession démoniaque n'y est pas moins profonde. L'aspect fantastique, plus intime, paraît même plus convaincant. Les personnages fuient dans l'imaginaire pour « trouver autre chose que leur vie, autre chose qu'eux-mêmes »[4355].

B. Et du roman policier

Il existe un lien entre le roman policer et l'exploration angoissée du mystère du mal : en effet, c'est au XXe siècle, notamment sous l'influence du modèle américain du « roman noir », élaboré dès les années 1930, que le roman policier va prendre toute son importance. Il va s'appliquer à peindre un monde rongé par des anti-valeurs illustratives du mal (corruption, violence, goût pour l'argent et le pouvoir). L'adjectif « policier » a pour étymologie le terme « *polis* », ce qui montre le rôle essentiel joué par la ville, symbole du mal et du danger, au cœur même de la civilisation. Dans son étude consacrée au polar, Benoît Tadié définit d'ailleurs la ville comme « le lieu privilégié de cette emprise du mal »[4356]. La naissance de la littérature policière[4357] est donc indissociable des évolutions et transformations que les sociétés industrielles européennes vont connaître au XIXe siècle : une moindre compréhension des cheminements individuels, l'augmentation de la population des villes, et la rercherche perpétuelle de l'argent qui devient la valeur absolue.

> Au XIXe siècle, avec l'avènement de l'ère industrielle, la criminalité prospère dans les grandes villes en expansion, et cette criminalité constitue le fonds des récits judiciaires qui passionnent nombre de lecteurs dans les journaux. Le roman policier naissant ne serait donc que le versant fictionnel de ces récits de crimes et de délits, tout d'abord sous la forme du "roman judiciaire" (thématique mélodramatique de l'erreur judiciaire, cf *La Porteuse de pain*, de Xavier de Montépin). Mais lorsque l'accent est mis sur l'enquête, cela donne le roman policier : *L'Affaire Lerouge, Le Crime d'Orcival*, d'Émile Gaboriau, ou, outre-Manche, les premiers Sherlock Holmes de Conan Doyle : un crime, un enquêteur, un coupable démasqué. [4358]

[4355] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op. cit.,* p. 139.
[4356] B. TADIÉ, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Paris, P.U.F., 2006, p. 104.
[4357] La « littérature policière » désigne ici des romans dans lesquels l'intrigue, au sens littéraire du terme, est souvent déterminée par un mystère ou par une anomalie qui vont donner lieu à la fois à des événements et à une démarche d'élucidation comme le roman policier en offre à nos yeux le modèle achevé.
[4358] A. BELHADJIN. « Polar et imaginaire », *Narratologies contemporaines*, séminaire du CRAL (CNRS / EHESS), 2005, disponible sur http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf, consulté le 20 septembre 2012.

Dès lors, le mal va remplir une fonction à la fois narrative (il engendre le récit), axiologique (le conflit des valeurs se structure autour de lui) et métaphysique (les auteurs et les héros nous invitent à déchiffrer la condition humaine au regard de cette omniprésence du mal). Le roman policier entretient donc un rapport à la crise révélateur de celui cultivé par les sociétés occidentales durant le XXe siècle. Todorov explique que pendant l'entre-deux-guerres, « le roman policier classique [...] a connu son heure de gloire »[4359] : c'est celui que l'on peut appeler *roman à énigme.*

Le crime, en effet, perturbe l'ordre moral, humain, individuel et collectif et c'est pourquoi on le retrouve dans des genres littéraires variés, pas nécessairement liés au policier : « Le crime et son secret sont inhérents au romanesque le plus reconnaissable ; peut-être l'étaient-ils déjà hier, car, dès la première moiti du siècle, ils occupaient les œuvres de Mauriac, Bernanos ou Camus. Mais à ce stade, ils ne servaient que d'instruments propices à poser la question morale ou métaphysique »[4360] explique Jacques Dubois dans *Le Roman policier ou la modernité*. Tout roman est récit d'une crise mais ce qui est particulièrement remarquable dans le récit policier c'est que, dès ses origines, il met en scène une communauté qui cherche à se justifier et une justice défaillante. D'ailleurs, le plus souvent, celui qui se charge d'enquêter n'est pas nécessairement un policier, mais un personnage représentant d'une morale majoritaire, mais qui reste toutefois libre de s'en démarquer. Or, ce personnage chargé de mener l'enquête, récurrent ou pas, est l'élément romanesque caractéristique de ce genre. Par ailleurs, ce personnage se révèle fréquemment être en crise.

On peut voir ici les points communs avec les héros de Green, Mauriac et Bernanos. Cette crise existentielle détermine son rapport au monde et à l'enquête : elle s'apparente à une brèche chez le héros. La crise en lui est tant originelle que les analogies entre roman policier et mythe œdipien ont été fréquemment soulignées. L'enquêteur, en cherchant à trouver l'assassin, révèle ses propres blessures, déchirures qu'il tente de soigner, le plus souvent en révélant le nom de l'assassin devant une assemblée. En résolvant l'énigme, il peut extérioriser ses maux et l'élucidation de l'enquête a valeur de catharsis, pour lui comme pour l'ensemble de l'assistance. La crise touche donc une communauté qui demande à un personnage extérieur, lui-même déchiré, d'assurer le retour à l'ordre. Le mystère est donc résolu par ce personnage extérieur qui gagne en unité et cohésion tout au long de

[4359] T. TODOROV, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.
[4360] J. DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'Œuvre », 1992, p. 51.

l'enquête/quête. Même de manière imparfaite, il réussit toujours à dénouer l'écheveau de l'enquête et à rétablir l'ordre : le coupable est puni, l'enquêteur satisfait et la victime vengée.

De plus, le roman policier est avant tout un récit lacunaire : « Le problème de l'enquêteur est, partir de fragments matériels (les indices) et narratifs (les témoignages) le plus souvent énigmatiques et contradictoires, de reconstituer le récit véridique d'un scénario caché »[4361]. Lire un roman policier nécessite de reconstiuer un puzzle, c'est un acte herméneutique avant tout : « il s'agit de retrouver le texte caché sous le texte indiciel »[4362]. Tout l'attrait du genre réside dans le manque, l'information lacunaire : « Tel est bien le secret de tout secret – et après tout, la jouissance est aussi affaire de dévoilement et de mystère. Il promet de combler un vide par la mise à jour d'un sens mais ce sens n'est lui-même précieux et en quelque sorte sacré que tant qu'il est tu ou caché. Dès qu'il se dévoile, il se banalise »[4363]. Là où le roman policier se révèle particulièrement habile c'est que bien souvent, il recèle non pas une mais plusieurs énigmes qui sont autant de fausses pistes. Par ailleurs, l'enquêteur est souvent amené à découvrir chez les personnages – coupables mais pas seulement – une multitude de secrets. Chacun d'entre eux portent en effet un masque et n'est donc pas celui que l'on croit. Jacques Dubois souligne le caractère commun de ce trait à une bonne partie de la littérature :

> […] [T]out roman pose une question de départ, qu'il est une manière d'enquête, qu'il va vers le dévoilement du secret. Simplement il canalise moins ouvertement ses procédures que le policier. Chez lui, tout l'appareil herméneutique est discret et diffus. Ajoutons que, si le genre qui nous occupe n'a pas le monopole du récit à secret, il ne s'en réserve pas non plus, même dans des cas privilégiés, l'usage le plus subtil et le plus ultime. Il est une haute modernité narrative liée à certains textes de H. James, de F. Kafka, de H. Melville et, pourquoi pas, déjà, du Barbey d'Aurévilly des *Diaboliques*, et à laquelle n'ambitionne pas d'accéder à cette littérature triviale qu'est la littérature policière. [4364]

Au cœur des romans de Mauriac, Green et Bernanos, on trouve souvent des crimes et même des enquêtes. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, le meurtre d'Aline est préparé durant tout le roman par Gabriel ; *Léviathan* de Julien Green expose dans la première partie du roman comment Guéret a pu en venir à agresser Angèle ; il en est de même pour *Adrienne Mesurat* et le meurtre de son père dans le roman éponyme du même auteur ; Emily tente de tuer la petite Laura, la fille de Frank, dans *Mont-Cinère* ; *Un Crime* de Bernanos relate l'enquête suite au meurtre de la vieille châtelaine ; quant à *Un Mauvais rêve* du même auteur, il relate d'une certaine manière son pendant, à savoir les prémices du meurtre d'une vieille dame ;

[4361] F. EVRARD, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 11.
[4362] F. EVRARD, *Lire le roman policier*, *op. cit.*, p. 13.
[4363] J. DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, *op. cit.,* p. 145.
[4364] J. DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, *op. cit.,* p. 154.

Thérèse Desqueyroux de Mauriac revient sur la tentative d'empoisonnement du mari de l'héroïne éponyme ; *Monsieur Ouine* de Bernanos relate la mort du petit vacher.

Mais pour la plupart, il ne s'agit pas de romans policiers car peu d'entre eux évoquent des enquêtes : il n'y a pas à proprement parler d'enquête dans *Thérèse Desqueyroux* puisque tout est résolu, avant le début du roman, par le faux témoignage de Bernard ; le viol d'Angèle n'a pour issue aucune arrestation car la jeune femme affirme ne pas connaître son agresseur ; Gabriel ne sera jamais entendu par la police dans *Les Anges noirs* ; Adrienne Mesurat n'est pas inquiétée car même si son entourage (Mme Legras et le docteur Maurecourt notamment) la savent coupables, tous se taisent et on conclut à un accident, le meurtrier de Guillaume dans *Monsieur Ouine* reste inconnu. Malgré une thématique commune, aucun de ces romans n'est désigné comme un récit policier à l'exception d*'Un Crime* de Bernanos qui est présenté comme tel par les éditions Plon. Or, selon Todorov, le genre policier se désigne grâce à ce que Genette appelle le péritexte éditorial : le titre du récit, sa collection, le sous-genre, le texte de la quatrième de couverture, l'illustration de la première de couverture. Pour qu'il y ait récit policier, ce n'est donc pas l'intrigue qui importe mais le dessein de l'auteur.

Grand admirateur de Simenon, Bernanos est le seul à avoir véritablement entrepris un roman policier où il montre le travail des enquêteurs, et notamment du juge d'instruction dans *Un Crime*. Comme l'explique René Garguilo, Bernanos a eu la tentation du roman policier[4365]. Au sujet de ce roman, Bernanos explique :

> Plus qu'aucun de mes livres, sans doute, *Un Crime* me paraît répondre à la définition que je viens de donner des œuvres d'imagination pure. Je ne saurais dire exactement d'où il vient, où il va. Il ne prouvera rien à personne, sinon peut-être l'existence de ce rêve intérieur dont j'ai tirée déjà l'histoire de Mouchette et ce « Monsieur Ouine » que je ne me décide pas à faire paraître, tant il a aussi ce caractère de gratuité qui me vaudra toujours […] la méfiance ou la réprobation des véritables écrivains professionnels. [4366]

L'intrigue reprend les codes du roman policier traditionnel : deux cadavres sont découverts au début du roman – celui d'un vagabond et celui d'une châtelaine. L'enquête est confiée à un juge d'instruction qui va interroger un certain nombre de suspects. Dès le début du récit, le cadre de l'intrigue adopte un réalisme légèrement teinté de fantastique, comme nous allons le voir ultérieurement : un village isolé, un presbytère, un château entouré d'un parc, une victime riche et âgée. Les suspects ne sont évidemment pas coupables : l'amant de la bonne, puis le vagabond retrouvé mort. Au contraire, le vrai suspect est au-dessus de tout soupçon puisqu'il s'agit du nouveau curé de Mégère : un homme à la personnalité « bien

[4365] R. GARGUILO, « Bernanos et le roman policier », *Bernanos et le monde moderne, op. cit.,* p. 112.
[4366] Cité par G. PICON, « Notes et variantes sur *Un Crime* », *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1832.

attachante »[4367]. Quant à l'héritière de Châteauroux, « rien d'intéressant de ce côté là »[4368]. Les indices ne manquent pas : le voiturier confie avoir vu une femme dans le parc le soir du meurtre, le curé a un air féminin et on le qualifie de peu ordinaire. Dès lors, Bernanos met en place une série de fausses pistes et de rebondissements propres au genre policier. Ce récit montre avant tout une enquête qui échoue : c'est le narrateur qui dévoile la clé de l'énigme qui apparaît invraisemblable ce qui « dégonfle toute l'intrigue en la renvoyant au néant du mauvais rêve »[4369] commente Danielle Perrot-Corpet. La révélation finale est en effet surprenante : il s'agit de l'héroïne qui, pour fuir avec son amante, est revenue dans le château de la dame qui l'a élevée afin d'avoir de l'argent. Mais alors qu'elle s'y préparait, elle a rencontré le curé deux fois et donc l'a tué par nécessité.

Un Crime n'est pas un roman policier classique car l'invraisemblance de la solution de l'énigme apparaît : une femme déguisée en curé. Bernanos d'ailleurs ne relate pas la manière dont les faits exacts se sont déroulés, laissant au lecteur le soin de reconstituer lui-même les événements. Un certain nombre d'incohérences apparaissent : la soutane ensanglantée paraît propre à Mme Céleste, et surtout la confiance du juge qui accorde trois jours de liberté au curé alors qu'il pressent qu'il est la clé du problème. Pour Bernanos, le roman policier, comme le roman fantastique d'ailleurs, appartient à « ces livres qui font travailler l'imagination, le font tourner dans le même sens jusqu'à l'étourdissement, jusqu'au vertige »[4370]. Le romancier renonce à l'enquête policière pour pénétrer au cœur d'une réalité plus mystérieuse que le crime lui-même : « Il suffit parfois d'un geste pour déceler la vérité profonde d'un événement ; en cela, Bernanos a suivi les enseignements techniques du roman policier où, en fin de compte, celui qu'on recherche, c'est toujours Dieu »[4371]. Or le rêve est au centre de l'enquête : le juge est lui-même inspiré chaque nuit par « des songes » :

> […] Pourquoi me regardez-vous avec ces yeux-là ? Vous me croyez fou ?
> – Non, patron. Seulement...
> – Hé bien, quoi ? j'ai eu un moment de dépression. Cela peut arriver à tout le monde. Si je vous disais qu'il n'y a pas deux heures j'étais presque décidé à ne pas coucher une nuit de plus ici... Que voulez-vous ! On n'est pas maître d'impressions pénibles, on les subit. Tenez, une question : rêvez-vous ?
> – Si je rêve ?
> – Je veux dire : vous arrive-t-il de faire des rêves – non pas de ces rêves qui ne sont qu'images désordonnées à la réalité desquelles le dormeur lui-même ne croit guère, mais de vrais rêves, des rêves dont la logique et la vraisemblance sont telles qu'ils semblent se prolonger au-delà du songe, prennent leur place dans nos souvenirs, appartiennent à notre passé ?...[4372]

[4367] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 790.
[4368] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 747.
[4369] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit*., p. 217.
[4370] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 910.
[4371] *Georges Bernanos,* hommages collectifs dans « les Cahiers du Rhône », Seuil, 1949, p. 230.
[4372] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 832.

C'est lors d'un délire que la vérité lui apparaîtra brusquement. Le crime pour le curé est simple et inintéressant : ce qui est intéressant, en revanche, c'est le « désordre hideux » dont le crime devient le centre.

C'est ce qu'explique Monsieur Ouine, dans le roman éponyme, au curé de Fenouille :

> Mes jours sont comptés, monsieur. Il me serait désagréable de mourir en de telles conjonctures, en plein roman policier, et de la plus médiocre, de la plus basse invention. Oh ! je ne suis pas un moraliste ! Le mal est le mal. J'aimerais plutôt même qu'il ait de quoi soulever un peu les cœurs trop délicats, je ne redoute pas son odeur. Mais ils ont fait de ce modeste village un bazar, une foire, où tout figure pêle-mêle à l'étalage, le bon et le mauvais, dans un désordre hideux. Cela, monsieur, je ne puis le supporter. [4373]

Ainsi, commente Élisabeth Lagadec Sadoulet dans *Bernanos, continuité et ruptures* : « [A]u-delà de la rupture, douloureusement vécue, qu'imposa l'étrange décision d'écrire un roman policier, une continuité fondamentale finit par s'imposer : celle de la fidélité de Bernanos à lui-même et à son génie visionnaire »[4374]. *Un Mauvais rêve*, sorte de pendant d'*Un Crime*, peut être qualifié de « roman policier à rebours » selon Max Milner : « le mystère se tisse de manière progressive par le jeu de la vision du dehors, associée à l'évocation très insistante des pressentiments qui accablent les autres personnages […] »[4375]. Contrairement à *Un Crime*, le récit permet la focalisation interne et d'expliquer en détails les origines du meurtre de la vieille tante d'Olivier. Le crime, ainsi que les sentiments de Simone, sont relatés en détails, ce qui permet de découvrir la nature véritablement démoniaque de la jeune femme. Prémédité depuis longtemps par Simone, il est relaté précisément :

> Elle ne pensa pas que personne n'était à portée d'entendre ce dérisoire appel. Qu'importe ! Elle ne voulait plus qu'échapper coûte que coûte à un cauchemar intolérable. Ainsi dans son enfance, elle ne pouvait voir une bête blessée sans l'achever aussitôt dans une sorte d'exaltation nerveuse, presque mystique, à laquelle les siens, attendris, donnaient volontiers le nom de pitié.
>
> La chose se fit d'ailleurs avec la promptitude, la sûreté, l'inexorable précision des gestes de l'instinct, et dans un prodigieux silence. Le faible cri était à peine arrivé à ses oreilles, qu'elle se laissa comme tomber dessus, l'étouffa de tout son poids. L'élan les fit glisser toutes deux sur le carreau ciré chaque jour, poli comme une glace, et la main droite de Simone se posant par hasard sur un objet lourd et froid – elle sut plus tard que c'était l'un des chenets de bronze – elle frappa droit devant elle, posément, sauvagement. Le frêle corps qu'elle tenait serré entre ses jambes trembla deux fois. Tout se tut. [4376]

Monsieur Ouine est, quant à lui, un roman policier sans solution dont les secrets ne sont jamais dévoilés, comme nous l'avons vu précédemment. Tout le roman tourne autour du

---

[4373] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp.1466-1467.
[4374] E. LAGADEC SADOULET, « Continuités et ruptures dans la tehcnique narrative d'*Un Crime* : la vraisemblance réaliste du roman policier mise en péril par le vertige de l'imaginaire », *Bernanos : continuités et ruptures, op. cit*., p. 68.
[4375] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit.,* p. 216.
[4376] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1019.

meurtre du petit vacher dont nous ignorons quasiment tout : il motive les réactions des personnages et sert de prétexte à l'action, mais signifie aussi la victoire du mal et de l'ennui sur l'enfance. Autour de ce crime, on découvre cinq foyers possibles de suspects : le château délabré où réside Ouine, Anthelme et Ginette. Puis il y a la famille du jeune Philippe : sa mère, Michelle, et Miss, sa gouvernante ; la famille Devandomme composée du vieux Devandomme, sa fille qui a épousé un braconnier, Eugène et de Guillaume, le petit-fils infirme, ami de Steeny ; enfin il y a le maire, Arsène et sa femme et pour finir, le curé, gardien du culte de Fenouille, dont le pouvoir auprès de ses paroissiens est nul. C'est donc parmi ces cinq groupes que se cache le meurtrier du petit vacher qui a été découvert nu près d'un étang.

L'atmosphère de Fenouille est viciée, principalement depuis l'arrivée de Ouine dans le village. Comme le note Gaétan Picon, dans la préface à l'édition de La Pléiade, « M. Ouine est inséparable de la « paroisse morte »[4377]. Cela signifie qu'il en est à la fois le meilleur observateur – « Jour et nuit, M. Ouine est à sa fenêtre, observe tout. »[4378] – la victime et la cause. De toute évidence, il faut éliminer un certain nombre de suspects parmi lesquels le curé, le docteur, le maire, le vieux Devandomme, sa fille. La mère de Steeny et la gouvernante sont restées au village ; quant à Steeny, il a dormi chez Ouine ; Jambe-de-Laine, elle, a veillé son mari, mort pendant la nuit. Il reste donc deux suspects : Eugène et Ouine. Le premier sera arrêté : sa femme sait, et elle le dira, qu'il a couru les bois la nuit du crime. Or, au cours de son interrogatoire, Eugène ment en affirmant avoir passé la nuit dans une grange. Finalement, Eugène et sa femme se suicident pour échapper à leur arrestation. Mais c'est lorsque l'on croit tenir le coupable que finalement l'intrigue s'épaissit à nouveau. En effet, lors de l'enterrement, Devandomme, pourtant convaincu auparavant de la culpabilité d'Eugène, affirme : « Le garçon n'était pas coupable, dit-il d'une voix sourde, mais en articulant chaque mot »[4379].

Dans ce roman, les nombreux personnages se rejoignent autour de M. Ouine qui tue spirituellement ses victimes, Steeny en tête. Le roman entier est composé de suspicions, de rumeurs et de fausses accusations. Pour Ginette, la culpabilité de Ouine est évidente : elle l'a devinée de suite en voyant Ouine le lendemain du meurtre. Pourtant, quand elle va le dénoncer, personne ne la croit :

[4377] G. PICON, « Préface », *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. XX.
[4378] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1361
[4379] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1490.

> Depuis un an - ne parlons pas des lettres anonymes que M. le procureur de la République jette régulièrement au panier - vous l'avez accusé de je ne sais combien de gentillesses qui vont de la simple escroquerie à la tentative de meurtre sur votre précieuse personne ou celle de votre mari, accusations ridicules et qui s'effondrent au premier témoignage entendu. Sacré château de Néréis, sacrés châtelains !"[4380]

Dans la première version de *Monsieur Ouine*, le personnage éponyme était clairement désigné comme le meurtrier du petit vacher. L'écrivain a donc souhaité que le lecteur n'ait pas de réponse définitive sur le coupable : on ne parvient pas à démêler le vrai du faux. Le seul témoin probant est Malvina qui, en regardant le cadavre, décide de ne rien dire : « Et puis, c'est bon ! Ce qu'elle a vu ne regarde personne »[4381]. Les soupçons sur le professeur de langue sont cependant bien réels, comme le texte le sous-entend fréquemment:

> Évidemment, M. Ouine vient de reconnaître que le soir mystérieux qui lui versait sa fraîcheur n'était qu'un rêve, après tant d'autres, un des mille rêves qui remontent, de plus en plus nombreux – innombrables - des profondeurs de sa mémoire. Quelques jours encore et, selon l'idée qu'il se forme de la vie future (car son orgueil n'a jamais accepté la grossière hypothèse de l'anéantissement), ce tourbillon d'images errantes, affolées, se fixera tout à coup, les mille notes de la symphonie éclateront en un seul accord. Mais a-t-il parlé ? S'est-il trahi ? [4382]

À chaque fois que l'on pense découvrir le fin mot de l'énigme, le récit coupe court. Ainsi peut-on découvrir dans ce roman « policier » une multitude d'actions ébauchées et avortées, qui se recoupent dans le temps, mais qui restent simplement juxtaposées au plan de la narration. Grâce à une composition fragmentaire, voire chaotique, Bernanos a pu rendre perceptible la présence du mal en tant qu'agent de destruction et d'anéantissement. Au final, tous les habitants de Fenouille endossent la culpabilité du meurtre, non par une sorte d'erreur judiciaire, mais parce que « la mort du petit valet, dans son mystère, révèle à chacun sa corruption intérieure »[4383]. Chez Bernanos les enfants sont les victimes d'un mal insidieux et sournois qui rôde. Les abuseurs – M. Ouine sur lequel pèse les soupçons les plus accablants ou Miss la gouvernante aux mœurs douteuses qui gravite autour de Steeny – ont été eux aussi victimes dans leur propre enfance d'adultes malfaisants. Si Bernanos ne désigne pas de coupable, c'est parce qu'il souhaite avant tout révéler l'ascendance du mal sur l'humanité. Comme l'explique Ernst Bloch, le nom du coupable n'apporte pas une réponse définitive aux questions posées par le texte car, « aucun Œdipe n'a su répondre à la question que pose la

[4380] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1403-1404.
[4381] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1397.
[4382] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1530-1531.
[4383] C. DAUDIN, « Sinite parvulos… » : viols, suicides et meurtres d'enfant dans les romans de Mauriac et Bernanos », *Littérature et christianisme : L'esthétique de François Mauriac, op. cit*., p. 254.

cause, la raison pour laquelle il y a un monde, cette seule énigme digne du Sphinx, aucun Œdipe n'a su la résoudre »[4384].

Mauriac s'inspire aussi du roman policier avec lequel on peut percevoir des affinités, notamment dans *Thérèse Desqueyroux* et *Les Anges noirs.* Le premier roman est d'ailleurs inspiré de l'affaire Canaby, comme le souligne l'auteur dans *Le Romancier et ses personnages* :

> Entre plusieurs sources de *Thérèse Desqueyroux*, il y a eu certainement la vision que j'eus, à dix-huit ans, d'une salle d'assises, d'une maigre empoisonneuse entre deux gendarmes. Je me suis souvenu des dépositions des témoins, j'ai utilisé une histoire de fausses ordonnances dont l'accusée s'était servie pour se procurer les poisons. Mais là s'arrête mon emprunt direct à la réalité. Avec ce que la réalité me fournit, je vais construire un personnage tout différent et plus compliqué. Les motifs de l'accusée avaient été, en réalité, de l'ordre le plus simple : elle aimait un autre homme que son mari. Plus rien de commun avec ma Thérèse, dont le drame était de n'avoir pas su elle-même ce qui l'avait poussée à ce geste criminel. [4385]

Contrairement à *Monsieur Ouine*, où le nom du vrai coupable reste pure spéculation, le récit de Mauriac dévoile dès l'incipit la tentative de meurtre de Thérèse :

> L'avocat ouvrit une porte. Thérèse Desqueyroux, dans ce couloir dérobé du palais de justice, sentit sur sa face la brume et, profondément, l'aspira. Elle avait peur d'être attendue, hésitait à sortir. Un homme, dont le col était relevé, se détacha d'un platane, elle reconnut son père.
> L'avocat cria - « Non-lieu » et, se retournant vers Thérèse : - « Vous pouvez sortir, il n'y a personne. »
> Elle descendit des marches mouillées. Oui, la petite place semblait déserte. Son père ne l'embrassa pas, ne lui donna pas même un regard ; il interrogeait l'avocat Duros qui répondait à mi-voix, comme s'ils eussent été épiés. Elle entendait confusément leurs propos :
> - « Je recevrai demain l'avis officiel du non-lieu.
> - Il ne peut plus y avoir de surprise ?
> - Non : les carottes sont cuites, comme on dit.
> - Après la déposition de mon gendre, c'était couru.
> - Couru... couru... On ne sait jamais.
> - Du moment que, de son propre aveu il ne comptait jamais les gouttes...
> - Vous savez, Larroque, dans ces sortes d'affaires, le témoignage de la victime... »
> La voix de Thérèse s'éleva :
> « - Il n'y a pas eu de victime.
> - J'ai voulu dire : victime de son imprudence, madame. »[4386]

Dans cet incipit, Mauriac distille les informations au cours d'un dialogue entre l'avocat de Thérèse et son père. On peut remarquer l'omniprésence du lexique juridique : « avocat », « non lieu », « palais de justice », « déposition ». Mais les expressions « plus de surprises » et « les carottes sont cuites » montrent que Thérèse vient d'être mise hors de cause. Ainsi le lecteur comprend qu'il y a eu tentative de meurtre mais qu'un témoignage de la victime a

[4384] E. BLOCH, « Aspects philosophiques du roman policier », *Autopsies du roman policier,* Paris, Union générale d'éditions, 1983, p. 278.
[4385] F. MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 844.
[4386] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 20.

permis d'innocenter Thérèse. Le lecteur est invité à se poser des questions (que s'est-il passé ? De quoi l'accuse-t-on ?) et s'attend donc à avoir des réponses précises qui ne viendront jamais. Comme nous l'avons vu au préalable[4387], le roman débute après les événements : l'acmé de la crise a déjà eu lieu hors texte, d'où l'analepse qui va permettre ensuite de remonter aux prémices du crime. Le lexique du secret, qui domine l'incipit, est symbolique de l'atmosphère générale du roman : « se détacha d'un platane », « Vous pouvez sortir, il n'y a personne », « à mi-voix, comme s'ils eussent été épiés », « en dehors de la ville, pour ne pas attirer l'attention », « les rues les plus désertes », « à se tapir contre le mur ».

Thérèse Desqueyroux n'est donc pas à proprement parler un roman du crime : c'est un récit qui montre comment une femme s'est perdue elle-même. D'ailleurs, le crime de Thérèse au début n'en est pas vraiment un : elle souhaite juste vérifier si ce qui rend Bernard malade est bien la double dose de liqueur de Fowler qu'il a pris par mégarde, sans que Thérèse n'intervienne. Puis, elle semble perdre le contrôle de la situation : « elle s'est engouffrée dans le crime béant ; elle a été aspirée par le crime »[4388] explique le narrateur. L'emploi du passif (« a été aspirée par ») montre bien que Thérèse est dominée par une force supérieure dont on ignore s'il s'agit de la haine envers son mari, de l'ennui ou bien du mal. Elle apparaît donc, comme nous l'avons déjà évoqué, à la fois comme victime et comme coupable. En tout cas, elle veut à la fois ne pas se donner de circonstances atténuantes : « elle aurait pu trouver une phrase comme celle-ci », et en même temps elle en cherche, comme le montrent ses nombreuses questions : « Quelle explication fournir à Bernard ? »[4389], « Qu'espère-t-elle à cette minute ? »[4390]. Tout le surnaturel du roman de Mauriac se situe dans cette attitude inexplicable.

On retrouve cela dans *les Anges noirs*, qui relate le meurtre d'Aline par Gabriel Gradère. Ce meurtre, l'un des rares dans l'univers mauriacien à être commis sous les yeux du lecteur, reste impuni puisque l'enquête n'aboutit à aucune arrestation. Comme dans les romans de Bernanos, le lecteur n'a pas accès à l'enquête policière à proprement parler : tout juste sait-il qu'une enquête est ouverte au sujet de la disparition d'Aline comme le signalent les journaux [4391]. L'épilogue s'ouvre peu après sur la mort de l'assassin au presbytère de l'abbé Forcas. Le crime de Gabriel, contrairement à celui de Thérèse, est mûrement réfléchi et organisé. Toute l'atmosphère du roman reprend les motifs du roman policier : Aline fait

[4387] Voir dans le chapitre 2 de la troisième partie de cette étude la sous-partie intitulée « La crise : de son origine à l'explosion ».
[4388] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 72.
[4389] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 70.
[4390] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 71.
[4391] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 351.

chanter Gabriel dès le début du récit, Symphorien Desbats et sa fille Catherine complotent contre Gabriel, Mathilde et Gabriel, qui ont eu vent de leur complot, décident de les contrer. À cet égard, on retrouve l'atmosphère lourde et inquiétante de *Monsieur Ouine*. Au sein de cette maison viciée, Catherine affirme d'ailleurs à son père : « Rassure-toi : je les surveille tous »[4392].

C'est dans ce climat de suspicion permanent que Gabriel prépare son crime : ne confie-t-il pas à Mathilde : « Crois-tu donc qu'il n'existe d'autres crimes que ceux des journaux ? Connais-tu la proportion des meurtres impunis? »[4393]. Ainsi, le jour de l'arrivée d'Aline à Liogeats, il téléphone à Catherine en imitant la voix d'Aline pour expliquer qu'elle n'arrive plus le lundi comme prévu, mais le jeudi suivant. En homme averti et déterminé, Gabriel se rend jusqu'à la gare pour chercher Aline qu'il étranglera quelques minutes plus tard dans un bois. À cause de la pluie, la gare est déserte parce que par un temps pareil, personne « n'a rien à faire dehors, ni pour le bien, ni pour le mal »[4394], en dehors du chef de gare qui s'y trouve. Grâce à cette pluie dense, Gradère se dissimule sous son parapluie afin de n'être aperçu par aucun témoin. Puis, dans un lieu désert situé au cœur de la forêt, il va l'étrangler :

> - C'est une sablière abandonnée, explique tranquillement Gradère. Nous sommes arrivés.
> - Arrivés ? balbutie t-elle.
> Il ne la tenait plus. Où aurait-elle fui ? Il est tranquille désormais. Il écarte les pattes et laisse courir sa proie, un peu, à la distance d'un bond.
> - Oui ma cocotte, on s'est bien aimé, rue Lambert ; et depuis... tu m'as bien plumé aussi... Ce n'est pas un reproche : plume à plume. Et la dernière arrachée après vingt cinq ans, que voulais-tu faire de ton vieux poulet, dis, ma belle ? [...] Et il l'entraîna en avant sur la pente où tout de suite elle s'abattit en hurlant. Mais lui, avec une brusque rage, la poussait des pieds et des mains comme il eut fait d'une barrique. Elle était déjà suffoquée, à demi évanouie quand elle atteignit le bas de la pente. Il se coucha sur elle, bien à son aise, l'écrasant de tout son poids, et ce geste de lui serrer le cou, si souvent accompli en imagination, il l'acheva enfin, sans aucune hâte. [4395]

Ce passage s'inscrit dans le genre policier : le crime d'Aline apparaît comme étant l'apogée du récit en même temps que l'apogée de déchéance morale qui ronge le héros. Ce sont les motivations du crime qui intéressent Bernanos et Mauriac, l'enquête policière, elle, reste secondaire, voire inexistante.

Il en est de même dans les romans de Julien Green où le meurtre est aussi très présent. Si, comme chez Mauriac, les coupables sont toujours connus, aucun meurtre chez Green n'est prémédité. Le crime naît toujours d'une réaction particulièrement violente, soudaine et

[4392] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 277.
[4393] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 329.
[4394] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 310.
[4395] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, pp. 319-320.

imprévue. Plus encore que par un récit linéaire, Green met en évidence, par cette narration différée et reprise plusieurs fois, le caractère implacable de l'enchaînement des événements. Adrienne Mesurat ne prémédite rien du meurtre de son père qui survient au cours d'une dispute où, fou de rage, il lui demande l'adresse de Germaine : « Donne-moi son adresse ou je te tue ! hurla le vieillard qui devint écarlate ; mais la jeune file secoua la tête. Il fit quelques pas vers elle. Elle contint sa respiration et serra les dents »[4396]. Mesurat fait preuve ici d'une violence inouïe : il l'insulte et se met alors à la gifler à plusieurs reprises. Enfin, il lui dit qu'il va aller trouver le docteur Maurecourt, dont Adrienne est amoureuse, pour lui signifier ce qu'il pense de lui. C'est au moment de sortir qu'Adrienne le rattrape et le pousse dans l'escalier.

Tout au long du roman, la culpabilité d'Adrienne est étouffée, la jeune femme se souvenant à peine de son acte criminel : « - Je ne vais pourtant pas lui dire que j'ai tué mon père. Ces mots qui sortaient de sa bouche la frappèrent de terreur. Elle porta les mains à ses yeux. - Ce n'est pas vrai, dit-elle »[4397]. Même si son entourage proche – par exemple Mme Legras, Désirée ou le docteur Maurecourt – sait qu'elle est coupable, aucun d'entre eux ne la livrera à la police. Ils savent qu'elle est avant tout une victime ; seule Mme Legras profite de la faiblesse de la jeune femme pour faire des allusions à la mort de son père, ce qui torturera la jeune femme. Julien Green n'exploite aucun élément du roman policier dans *Adrienne Mesura*t. Il en est de même pour *Léviathan* où Guéret commet une agression envers Angèle, puis un meurtre dans la foulée. Comme dans *Adrienne Mesurat,* tout le monde sait que Guéret est coupable mais il n'y a pas de preuves suffisantes contre lui, d'autant que sa jeune victime, Angèle, refuse de livrer Guéret aux autorités. Dans ces deux récits de Green, on retrouve un certain climat de suspicion propre au roman policier mais c'est le seul élément. L'écrivain n'entend pas retracer une enquête et d'ailleurs, aucune figure d'inspecteur n'apparaît.

[4396] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 390.
[4397] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 463.

II. Le glissement vers l'inquiétude

A. L'objectivité apparente ?

Le fantastique suppose un certain réalisme qui passe par la mise en place d'un monde réel et de personnages plausibles. L'effet de réel peut être obtenu de différentes manières : un certain nombre d'informations sont données sur les personnages, leur nom, leur situation sociale, ainsi que le temps et l'espace romanesque. Ce réel va alors devenir problématique : un glissement a lieu, une frontière est franchie mais elle demeure ténue et imprécise. En effet, des brèches sont constamment ouvertes dans le réel, et par conséquent nous trouvons fréquemment des effets de glissements, de passages d'un monde réaliste à un monde fantastique, de la narration à l'introspection, d'une intrigue concrète à un récit plus abstrait. Il n'y a donc pas chez Bernanos, Mauriac et Green de système narratif classique selon lequel il y aurait d'abord une phase d'installation du réel, de la réalité quotidienne, puis une ligne ascendante qui mènerait à un point culminant : le point où a lieu l'intrusion du surnaturel. Le lecteur trouve des données qui montrent qu'il est bien dans le monde réel, mais assez rapidement il se retrouve plongé dans une atmosphère dans laquelle ce réel paraît ambigu. Il s'agit d'un espace quotidien, mais cela n'est qu'apparence : les choses sont déjà modifiées, et nous sommes déjà à l'intérieur d'un monde perçu différemment.

Aussi, comme nous l'avons vu précédemment, chez Mauriac, Green et Bernanos le récit se veut réaliste au premier abord. Pour cela, il recourt à des procédés tels que des indications des lieux dont beaucoup existent réellement ou sont plausibles, un ancrage historique qui, même s'il est vague, est toutefois présent[4398] et des descriptions. Il existe des liens étroits entre la littérature réaliste et fantastique : le « réel est [...], en apparence du moins, la base de tout récit fantastique »[4399]. Il est donc essentiel de créer un effet de réel. En effet, c'est le processus de symbolisation du récit qui va contribuer à faire du mal une surnature : l'espace est essentiellement confiné, vide ou ambivalent, le temps tragique, les descriptions des personnages font sens[4400] et la narration subjective. Aussi, chez Green, Mauriac et

[4398] Voir dans le chapitre 1 de la troisième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Un espace-temps réaliste ? ».
[4399] G. MILLET et D. LABBÉ, *Le Fantastique*, Belin, 2005, p. 11.
[4400] Voir dans le chapitre 4 de la première partie de cette étude la sous-partie intitulée « Les traits caractéristiques des démoniaques ».

Bernanos, la diégèse de l'histoire se veut, dans ce sens, réaliste pour effacer l'impression fictionnelle et ainsi rendre insolite, provocante, l'intrusion de l'incarnation du mal dans le monde des hommes.

Dans le but de favoriser l'effet de réel, le narrateur intègre parfois à son récit des documents qui lui donnent une crédibilité accrue et servent en quelque sorte de caution. Bernanos utilise divers procédés de narration communément employés dans les récits d'histoire, comme celui du témoignage dans *Sous le soleil de Satan*. On trouve l'exemple d'une lettre du chanoine Gerbier évoquant les suites du suicide de Mouchette. Ensuite, le narrateur explique que « la deuxième partie de ce livre, d'après des documents authentiques et des témoignages que personne n'oserait récuser, rapporte le dernier épisode de son extraordinaire vie »[4401]. Dans ce roman, plusieurs prêtres ont le titre de « chanoine »[4402] mais on ne sait lequel de ces personnages est l'émetteur de la lettre : le texte ne nous le précise pas. Cette lettre, comme l'explique Max Milner, est « une des parodies les plus réussies du style ecclésiastique qui soit sortie de la plume de Bernanos »[4403]. Après sa rencontre avec Mouchette que Donissan lui relate, le doyen doute du signe de sainteté de son vicaire, sainteté qu'il avait lui-même suggérée lors de leur premier entretien. C'est à ce moment-là que la gouvernante du presbytère leur rapporte la nouvelle du suicide de Mlle Malorthy. La lettre du chanoine, évoquée précédemment, vient alors clore la première partie du roman. Mais avant de conclure, le narrateur laisse une information disant que l'abbé Donissan deviendra (cinq ans plus tard) le saint populaire de Lumbres, et il annonce la deuxième partie disant d'après des documents authentiques la sainteté de l'abbé. Enfin, dans la dernière partie, nous trouvons des extraits en italiques d'un témoin de la scène du miracle. Le narrateur adopte un ton en apparence neutre, ce qui confère au récit l'accent de vérité. Cela permet aussi de dépassionner l'aventure elle-même et de placer le lecteur en face du véritable problème d'ordre spirituel que soulève l'histoire du saint de Lumbres. Si dans ses autres ouvrages, Bernanos n'insérera plus de lettres, il continuera de convoquer des témoins. Le narrateur, dans *Monsieur Ouine*, raconte ainsi la scène d'enterrement du petit vacher : « Eut-il la présence d'esprit de murmurer, avant de remonter à l'autel, quelques paroles de bénédiction, ou tourna-t-il brusquement le dos, comme l'affirmèrent depuis un certain nombre de témoins, la chose, en somme, importe peu. Ce qui allait suivre devait faire tout oublier »[4404].

[4401] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 232.
[4402] L'abbé Demange, l'abbé Sabiroux, l'abbé Menou-Segrais et le chanoine Couvremont.
[4403] M. MILNER, « Expérience du mensonge et théologie du péché », *Sources et dimensions de* Sous le soleil de Satan, *op. cit.,* p. 198.
[4404] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1491.

Dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac, on trouve deux lettres à la fin du roman dont le but est de confronter deux thèses différentes : Hubert pense que son père a feint la conversion, Janine croit en la conversion de son grand-père. Cette dernière étant un témoin privilégié, dans la mesure où elle a vécu avec son grand-père les derniers mois, cela incite le lecteur a accorder davantage de crédit à son opinion. Cette intervention d'un narrateur homodiégétique permet de légitimer la narration et de renforcer implicitement la réalité du récit. L'apparition d'un narrateur qui assiste aux événements narrés est une façon de rendre l'histoire crédible : la narration acquiert un aspect authentique. Le lecteur est ainsi amené croire que le narrateur a réellement vécu cette histoire. Même si les documents sont ceux écrits par le personnage principal – et donc le plus souvent démoniaque –, cela apporte aussi un accent de vérité. L'emploi de la première personne, allié à la focalisation interne, apporte de la crédibilité au récit. Les lettres dans *Les Anges noirs* de Mauriac n'ont pas d'autres buts que de rendre le récit réaliste. Gradère envoie une lettre-confidence au curé de Liogeats qui constitue le « prologue » du roman. Cette lettre est d'ailleurs inachevée, ce qui crée un effet de réel : « Monsieur l'abbé, vous seul, vous seul... »[4405]. Un procédé identique est employé à la fin du *Nœud de vipères* lorsque Louis meurt au milieu d'une phrase, au moment précis où il semble avoir trouvé Dieu : « Ce qui m'étouffe ce soir, en même temps que j'écris ces lignes, ce qui fait mal à mon cœur comme s'il allait se rompre, cet amour dont je connais enfin le nom ador... »[4406]. Dans *les Anges noirs*, d'autres lettres suivront : une réponse du curé et une autre lettre de Gradère.

Dans *Le Visionnaire* de Green, pour faire la transition entre la première et la deuxième partie, le narrateur mime lui aussi l'interruption du récit entre Marie-Thérèse et Manuel de manière réaliste en laissant en suspens le premier : « [...] pour rien au monde je n'eusse tourné la tête vers l'homme que j'allais trahir dans un moment et qui je crois, ne me quittait pas des yeux... »[4407]. Le but est de faire comme si le récit changeait de manière brutale – et donc réaliste de narrateur. Le lecteur a l'impression que la jeune fille a laissé son récit de côté au beau milieu d'une phrase ; élément d'autant plus réaliste que cette interruption se produit à un moment important : elle va expliquer à sa mère que son cousin a tenté de la violer. La narratrice semble incapable d'en dire plus et c'est donc Manuel qui prend le relais en devenant le narrateur. Par la suite, quand le jeu du château est évoqué, c'est alors un autre narrateur qui s'insinue dans la narration homodiégétique : Manuel devient un personnage à

[4405] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 243.
[4406] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 526.
[4407] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 261.

l'intérieur de son propre récit imaginaire : « Manuel décrit ensuite le jeu du château dont il a été question au début du récit de Marie-Thérèse. Pas plus que sa cousine, il ne connaît l'intérieur de ce château qu'il n'avait jamais fait qu'apercevoir, entre les arbres, au bord d'une route »[4408]. Le « Journal des rêves » de Manuel accorde un crédit d'autant plus réaliste à ce jeu qu'il est donné à lire tel quel au lecteur.

B. Une période historique inquiète

Green, Bernanos et Mauriac sont contemporains d'une époque charnière durant laquelle un monde se défait et un autre se construit. Ils appartiennent à la génération de ceux qui sont « nés, nous dit Henri Godard, à quelques années près, entre 1894 et 1904 »[4409]. Un premier événement de l'Histoire détermine cette génération : la guerre de 1914 :

> Il importe [...] de bien situer cette production dans l'atmosphère morale et intellectuelle de l'immédiat après-guerre. Un contraste profond la caractérise : en apparence, une euphorie créatrice suit l'armistice et la victoire, manifestée par un renouveau intellectuel [...]. Bien sûr, cette euphorie [...] peu[t]inciter aussi bien au laisser-aller et à la jouissance épicurienne, qu'à la célébration des vertus viriles dévoilées par la guerre. Aussi faut-il distinguer deux attitudes très différentes, opposées même, dans ce courant euphorique : l'une consiste à penser à la guerre pour mieux savourer le bonheur de la paix reconquise, l'autre à regarder vers elle pour ne pas perdre dans la paix la force morale qu'elle a libérée ou créée dans les cœurs. Chez les uns, la guerre sert de repoussoir, chez les autres d'exemple. C'est sous cet éclairage qu'il faut replacer, à côté des romans qui célèbrent la paix, les œuvres triomphantes de cette époque, les romans de l'héroïsme et de la volonté [...]. Mais simultanément, sous cet extérieur euphorique, survit le spectre épouvantable de la guerre. [L]es témoins veulent maintenir présente l'image – obsédante pour eux, mais trop vite oubliée par le pays – de la tuerie passée. Les plus nombreux la condamnent et veulent la bannir à jamais, en faisant appel au bon sens et à la pitié des hommes ; d'autres, sans porter de jugement catégorique, estiment nécessaire de reconsidérer, à la lumière de la guerre, leur philosophie de la vie, et leur idée de la civilisation. [4410]

Ainsi, comme l'explique Paul Valéry :

> Nous autre civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. Nous avions entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ; descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leur grammaire, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. Nous savions bien que toute la terre apparente est faite de cendres. Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter. Mais ces naufrages, après tout, n'étaient pas notre affaire. [...] Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre les œuvres de

[4408] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit*., p. 307.
[4409] H. GODARD, *Une grande génération*, Paris, Gallimard, NRF, 2003, p. 9.
[4410] M. RIEUNEAU, *Guerre et révolution dans le roman français*, Geneve, Slatkine Reprints, 2000, pp. 26-27.

Ménandre ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux. [...] »[4411]

Une inquiétude violente se développe à la veille de la guerre de 1914, s'aggrave au fur et à mesure que le conflit dure, et le désarroi augmente avec la crise financière, l'inflation qui en résulte, la montée du nazisme, la ruine d'après guerre. Les désastres de la guerre, la défaite, les désordres qui en résultent sont à l'origine d'une crise de l'esprit qui met « systématiquement en cause des valeurs spirituelles qui avaient paru les plus hautes, les plus nobles, les moins contestables »[4412] explique Maurice Boucher dans *Le Roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit.*

Cette inquiétude est particulièrement présente dans le *Journal* de Julien Green : en 1929, il écrit : « Ce ne sont pas les descriptions des cheminées d'usine et des femmes à cheveux courts qui font qu'un livre est de 1928, mais bien ce qui fait le fond même de ce livre, son inquiétude, son besoin de révolte, etc. »[4413]. Plus tard, il évoque la période inquiète : « Toutes les inquiétudes semblent permises, et peu d'espoirs. Au milieu de cette agitation dangereuse, de ce découragement si près de passer à la colère, il m'est difficile, il m'est devenu presque impossible d'écrire un livre »[4414]. Alors qu'il passe une soirée chez Gide à discuter de littérature contemporaine, le jeune Green affirme que ce qui fait qu'un livre est de 1928, c'est « son inquiétude, son besoin de révolte »[4415]. Plus tard, en 1933, il explique au sujet de l'inquiétude :

> Je me demande souvent quel peut être le sens de la vie, si elle en a un, et surtout dans quelle mesure, le monde extérieur existe. Que veut dire, par exemple, l'inquiétude de l'Europe à l'heure présente, la fièvre allemande, l'angoisse de tant d'hommes et de femmes à qui le lendemain apparaît tout noir de menaces ? Il est évident que personne ne peut répondre à cette question, mais j'ai souvent l'impression fugitive de vivre au milieu d'un monde qui n'existe pas, ou qui n'existe pas de la manière dont nous l'imaginons. Peut-être le monde matériel n'a-t-il qu'une valeur de symbole. Cette idée m'est familière depuis ma quinzième année. Ainsi l'inquiétude universelle est peut-être la représentation imaginaire de ta propre inquiétude. La « crise » est d'abord en toi. Le désordre du monde correspond à un désordre intérieur que tu retrouves en toi. Au fond Manuel dans *Le Visionnaire* ne croit pas beaucoup à la réalité du monde extérieur et c'est pour cela qu'il cesse, finalement, d'en doter les aspects. Or Manuel, c'est un peu moi.[4416]

[4411] P. VALÉRY, « La crise de l'esprit », Première lettre, *Œuvres,* tome I, Gallimard, Bibliothèques de la Pléiade, 1957, p. 988.
[4412] M. BOUCHER, *Le Roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit. Mythologie des inquiétudes*, Paris, PUF, 1961, p. 2.
[4413] J GREEN, *Journal,* 10 février 1929, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 37.
[4414] J. GREEN, *Journal,* 6 août 1931, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p 114.
[4415] J. GREEN, *Journal,* 10 février 1929, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.,* p. 37.
[4416] J. GREEN, *Journal,* 8 septembre 1933, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., pp. 256-257.

La Première Guerre a provoqué un « ébranlement intellectuel et moral » qui se prolonge chez certains écrivains en « inquiétudes et mélancolie » ou en « révolte et volonté de rupture »[4417]. La période située entre la fin de la Première Guerre mondiale et le début de la Seconde Guerre mondiale est une période ambivalente. En 1918, un enthousiasme se repand après un conflit terrible au plan des pertes humaines. Les années vingt – rebaptisées les années folles – sont porteuses d'espoir et de changements massifs, de révolutions intellectuelles[4418]. La crise économique mondiale de 1929 entraîne la montée du fascisme en Allemagne avec Hitler.

Ainsi, les années trente représentent sous beaucoup d'aspects une période troublée. La génération de 1930 interroge le sens de l'action humaine dans le monde. L'après-guerre est confronté à une perte idéologique et spirituelle :

> Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisirons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps. Qu'il y a entre chacun de nous et la vie universelle une sorte de... crevasse. Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent – et presque toujours tragiquement, du moins à certains instants – l'indépendance du monde à son égard »[4419] écrit Malraux dans *Les Noyers de l'Altenbourg*.

Dès le début des années trente apparaît la menace d'une nouvelle guerre qui se fait de plus en plus évidente. Selon Henri Godard, cette génération est aussi celle d'hommes qui dans leur âge mûr ont été confrontés à un choix politique auquel ils ne pouvaient échapper. C'est à ce moment-là que Bernanos se découvre pamphlétaire efficace puisqu'il publie en 1931 *La Grande peur des Bien-pensants*. Un bon nombre d'écrivains portent en eux le souci de dénoncer cette société qui a permis et produit la guerre : ce sont les « enfants de la guerre » :

> Pour eux, désormais, non seulement plus d'ordre divin, mais plus de prééminence du rationnel, ni en l'homme ni en l'univers, sitôt sorti du domaine d'une science elle-même ambivalente, plus de certitude d'une nature humaine fondamentalement bonne, partant plus de progrès ni de sens de l'Histoire, hormis pour le volontarisme marxiste. La question du mal en l'homme, la présence face à lui d'un monde naturel qui vit de sa vie propre, dans un temps qui ignore le sien, ou simplement un sentiment d'ennui – tout désormais les livre à un même sentiment existentiel. Un moment viendra, après quelques décennies, où ce sentiment auquel l'Histoire avait soudain donné une incomparable intensité commencera à s'exprimer arbitrairement dans le langage de la philosophie et reperdra ; par l'effet de l'habitude, de sa nouveauté et de sa prégnance. Mais pendant ce temps le roman aura été, pour les romanciers majeurs de l'époque, le moyen privilégié d'expression du tragique. [4420]

En 1933 survient l'assassinat du Chancellier autrichien Dolfuss et le réarmement de l'Allemagne qui s'ensuit inquiète ses voisins européens. La situation s'aggrave un peu plus

[4417] M. RIEUNEAU, *Guerre et révolution dans le roman français*, *op. cit.,* p. 27.
[4418] Freud et l'exploration de l'inconscient, Einstein et la découverte de la relativité.
[4419] A. MALRAUX, *Les Noyers de l'Altenbourg, Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1996, p. 680.
[4420] H. GODARD, *Une grande génération*, *op. cit*., p. 11.

lorsque le général Franco en Espagne reçoit l'aide de Hitler dans sa lutte contre les Républicains. Enfin, en 1938, le rattachement de l'Autriche et d'une partie de la Tchécoslovaquie (Anschluss), puis l'invasion de la Pologne laissent présager une guerre imminente qui finit par éclater en septembre 1939.

L'inquiétude habite donc la littérature française comme on peut le voir au travers des œuvres de Bernanos, Mauriac et Green. Pour Bernanos, la victoire a un goût amer, notamment vis-à-vis des soldats : « Le grand, l'unique scandale, c'est qu'on ait pu croire que quinze cent mille hommes étaient morts pour rien. Ils ne nous ont jamais pardonné l'humiliation de devoir se livrer en notre présence à leurs cabrioles. Il était trop tard pour décommander la partouze seulement nous la leur avons gâtée »[4421]. Jean de Fabrègues explique que Bernanos a écrit *Sous le soleil de Satan* en réaction contre la génération d'après-guerre :

> Les hommes comme lui avaient été au retour du front 'révoltés', soulevés de haine contre la mystique que les grands quotidiens offraient à ce pauvre peuple surmené : 'la religion de la déesse France et de Saint Poilu'. Ils avaient senti que la guerre contraignait 'à la révision complète des valeurs morales' et qu'elle 'avait éveillé dans beaucoup d'âmes le sens tragique de la vie, le besoin de rapporter aux grandes lois de l'univers spirituel la vaste infortune humaine'. En un mot, ils avaient senti que 'le problème de la vie est le problème de la douleur'. Voilà ce qui ne quittera plus l'âme de Bernanos, son réduit essentiel et secret : 'Le moraliste s'arrête là. Le gémissement arraché au cœur humilié, c'est la prière à l'état naissant, la source qui sort d'un sol saturé'. Le Soleil était donc, en droite ligne, l'enfant de la longue période de maturation inférieure de la guerre. Il jetait le cri profond des âmes que n'avaient pas satisfait 'la déesse France et Saint Poilu', il était le contrepoint de la dénonciation de ce vide de la victoire déjà perçu par Bernanos mais dont il n'avouerait toute sa douleur qu'aux derniers temps, quand 'la France aurait encore descendu d'un cran'. [...] C'était la vision même du monde que la guerre avait remise en question : devant tant de douleur, la rationalisme ne suffisait plus, n'avait jamais suffi. Mais non plus 'ce moralisme, ce christianisme atténué qui semble à la mesure d'une civilisation industrielle dont le seul objet paraît être la souveraineté sur la matière'. Il fallait présenter, à ceux qu'un tel christianisme rebutait autant que le rationalisme, la vie spirituelle pure, les saints - et le démon qui est toujours là, à leur côté, en face d'eux, en eux. [4422]

Bernanos établit un lien entre la déspiritualisation des hommes et la montée des extrêmes : « Je ne crois qu'à ce qui me coûte. Je n'ai rien fait de passable en ce monde qui ne m'ait d'abord paru inutile, inutile jusqu'au ridicule, inutile jusqu'au dégoût. Le démon de mon cœur s'appelle - À quoi bon ? »[4423]. L'écrivain situe dans l'athéisme l'origine du mal politique, comme l'explique Danielle Perrot-Corpet :

> Ayant perdu, avec ses illusions de jeunesse au sujet de l'Action française tout espoir dans une incarnation politique de son idéal, Bernanos voit dans l'expansion internationale du capitalisme, et bientôt des idéologies totalitaires, un processus de surnaturelle « désincarnation » de la Vérité chrétienne, dont l'instigateur est Satan, soufflant dans les âmes l'abandon à l'idolâtrie de l'Argent et de la Technique,

[4421] G. BERNANOS, « Brouillon d'article écrit à la dernière page d'un cahier de *Monsieur Ouine », Œuvres romanesques, op.cit.,* p. XLVI.
[4422] J. de FABRÈGUES, *Bernanos tel qu'il était*, Paris, Mame, 1963, pp. 80-81.
[4423] G. BERNANOS, *Les Grands cimetières sous la lune, Essais et écrits de combat*, tome I, *op. cit.,* p. 353.

éteignant dans chacune la chance de salut donnée par le Christ- poussant la création tout entière à sa perte, dans un mouvement d'universelle régression vers le néant. [4424]

On retrouve cela chez le curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine* : « Vous avez scellé le nom de Dieu au cœur du pauvre […]. Le pauvre n'a désormais plus de mots pour nommer ce qui lui manque, et si ces mots lui font défaut, c'est que vous les lui avez volés »[4425]. *Monsieur Ouine* est un roman composé pour l'essentiel entre 1931 et 1934, pendant les prémices de la Seconde Guerre mondiale et qui a été achevé au Brésil en 1940 alors que l'issue du conflit était encore incertaine. Dans ce récit onirique où la fiction entre en confrontation avec la réalité historique, Bernanos remet en cause la civilisation moderne au moment où l'Europe, qui n'a pas été capable de mettre en place la paix de façon durable, assiste à sa propre déchéance.

Les écrivains de la « grande génération », dont parle Henri Godard, ont une volonté d'engagement dans l'Histoire. Céline ou Giono s'en prennent à la guerre, et posent la question brûlante de la présence du mal en l'homme[4426], et, dit Henri Godard, « le roman aura été, pour les romanciers majeurs de l'époque, le moyen privilégié d'expression du tragique »[4427]. Le roman rompt avec les modèles romanesques légués par le XIXe siècle et propose une interrogation sur le sens que l'homme peut donner à la vie. Ce tragique prend une dimension surnaturelle et c'est aussi pourquoi Mauriac, Bernanos et Green choisissent la fiction comme mode d'expression : les lois y sont régies par une causalité surnaturelle. Cela se traduit par un regain d'intérêt pour la littérature fantastique qui est une littérature de crise comme l'expliquait Nodier en 1830, dans *La Revue de Paris* : pour lui le fantastique est en effet « la seule littérature essentielle à l'âge de la décadence ou de transition […] des périodes extrêmes de la vie politique des nations »[4428]. Le fantastique permet, selon Marianne Closson, des évocations métaphoriques du mal : « le fantastique pour exister doit poser un double postulat : le surnaturel et le rationnel existent à la fois l'un et l'autre, et concurremment dans l'univers qu'il met en scène. Or les frontières de la rationalité, ou plutôt l'idée qu'on se fait à une époque donnée de la ligne de partage entre le réel et le surnaturel, sont soumises dans l'histoire à des déplacements ; aussi peut-on dire que dans une certaine mesure la définition

[4424] D. PERROT-CORPET, « Le roman catholique et la mort de Dieu : Bernanos », *Dix études sur le roman et la loi, op.cit.,* p. 74.
[4425] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1509.
[4426] Par exemple dans Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2007 ; Jean Giono, *Le Grand Troupeau*, Paris, Gallimard, 1951.
[4427] H. GODARD, *Une grande génération*, *op. cit*., p. 11.
[4428] C. NODIER, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, décembre 1830, p. 10.

du fantastique est dépendante des conditions historiques »[4429].

C. Les enjeux de l'incipit

Dans les romans de Julien Green, François Mauriac et Georges Bernanos, le lecteur reconnaît, dans un premier temps, le monde réel et accepte ce qui lui est présenté. Puis dans un deuxième temps, ce réel devient problématique, le lecteur entre dans le fantastique et l'accepte de la même façon. Un glissement a lieu, une frontière est franchie qui n'est pas véritablement marquée : elle demeure ténue et imprécise. Le fantastique n'est donc jamais loin, il demeure tapi dans les replis du réel, il s'enracine en lui. Tzvetan Todorov explique : « Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes »[4430]. Il est possible de parler de réalisme dès lors que le lecteur trouve dans le roman fantastique des personnages qui lui ressemblent plus ou moins et se trouvent dans un milieu identifiable, du moins dans un univers qu'il peut reconnaître. L'effet de réel peut être obtenu de différentes manières : un certain nombre d'informations sont données sur les personnages, comme par exemple leur nom, leur situation sociale, la posture dans laquelle ils se trouvent. D'autre part, le récit est situé dans un temps et un espace reconnaissables, ce qui nous éloignent du récit merveilleux. Enfin, l'effet à produire repose sur le narrateur et sur son témoignage. Concernant la délimitation de l'incipit[4431], nous

---

[4429] M. CLOSSON, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique,* Librairie Droz, 2000, p. 70.

[4430] T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.,* p. 37.

[4431] L'incipit est le premier contact du lecteur avec le texte : Genette l'appelle « vestibule » et Jean-Jacques Lecercle précise ainsi que « [l]'incipit est au roman ce que le seuil de la maison est à la jeune épousée. [...] Un pas aussi sérieux, et qui peut tant coûter, suppose précautions et techniques de franchissement »[4431]. L'objectif de l'incipit est avant tout de parvenir à charmer le lecteur, à le captiver, commencer le texte et en commander un certain modèle de lecture, introduire l'histoire et la mettre en marche ... L'incipit d'un récit a donc plusieurs fonctions: la fonction codifiante (commencer le texte), la fonction séductive (intéresser le lecteur), la fonction informative (mettre en scène la fiction), la fonction dramatique (mettre en marche l'histoire). Mettre en scène la fiction revient à construire l'univers fictionnel. Et si l'on admet que le récit fantastique est thétique et que ses contenus ainsi que ses formes sont construites sur des fondements du « réel », l'incipit, en tant qu'antichambre du texte fantastique, nous semble être l'endroit le plus approprié pour la mise en place du fantastique. L'incipit caractérise, à travers les informations particulières, le genre du texte et par là, il esquisse une « horizon d'attente » unique sur laquelle se fonde le lien entre l'auteur et le lecteur. H. R. Jauss désigne cette notion comme un « ensemble d'attentes et des règles du jeu avec lesquelles les œuvres antérieures ont familiarisé le lecteur et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites »[4431]. Cet horizon d'attente aide le lecteur à mieux apprécier et interpréter chaque œuvre nouvelle. L'œuvre littéraire oriente son lecteur, « par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, vers un certain mode de réception »[4431]. Le concept du « contrat de lecture », défini en tant que pacte sous-entendu entre l'auteur et le lecteur, doit être conçu dans le même sens. C'est en

choisirons d'étudier le texte à partir du début du premier chapitre jusqu'à la fin. Sur ce dernier point – la « fin du début » –, la délimitation est peu aisée à établir. En effet, pour Andrea del Lungo, l'incipit peut être défini comme « un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction [...] et qui se termine à la première fracture importante du texte »[4432]. Compte tenu de la longueur des romans de Green, Mauriac et Bernanos, nous considérons que la première fracture importante du texte est la fin du premier chapitre ou le premier « blanc » instauré dans le texte, que ce soit par un saut de lignes ou des pointillés.

1. Des incipits oniriques

L'une des fonctions essentielles de l'incipit est de donner au lecteur des indications qui vont lui permettre d'identifier le genre de l'histoire. Ces indications se retrouvent à travers les motifs ou l'intrigue de l'histoire, ainsi que le temps, le lieu et les personnages. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, l'histoire commence avec une indication du temps et du lieu : « voici l'heure du soir », « du bourg de Terninques, en Artois ».

> Voici l'heure du soir qu'aima P.-J. Toulet. Voici l'horizon qui se défait – un grand nuage d'ivoire au couchant et, du zénith au sol, le ciel crépusculaire, la solitude immense, déjà glacée, – plein d'un silence liquide…
>
> Voici l'heure du poète qui distillait la vie dans son coeur, pour en extraire l'essence secrète, embaumée, empoisonnée. Déjà la troupe humaine remue dans l'ombre, aux mille bras, aux mille bouches ; déjà le boulevard déferle et resplendit… Et lui, accoudé à la table de marbre, regardait monter la nuit, comme un lis.
>
> Voici l'heure où commence l'histoire de Germaine Malorthy, du bourg de Terninques, en Artois. Son père était un de ces Malorthy du Boulonnais qui sont une dynastie de meuniers et de minotiers, tous gens de même farine, à faire d'un sac de blé bonne mesure, mais larges en affaires, et bien vivants. Malorthy le père vint le premier s'établir à Campagne, s'y maria et, laissant le blé pour l'orge, fit de la politique et de la bière, l'une et l'autre assez mauvaises. Les minotiers de Doeuvres et de Marquise le tinrent dès lors pour un fou dangereux, qui finirait sur la paille, après avoir déshonoré des commerçants qui n'avaient jamais rien demandé à personne qu'un honnête profit. « Nous sommes libéraux de père en fils », disaient-ils, voulant exprimer par là qu'ils restaient des négociants irréprochables… [4433]

Le roman commence dans un temps cosmique « le soir » et historique à travers la référence à l'écrivain Paul-Jean Toulet. L'emploi du passé simple « aima » indique un passé révolu : Toulet est donc de toute évidence déjà mort lorsque commence le récit. Étant donné que l'écrivain est mort en 1920, cela nous permet de situer l'époque de manière précise. La date n'est pourtant pas définie, de même que la naissance de Mouchette n'est pas mentionnée bien

fournissant des informations sur les personnages, le lieu et le temps que l'auteur crée chez le lecteur, un aperçu plus ou moins net de l'œuvre et de son univers fictif.

[4432] A. DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, Poétique, 2003, p. 54.

[4433] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 59.

que le récit relate son « histoire ». Le récit semble donc rétrospectif, sans que nous puissions dater l'ampleur de l'analepse. Le présent « commence » fait référence au temps de l'écriture, de l'énonciation, et non celui du récit. Le contexte social et politique dans lequel naît Mouchette est aussi précisé, ce qui montre son importance.

Le lieu n'est pas mentionné de manière précise mais la métaphore cauchemardesque de « la troupe humaine [qui] remue dans l'ombre, aux mille bras, aux mille bouches » montre que l'histoire se déroule dans une grande ville. Les hommes apparaissent ici comme des animaux : la masse des travailleurs sera comparée à un troupeau : ce sont des bêtes de somme : « Déjà la troupe humaine remue dans l'ombre, aux mille bras, aux mille bouches ; déjà le boulevard déferle et resplendit ». L'espace est peuplé de forces hostiles : le monde est animalisé. L'allusion à Baudelaire, le « poète qui distillait la vie dans son cœur, pour en extraire l'essence secrète, embaumée, empoisonnée » nous transporte dans la ville de Paris. Pourtant l'essentiel du roman se déroule dans le Pas-de-Calais, dans divers petits villages et hameaux. Le poète s'accorde avec la décadence du monde évoqué ici. En effet, dès l'incipit, c'est un monde voué au mal que décrit Bernanos : l'heure du soir est celle du mal. On retrouve les motifs qui sont rattachés au mal : « la solitude immense », le froid (« et glacée »), la personnification inquiétante de la ville (« le boulevard déferle et resplendit »). Le gigantisme de la ville fait d'ailleurs penser à un monstre, à un ogre.

La mention du « lis » renvoie à la Bible et manifeste la venue d'un sauveur. La tension entre le bien et le mal est donc perceptible – certes discrètement – dans cette comparaison : « regardait monter la nuit, comme un lis ». Dans la tradition biblique, le lys est symbole de l'élection, du choix de l'être aimé « Je suis le narcisse de Saron, le lis des vallées »[4434]. « Dans le N. T, le *krinon* (« lis blanc » en grec classique) dont Jésus évoque la parure somptueuse […] pourrait avoir un sens générique et désigner toute la floraison printanière »[4435] explique le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*. La fleur de lis a été largement associée au Christ, mais aussi à la Vierge. Cette fleur symbolise aussi l'abandon à la volonté de Dieu qui se charge d'assurer les besoins de ses élus : « Observez les lis des champs, comme ils poussent : ils ne peinent ni ne filent »[4436]. L'anaphore lyrique « voici l'heure » contribue à donner à cet incipit une dimension poétique qui contraste avec le réalisme de certains détails. On a donc une alternance des indices réalistes précis : les noms propres réels, des éléments de la vie moderne, des indications temporelles (« Voici l'heure du

[4434] Cant. 2 : 1.
[4435] *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, article « lis », *op.cit*., p. 751.
[4436] Matt. 6 : 28.

soir ») qui ancrent la fiction dans la réalité et des éléments qui relèvent davantage de l'incroyable et du surnaturel.

Les incipits de *Mont-Cinère* et *Adrienne Mesurat* de Julien Green sont assez différents. Contrairement à l'incipit de *Sous le soleil de Satan*, ils ne fournissent que peu de renseignements spatio-temporels. Les deux premières phrases – « Emily se taisait »[4437] et « Debout, les mains derrière le dos, Adrienne regardait *le cimetière* »[4438] – se révèlent assez identiques dans leur intention. En effet, Green semble évoquer des personnages et une situation connue du lecteur. La mention des prénoms des héroïnes – sans autre caractéristique – donne l'impression que les deux jeunes filles ont été présentées au lecteur dans l'avant-texte. L'imparfait désignant une action déjà engagée suggére également des liens avec l'avant texte. Dans les deux cas, le premier chapitre n'est pas le moment où l'auteur choisit de présenter plus précisément les deux héroïnes : ce n'est que dans le deuxième chapitre que les personnages vont être présentés. L'incipit d'*Adrienne Mesurat* suscite d'emblée des interrogations, particulièrement la première phrase : « Debout, les mains derrière le dos, Adrienne regardait *le cimetière* »[4439]. Cette mention, si elle est expliquée de suite après (il s'agit de portraits d'ancêtres) a pour but à la fois de capter l'attention du lecteur, en même temps que de le placer dans un univers étrange. D'une manière générale, on observe dans ces deux incipits le souci de créer dès le début un cadre fictionnellement vrai grâce à des aspects familiers, connus, qui convoquent l'univers extérieur du lecteur (les lieux, le temps, le physique du personnage). Dans ces deux romans de Julien Green, les deux jeunes héroïnes sont silencieuses, tout occupées à une activité : Adrienne regarde les portraits dans l'entrée et Emily coud. Dans *Adrienne Mesurat*, en accordant une place dominante à la description des portraits des ancêtres, Green crée une ambiance qui prépare le lecteur pour une apparition fantastique. On aborde en effet les motifs importants du roman à travers cette description : le poids de l'hérédité, la mort, le thème du fantôme (même s'il n'y a pas de fantôme à proprement parler, Adrienne croit que son père habite encore sa chambre).

L'atmosphère fantastique est suscitée par l'introduction de détails inhabituels – la nature pensive et inquiète du personnage, le silence pesant – qui minent l'effet de réel initial pour faire naître, en souterrain, la sensation vague de l'insolite, le pressentiment de la chose fantastique. Les deux jeunes filles sont ainsi très proches dans la description de leur attitude :

> Adrienne demeura quelques minutes immobile devant ces portraits qu'elle examinait les uns après les

[4437] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 69.
[4438] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 285.
[4439] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 285.

> autres en penchant la tête un peu de coté. Elle soupira. [4440]
>
> Elle baissait la tête sous l'ennui comme d'autres sous la fatigue [...]. [4441]
>
> Elle prenait alors un air de patience et soupirait à mi-voix [...]. [4442]
>
> La jeune fille considérait ce paysage avec l'attention que l'on prête à l'examen d'une peinture et ses regards se portaient sans cesse d'un point à un autre. [4443]

On peut en déduire que Green cherche à intriguer le lecteur par l'attitude extrêmement renfermée de ces personnages. L'ambiance de malheur et de tristesse domine dès le premier paragraphe qui suscite d'emblée la curiosité du lecteur et le confronte à une énigme. Cela permet au narrateur de se placer à côté du lecteur en feignant de découvrir les événements de l'histoire et leur cause en même temps que lui.

Outre le silence et l'attitude des personnages, d'autres éléments contribuent à susciter un certain malaise. L'incipit d'*Adrienne Mesurat* met en scène un espace paradoxal, à la fois fermé et ouvert. Par le jeu des portes et des fenêtres (« La porte s'ouvrit et se referma »[4444], « Mais Adrienne regardait par la fenêtre et ne l'écoutait pas »[4445]), on a en effet l'impression d'être ouvert au monde, mais en réalité, Adrienne tourne en rond sans pouvoir « s'en sortir », comme un présage de son futur. La seule ouverture permise (la fenêtre) la livre à l'absence de regard d'autrui, la renvoyant à sa solitude : « Elle se leva et s'en fut secouer son chiffon par la fenêtre ; puis elle s'accorda sur la barre d'appui et jeta un coup d'œil jusqu'au bout de la rue. Personne ne sortit par ce temps de grande chaleur, et c'était à peine si d'heure en heure quelqu'un passait, poursuivant l'ombre avare des murs »[4446]. La villa des Charmes représente bien un espace étouffant, qui préfigure celui de toute l'œuvre. Dans l'incipit de *Mont-Cinère*, Green cherche à intriguer le lecteur, notamment dans la description de l'intérieur :

> La pièce dans laquelle se passait cette scène était haute et sombre ; le jour y pénétrait mal à cause de la disposition des draperies de peluche foncée qui cachaient à moitié les deux grandes fenêtres. Des fauteuils garnis d'une étoffe décolorée étaient rangées en demi-cercle autour de la cheminée et semblaient préparés pour une réunion. […]. Une grande table ovale indiquait que cette pièce devait servir aussi bien de salle à manger que de salon. Au-dessus d'une porte, une inscription en lettres gothiques noires et rouges rappelait aux personnes présentes que Dieu est partout et qu'Il entend toutes les paroles que nous prononçons. [4447]

[4440] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 287.
[4441] Ibid
[4442] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 70.
[4443] Ibid.
[4444] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 289.
[4445] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 291.
[4446] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 287.
[4447] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 75.

Les éléments qui apparaissent sont en effet très étranges : on ne le perçoit pas de suite, en raison de la pénombre et des draperies. Ce lieu, mal éclairé, semble agencé comme un décor théâtral : les draperies qui cachent les fenêtres rappellent des rideaux de théâtre, les fauteuils semblent placés pour une réunion alors que personne ne vient jamais. Green fait naître l'illusion référentielle en créant un décor, et c'est à partir de cette « illusion » que naît la trame fantastique. En effet, la description est construite en vue de créer une « illusion », terme que l'on souligne puisqu'il est à prendre dans un double sens : d'une part, du point de vue fonctionnel, la description a le rôle de créer l'illusion référentielle ; d'autre part, la description détaillée de ces objets « se laisse entraîner dans une activité fantasmatique »[4448] et crée des illusions, au sens propre du mot. La mention de Dieu, qui est « présent partout » et « entend toutes les paroles que nous prononçons », achève de rendre l'atmosphère inquiétante car Dieu semble être une présence insidieuse.

2. Des incipits retardés

L'incipit de *Monsieur Ouine* de Bernanos se rèvèle très énigmatique et lacunaire – à l'image du reste du roman. Dès les premières phrases, le lecteur est confronté à un certain nombre d'interrogations auxquelles la suite du roman n'apportera pas toujours de réponse :

> Elle a pris ce petit visage à pleines mains — ses longues mains, ses longues mains douces — et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille. Comme ses yeux sont pâles ! On dirait qu'ils s'effacent peu à peu, se retirent… les voilà maintenant plus pâles encore, d'un gris bleuté, à peine vivants, avec une paillette d'or qui danse. « Non ! non ! s'écrie Steeny. Non ! » Et il se jette en arrière, les dents serrées, sa jolie figure crispée d'angoisse, comme s'il allait vomir. Mon Dieu ! [4449]

La mention du pronom défini « elle » sans référent, le surnom étrange de « Steeny » et l'apostrophe du jeune garçon : « Non, s'écrie, Steeny, non ! » sans même savoir ce qui se passe suscite certaines interrogations de la part du lecteur. Le « non » de Steeny et son « angoisse » créent une atmosphère inquiétante. Les repères spatio-temporels, contrairement aux autres romans, sont assez inexistants et l'emploi du présent contribue à rendre le récit particulièrement étonnant. Le manque d'informations, ou plutôt l'information négative, domine l'incipit du roman et crée une situation angoissante d'incertitude et de trouble, propre au registre fantastique. Cet incipit est d'autant plus extraordinaire qu'il est interrompu

[4448] R. BARTHES, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982, p. 86.
[4449] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1349.

brutalement par les points de suspension indiquant le sommeil dans lequel plonge Steeny. Il s'agit d'un incipit véritablement avorté car on n'y apprend rien – ou pas grand chose. Ce motif du sommeil, présent dès l'incipit, annonce son importance fondamentale dans le roman, d'autant qu'il s'agit d'un sommeil lourd : « Voilà que le sommeil l'a pris en traître, d'un coup sur la nuque, en assassin, avant même qu'il ait fermé les yeux. L'étroite fenêtre s'ébranle lentement, vacille, puis s'allonge démesurément comme aspirée par en haut. La salle entière la suit, les quatre murs s'emplissent de vent, battent tout à coup comme des voiles »[4450]. La comparaison du sommeil à un assassin, l'image de l'engloutissement de la fenêtre, la comparaison de la salle à un voilier créent une atmosphère irréelle – et inquiétante – dès les premières lignes du roman.

Dans *Léviathan* de Green, l'impression de flou domine avec l'absence d'identité du personnage : un homme est désigné par le pronom « il », artifice pour créer l'illusion que l'on entre directement dans l'histoire. S'ensuit une présentation très réaliste des lieux, les coordonnées spatiales sont précises et abondantes : « à trois cent mètres en avant », « deux interminables rangées de tilleul se dressaient à droite et à gauche ». Quant à l'aspect temporel, les indices sont assez vagues et généraux – vers le crépuscule, à l'ombre du soir – : « Le court après-midi d'automne tirait à sa fin et le ciel commençait à rosir »[4451]. Mais le physique du personnage, ainsi que son attitude suggère déjà l'inquiétude :

> Grand et d'aspect vigoureux, on eut dit qu'il avait honte de sa haute taille et de sa force, car il inclinait la tête et se voûtait un peu. Par un geste incessant il frottait les mains l'une contre l'autre et marchait de e as exact et rapide qui traduit parfois le cours d'une pensée absorbante, comme si quelque chose des préoccupations de l'âme passait dans le corps, et lui imprimait un rythme. [4452]

On voit bien ce qui menace, l'homme : la passion sensuelle. La fin de l'extrait prouve que l'homme n'a pas su lire les « menaces » les « indices d'inquiétude » que le lecteur décèle : il poursuit Angèle. Le lexique de la passion (« anxiété »[4453], « bouffée de chaleur »[4454], « le sang à ses joues »[4455], « avidité »[4456]) montre que l'homme est profondément agité. Comme nous l'avons déjà vu[4457], le personnage n'est ni nommé, ni présenté au début du roman : le narrateur nous donne juste des informations physiques qui génèrent chez le lecteur suppositions et

[4450] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1349.
[4451] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 582.
[4452] Ibid.
[4453] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 583.
[4454] Ibid.
[4455] Ibid.
[4456] Ibid.
[4457] Voir dans le chapitre 4 de la première partie de cette étude la sous-partie intitulée « Une désignation incomplète ».

interrogations. Mais la description prend également une autre fonction en charge : elle s'impose comme un obstacle à la narration et se heurte au récit et au lecteur. Le récit a quelques difficultés à débuter, à l'image du personnage auquel le chemin fait obstacle :

> Parvenu à la passerelle du chemin de fer, il s'arrêta et réfléchit. « Pourquoi me presser ? pensa-t-il. J'arriverai toujours trop tôt. Il ne sera que cinq heures et demi. Et alors ? j'irai au café, j'attendrai une demi-heure. Et puis ? » Il prononça ces dernières paroles tout haut et secoua la tête négativement, comme si la réponse à la question qu'il se posait n'était point de celle qu'on désire connaître. Un instant il demeura immobile, le dos rond, la main sur la rampe de fer, puis il monta sans hâte et s'accouda au garde-fou. De l'endroit où il se trouvait il apercevait la gare, à trois cents mètres en avant, petit édifice de brique sans caractère, ensuite une longue avenue de platanes qui partait de la gare et menait en ville. Ca et là es villas bourgeoises montraient un toit d'ardoise au fond d'un jardin ornée de pelouses et de massifs. Deux interminables rangées de tilleuls se dressaient à droite et à gauche de la voie ferrée sur laquelle ils semblaient veiller. [4458]

Cette description paralyse la narration dans la mesure où sa mise en place en incipit crée un ralentissement qui attise paradoxalement l'intérêt du lecteur. Alors le mouvement descriptif est mené à l'instar d'une énigme. Ce passage descriptif, en jalonnant le texte de questions sans réponses et de lieux inconnus, se fait littéralement herméneutique : la question du secret est ici centrale.

3. Des incipits inquiétants

L'incipit de *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac précipite le lecteur vers l'univers angoissé, celui-là même de l'héroïne éponyme. Cet incipit reprend un topos d'ouverture classique, le motif de l'entrée dans un espace nouveau, une des « dernières traces » de la fonction légitimante de l'incipit selon Jacques Le Gall[4459]. Le lecteur semble assister à la scène, en être le témoin, comme le suggèrent les déterminants : « ce couloir », « l'avocat » qui sous-entendent que le lecteur sait déjà qui sont les personnages. Le cadre spatio-temporel est flou : il nous expose un cadre judiciaire sans explication précise. Mauriac distille les informations au cours du dialogue exposé qui permet au lecteur de découvrir ce qui s'est passé avant : il y a eu tentative de meurtre mais le témoignage de la victime a permis d'innocenter Thérèse Desqueyroux. Le lexique du secret prédomine et contribue à rendre l'atmosphère particulièrement mystérieuse : « Vous pouvez sortir, il n'y a personne »[4460], « à

[4458] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 581.
[4459] J. LE GALL, « Brève histoire du concept d'incipit dans la critique », *Narratologie 2 : les frontières du récit*, Centre de narratologie appliquée, Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1999, p. 86.
[4460] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 19.

mi-voix, comme s'ils eussent été épiés »[4461], « en dehors de la ville, pour ne pas attirer l'attention », « les rues les plus désertes », « à se tapir contre le mur »[4462]. Nous sommes immédiatement plongés dans une atmosphère peu engageante, comme l'atteste le décor : « par un couloir dérobé nous sortons du palais de justice pour déboucher sur une petite place déserte où un homme au col relevé, se tapit auprès d'un platane »[4463]. Toute l'atmosphère dit le dépouillement de la nature : « feuilles de platanes collées aux bancs », « jours qui ont diminué ». Ces indices disséminés çà et là dans le texte permettent de situer l'action en automne, ce qui renforce la tristesse du passage. Comme dans *Sous le soleil de Satan*, la scène revêt un caractère crépusculaire puisque le jour tombe : « Mais le crépuscule recouvrait Thérèse, empêchait que les hommes la reconnussent »[4464]. Le décor extérieur traduit le désespoir des personnages. *Thérèse Desqueyroux* s'ouvre sur une lumière crépusculaire, sur le moment où tout bascule. Le crépuscule et le ciel aux couleurs troubles sont à considérer d'un point de vue symbolique : ils renvoient à l'état d'âme des personnages, et laissent même entrevoir une lumière invisible, à savoir la présence divine, qui doit combattre la noirceur diabolique. Le mal est évoqué aussi par la boue résultant de ces eaux qui se mélangent à la terre : « la boue jaillie l'obligeait à se tapir contre le mur »[4465]. Le texte présente à la fois une description réaliste et pathétique du personnage, et en même temps une description un peu fantastique de l'environnement de l'héroïne.

Cette lutte entre le bien et le mal se retrouve de manière beaucoup plus explicite dans l'incipit de *L'Imposture* de Bernanos : c'est justement le thème de la conversation entre Pernichon et l'abbé Cénabre:

> – Mon cher enfant, dit l'abbé Cénabre, de sa belle voix lente et grave, un certain attachement aux biens de ce monde est légitime, et leur défense contre les entreprises d'autrui, dans les limites de la justice, me semble un devoir autant qu'un droit. Néanmoins, il convient d'agir avec prudence, discrétion, discernement... La vie chrétienne dans le siècle est toute proportion, toute mesure : un équilibre... On ne résiste guère à ces violences selon la nature, mais nous pouvons en régler le cours avec beaucoup de patience et d'application... Ne défendons que l'indispensable, sans prévention contre personne. À ce prix notre cœur gardera la paix, ou la retrouvera s'il l'a perdue.
> – Je vous remercie, dit alors M. Pernichon, avec l'accent d'une émotion sincère. La lutte pour les idées nous échauffe parfois, je l'avoue. Mais l'exemple de votre vie et de votre pensée est un grand réconfort pour moi.
> (Il parlait ainsi la bouche encore tirée par une grimace convulsive, qui faisait trembler sa barbe.) [4466]

[4461] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 19.
[4462] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 20.
[4463] Ibid.
[4464] Ibid.
[4465] Ibid.
[4466] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 311.

Comme dans *Thérèse Desqueyroux*, on assiste ici à un début *in media res*, ce qui est souvent le cas chez Bernanos comme nous l'avons précédemment évoqué[4467]. Une série d'indications construit le fondement réaliste du récit avant de le faire dévier vers le surnaturel. En effet, suggérer le surnaturel revient à faire glisser dans l'esprit un frisson du surnaturel, ce frisson nécessaire pour rendre surnaturel le moindre détail que l'on ne s'explique pas au premier abord. Ici, on le retrouve dans l'attitude de Cénabre dont l'extrême politesse (« mon cher enfant ») et la voix (« belle et grave ») visent à amadouer, au moins dans un premier temps, Pernichon. Les mots employés par Cénabre : « prudence, discrétion, discernement » sont traditionnellement les conseils que doivent prodiguer un directeur de conscience. Mais l'insistance de Cénabre sur la recommandation absolue que doit suivre Pernichon incite aux compromis. L'attitude de ce dernier, comme l'expriment les parenthèses, montre que la bienveillance de Cénabre ne le rassure pas vraiment : « grimace convulsive », « trembler ». Plus loin, Pernichon, est décrit de manière à ce que l'hypocrisie mêlée de bassesse du personnage soit explicitement définie :

> M. Pernichon rédige la chronique religieuse d'une feuille radicale, subventionnée par un financier conservateur, à des fins socialistes. Ce qu'il a d'âme s'épanouit dans cette triple équivoque, et il en épuise la honte substantielle, avec la patience et l'industrie de l'insecte. Presque inconnue aux bureaux de *l'Aurore nouvelle*, sa silhouette déjà usée, maléfique, encore déformée par une boiterie, est la plus familière à ce public si particulier d'écrivains sans livres, de journalistes sans journaux, de prélats sans diocèses, qui vit en marge de l'Église, de la Politique, du Monde et de l'Académie, d'ailleurs si pressé de se vendre que l'offre restant trop souvent supérieure à la demande, l'âpre commerce est sans cesse menacé d'un avilissement des prix.[4468]

L'impression de mystère, d'inquiétude est particulièrement mise en avant dans *Un Crime* du même auteur où se tisse un métadiscours du fantastique et de la peur du surnaturel.

> – Qui va là ? C'est toi, Phémie ?
> Mais il était peu probable que la sonneuse vînt si tard au presbytère. Sous la fenêtre, le regard anxieux de la vieille bonne ne pouvait guère voir plus loin que le premier tournant de l'allée ; le petit jardin se perdait au- delà, dans les ténèbres.
> – C'est-i vous, Phémie ! reprit-elle sans conviction, d'une voix maintenant tout à fait tremblante.
> Elle n'osait plus fermer la fenêtre, et pourtant le sourd roulement du vent au fond de la vallée grandissant de minute en minute comme chaque soir, ne s'apaiserait qu'avec les premiers brouillards de l'aube. Mais elle redoutait plus que la nuit l'odeur fade de cette maison solitaire pleine des souvenirs d'un mort. Un long moment, ses deux mains restèrent crispées sur le montant de la fenêtre ; elle dut faire effort pour les desserrer. Comme ses doigts s'attardaient encore sur l'espagnolette, elle poussa un cri de terreur.[4469]

Les indices réalistes, comme le langage paysan de la servante, les éléments de la vie

[4467] Voir dans le chapitre 2 de la troisième partie la sous-partie intitulée « Le dialogue comme exposition du conflit ».
[4468] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 312.
[4469] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 727.

quotidienne et les indications spatio-temporelles assez précises, alternent avec d'autres indices relevant du surnaturel : « le petit jardin se perdait au-delà, dans les ténèbres », « cette maison solitaire pleine des souvenirs d'un mort », « premiers brouillards de l'aube ». Cette scène est quasiment un lieu commun du fantastique, comme le suggère le lexique de l'inquiétude qui domine : « le regard anxieux », « elle n'osait plus », « elle redoutait », « crispées ». Finalement, c'est bel et bien Phémi qu'elle entendait mais malgré l'arrivée de la jeune servante, l'atmosphère ne s'apaise pas : les deux femmes attendent le jeune curé nouvellement nommé. Pendant ce temps, elles parlent de sujets banals mais qui revêtent un caractère inquiétant : le vent « ne présage rien de bon »[4470], Céleste confie avoir eu l'impression de voir le fantôme de l'ancien curé [4471], et surtout la vieille servante s'inquiète de son arrivée tardive.

Bien que l'incipit ne soit pas l'unique endroit d'ancrage réaliste des contenus et des formes narratives du fantastique, il est l'endroit le plus saillant aux yeux du lecteur puisque c'est là que le lecteur entre en contact avec l'univers fictionnel et c'est toujours à cet endroit que s'inscrivent les données du contrat de lecture. Ce qui diffère c'est la nature invraisemblable de la fiction mise en train par l'incipit du texte fantastique. Puisque l'essence même du fantastique, d'où le mot « fantastique », est la nature invraisemblable, irréelle, surnaturelle de l'événement à raconter, le souci pour l'affirmation et la réitération de la « vérité » et de la « réalité » de l'histoire devient dans plus d'un endroit stratégie d'ouverture narrative.

III. La poétique du fantastique

La confrontation fantastique nécessite la mise en place de procédés au niveau de l'écriture et du style. Une poétique spécifique, oscillant entre deux mouvements opposés, émerge, comme l'explique Denis Mellier : une poétique de la litote, dans le cas du fantastique de l'indétermination, « économe des figures et représentations, et qui suggère, dans la retenue de ses effets, l'indétermination »[4472] et une poétique de l'hyperbole dans le récit qui tend vers l'exhibition de l'insolite et de la confrontation directe avec celui-ci et qui, « dans l'excès, use

[4470] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 728.
[4471] « Des fois, aujourd'hui, en cirant les meubles, je me retournais, je croyais voir le plat vide, avec une de ses grosses mains dessus, qu'avaient tellement enflé dans les derniers jours... Oh ! j'ai pas peur des morts, non. Mais notre ancien curé, voyez-vous, ça ne doit pas être un mort comme les autres », G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 728.
[4472] D. MELLIER, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 148.

des ressources de la figuration littéraire pour donner à voir la manifestation fantastique »[4473]. Ainsi, «[c]ette poétique se développe à partir de la création d'un univers raconté qui explore les limites et valide le besoin inhérent à la condition humaine de vouloir comprendre l'entourage et par ce biais, l'appréhender »[4474]. Le personnage démoniaque est mis en présence de quelque chose (être ou objet, état ou obsession) qu'il ne peut comprendre et dont il n'arrive pas à se défaire. Confronté à cet élément obscur, impossible à appréhender par la logique, à expliquer, le personnage est donc dépassé par ses émotions puisque l'expérience vécue excède les capacités humaines à comprendre, dire ou exprimer. L'événement fantastique réfute les catégories fondamentales de l'expérience humaine tels que l'espace et le temps et les catégories logiques d'affirmation et de négation. Le personnage, marqué par le caractère indéfinissable et inaltérable de l'expérience fantastique, se voit réduit à l'impuissance : le personnage, incapable de rationnaliser, ressent un profond état d'angoisse.

A. Une rhétorique de l'indicible

Dans le texte fantastique, l'indicible côtoie souvent l'impossible, l'invisible. La littérature fantastique se prête ainsi particulièrement aux interrogations sur le texte et sa signification. Le lecteur doit opérer un déchiffrement du texte ouvertement lacunaire afin de pouvoir l'interpréter. Il y a chez Bernanos, Mauriac et Green de nombreuses ellipses, de non-dits, de « blancs », comme nous l'avons vu[4475] dans lesquels l'indicible peut s'exprimer secrètement et se dire autrement. Indicible, irreprésentable, innommable, inexprimable, incommunicable : autant de mots qui renvoient à un au-delà du langage et qui installent une relation entre la langue et le silence, mais également entre le romancier et le silence. Julien Green explique dans son *Journal* :

> L'inexprimable n'est pas un vain mot. Plusieurs fois au cours de ma vie, je me suis trouvé en présence de phénomènes absolument indescriptibles, tout effort pour en donner une idée n'aboutirait qu'à la confusion et au galimatias. […]. Impossible d'expliquer pourquoi telle série d'accords construit une voûte, une arcade ou des galeries qui s'entrecroisent dans l'invisible , ou qu'elle crée dans le monde intérieur de vastes étendues d'eau effleurées par une lumière jaune, mais le phénomène est là, qui défie toute

[4473] D. MELLIER, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 148.
[4474] V. MURILLO CHINCHILLA, « La littérature fantastique : poétique d'un conflit rationnel », *Revista de Lenguas Modernas*, n° 13, 2010, p. 67, disponible sur http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/viewFile/9651/9096, consulté le 14 janvier 2013.
[4475] Voir le chapitre 1 de la troisième partie de cette étude intitulé « Une narration de la perte ».

argumentation.[4476]

L'indicible, c'est donc « ce qui ne peut pas être dit, traduit par des mots à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire »[4477] lorsque l'écrivain ne peut pas dire ce qu'il souhaite, ne sait pas comment dire avec les mots dont il dispose.

La parole n'est pas inutile, jugée superflue ou dédaignée, elle est juste impossible. Comme l'explique Françoise Dupeyron-Lafay : « L'expression de l'indicible s'inscrit dans une logique de l'excès et dans une logique du vide, de l'absence : il y a tant à dire que l'on ne peut le dire »[4478], ou en tout cas, pas tout dire. On emploie alors des outils comparables à la circonlocution que l'on se répète, d'une façon obsessionnelle ou obsédante mais sans dire ce que l'on voudrait vraiment dire. Il s'agit d'étudier ici la rhétorique de l'indicible « qui consiste à la mise en scène de dénégations ou de prétéritions. En somme un texte piégé, qui tente de monter ou de suggérer sans vraiment dire, et qui de fait figure les choses qu'il se trouve dans l'impossibilité de dire »[4479]. L'indicible signifie l'échec ou le renoncement de la parole : le démoniaque s'inscrit dans la perte, le manque, le blanc que ce soit au niveau physique, langagier car il est par essence l'élément fantastique : « En régime fantastique, ce n'est pas parce que langage vient à manquer que l'écriture est possible, mais plutôt parce que manque l'objet et que cette absence est grosse de toutes les virtualités figuratives »[4480]. Si la langue commence à manquer, c'est parce que l'objet dont elle doit parler n'est plus là : il a disparu, effacé, et, l'extirper de l'ineffable revient à tenter une forme dans la langue, qu'elle surgisse dans la nudité d'un propos jamais entendu avant ou qu'elle retrouve les traces de mots anciens regagnés sur le néant. C'est pourquoi ce sont les figures démoniaques qui ont cet aspect indicible, inexplicable, indéfinissable – des adjectifs que l'on retrouve fréquemment – particulièrement chez Bernanos. Cette narration du mystère prend sa source dans le royaume des hypothèses, des simulations permanentes, du « comme ».

[4476] J. GREEN, *Journal,* 11 juin 1933, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* pp. 244-245.
[4477] *Trésor de la langue française*, article « indicible ».
[4478] F. DUPEYRON-LAFAY, « Voix/voix de l'indicible : l'impossible travail du deuil. Répétition et hantise dans *Confessions of an English opium bayer* (1821) et *Suspiria de profundis* (1845) de Thomas de Quincey », *L'Indicible dans les œuvres de fantastique et de science-fiction,* Paris, Michel Houdiard, 2008,p. 62.
[4479] R. BOZZETTO, A. HUFTIER, *Les Frontières du fantastique, approches de l'impensable en littérature,* Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, pp. 84-85.
[4480] D. MELLIER, « Pour une critique de l'indicible fantastique », *L'Indicible dans les œuvres de fantastique et de science-fiction, op. cit.* p. 223.

1. L'impossibilité à dire

Les romans de Bernanos, Mauriac et Green valorisent l'indétermination et ont recours à une rhétorique de l'indicible pour susciter le fantastique. Dans le fantastique, l'indétermination naît de l'impossibilité de faire la distinction entre savoir et croire, entre illusion et réalité. L'incapacité de distinguer le rêve de la réalité, la vie de la mort, l'homme de l'ombre, est une manifestation fantastique. Face à l'incompréhensible, les difficultés d'expression se manifestent : il subsiste un écart entre le perceptible et le dicible, entre les mots et ce qui s'éprouve, ce qu'on perçoit : les mots s'échappent, ils viennent à manquer comme le narrateur l'explique au sujet de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Elle ne trouvait d'abord aucun mot ; en était-il pour exprimer ce transport sauvage ? »[4481]. De nombreux termes suggérant l'imprécision se font ainsi jour : le narrateur du *Journal d'un curé de campagne* se retrouve lui aussi en « mal de mots ». On retrouve le même vocabulaire lorsqu'il se retrouve face à la comtesse :

> C'est alors – non ! cela ne peut s'exprimer – tandis que je luttais de toutes mes forces contre le doute, la peur, que l'esprit de prière rentra en moi. Qu'on m'entende bien : depuis le début de cet entretien extraordinaire, je n'avais cessé de prier, au sens que les chrétiens frivoles donnent à ce mot. Une malheureuse bête, sous la cloche pneumatique, peut faire tous les mouvements de la respiration, qu'importe. [4482]

Face au caractère « extraordinaire » de cette conversation, – adjectif qui déjà nous fait basculer dans le surnaturel –, le curé d'Ambricourt « ne peut s'exprimer ». Cette dernière expression – accentuée par l'adverbe « non » suivi d'un point d'exclamation – montre le caractère particulièrement indicible de l'expérience. Les personnages se retrouvent fréquemment dans l'impossibilité de décrire la sensation, l'émotion suscitée. On peut alors retrouver la prétérition, comme c'est le cas dans l'extrait du *Journal d'un curé de campagne* : le curé s'empresse de s'expliquer sur ce qu'il entend par l'esprit de prière : « Qu'on m'entende bien ». C'est ce que l'on retrouve dans *Adrienne Mesurat* quand son esprit commence à vaciller : « Il lui semblât que d'une manière inexplicable, à peu près comme cela se passerait dans un rêve, elle allait y retrouver sa voisine »[4483]. Ici la prétérition se retrouve dans la comparaison, rendue approximative par la locution « à peu près » : « comme cela se passerait dans un rêve ». Dans *Monsieur Ouine*, le narrateur explique au sujet d'Anthelme : « Maudite phrase. Elle reste là, au fond de sa gorge, inutile. Ce n'est pas qu'il doute de la

[4481] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 199.
[4482] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1161.
[4483] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 417.

culpabilité du bâtard, mais l'idée même du crime s'atténue, s'efface, sombre dans le silence – dans ce prodigieux silence sylvestre – désert de feuilles et d'eaux mortes – qui les sépare du monde, et où l'autre est chez lui, bête parmi les bêtes, libre comme une bête… »[4484]. La prétérition est annoncée par la phrase présentative : « Ce n'est pas qu'il doute de la culpabilité du bâtard ».

L'incapacité à dire se traduit encore par l'emploi d'adjectifs et d'adverbes formés à partir de préfixes privatifs qui abondent particulièrement dans l'œuvre de Bernanos et de Julien Green : « ineffable », « indéfinissable », « inexplicable », « infranchissable », « innommable ». Ces adjectifs ont pour but de tenter d'exprimer l'inexprimable :

> Car aujourd'hui comme jadis, comme à vingt ans, ville ou village – que dire ? – la plus humble maison d'où monte une fumée le remplit de trouble, resserre son cœur. Et certes la présence de l'homme ne lui fut jamais secourable ni amie, mais toute réunion d'hommes le tourmente d'inquiétude et de curiosité, d'un malaise indéfinissable, dont il ne peut confier le secret à personne.[4485]

L'adjectif « indéfinissable » traduit l'atmosphère pesant sur le visage de Fenouille : c'est le poids du péché, l'emprise du mal que l'on retrouve dans *L'Imposture* chez l'abbé Cénabre : « Et pourtant, il sentait toujours en lui ce glissement indéfinissable, cet écoulement – ou du moins il en prenait conscience par la bizarre tension de sa volonté [...]»[4486]. Ce « glissement » désigne la brutale crise de désespoir qui terrasse l'abbé Cénabre. Dans *Sous le Soleil de Satan*, le narrateur indique au sujet de Donissan tenté par le diable :

> Il ne voyait que le regard, dans la face tremblante, détendue, livide. Ce regard qui l'appelait de si loin, suppliant, désespéré. Plus fort que deux bras tendus, plus pitoyable qu'un cri, muet, noir, irrésistible... « Que me veut-il ?... se demandait le bonhomme, avec une espèce d'horreur sacrée... Je croyais le voir dans l'étang de feu ! » expliqua-t-il plus tard. Une inexplicable pitié lui crevait dans le cœur. [4487]

Le lexique « noir », « feu », « horreur sacrée » montre à quel point l'expérience avec le démon est violente. L'incompréhension de Donissan est totale : « Que me veut-il ? ». Les images telles que « l'étang de feu » se réfèrent de manière directe à l'Enfer. Cette « inexplicable pitié » montre la sainteté de Donissan qui, au cœur de l'expérience démoniaque, est envahie de pitié.

L'inexplicable et l'indéfinissable sont autant de signes annonciateurs du démoniaque. Ainsi, dans *Monsieur Ouine*, le narrateur explique : « L'infirme semble l'attendre, debout contre la clôture, une béquille posée près de lui, accroché aux barreaux par ses deux petites

[4484] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1455.
[4485] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1471.
[4486] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 458.
[4487] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 244.

mains grises. Le vieux essaie un instant de sourire, détourne les yeux, rougit. Chaque fois que le hasard les met ainsi brusquement face à face, il sent au cœur la même crispation bizarre, indéfinissable »[4488]. Cette crispation bizarre fonctionne comme un avertissement. On retrouve une situation similaire : Philippe, après une altercation violente avec Ginette, croit voir Guillaume : « Il enveloppa son ami d'un regard rapide et reprit avec une extraordinaire noblesse d'accent, d'une voix si grave, si pure qu'elle parut effacer en une seconde jusqu'au souvenir de l'inexplicable, de la lugubre apparition »[4489]. Les adjectifs peuvent aussi évoquer la mort, en ce qu'elle apparaît terrible car inéluctable, sans compter que la majorité des démoniaques en ont peur : « Ce n'était pas que ce visage eût beaucoup changé, c'était autre chose d'indéfinissable et de plus saisissant qu'une altération matérielle »[4490] explique le narrateur au sujet du visage de Mrs Elliot à l'approche de la mort dans *Mont-Cinère* de Green. C'est le sentiment de cette souillure de la mort qui est décrite ultérieurement dans le roman comme « innommable »[4491]. Avec la mort, on dépasse l'entendement humain : elle est l'expérience fantastique par excellence car complètement inconnue de tous.

2. L'indétermination et l'approximation

Le fantastique est une réalité mouvante qui a du mal à fixer, à organiser et à restituer parfaitement. Le lexique employé désigne sans décrire et affirme le caractère non identifiable de l'élément fantastique ; des termes tels que « quelque chose » sont fréquemment employés par Julien Green et Georges Bernanos. Le pronom indéfini quantificateur « quelque chose » fonctionne comme indice de « singularité indéterminée »[4492]. Green explique dans son *Journal* : « Il arrive qu'en nommant les choses on les frappe en plein cœur d'un coup irrémédiable »[4493]. Ce terme approximatif permet de désigner le caractère étonnant de la chose et en même temps, transmet le sentiment de présence, de menace de manière d'autant plus forte : « Depuis des heures, elle éludait quelque chose qui la suivait pas à pas »[4494] explique le narrateur au sujet d'Élisabeth dans *Minuit* de Julien Green. « Quelque chose » est

[4488] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1458.
[4489] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1392.
[4490] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 186.
[4491] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 227.
[4492] M. RIEGEL, J-C PELLAT, R. RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, Linguistique nouvelle, 1998, p. 212.
[4493] J. GREEN, *Journal,* 30 mars 1933, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit*., p. 235.
[4494] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 432.

ici une présence indéfinissable : c'est le premier indice que « quelque chose » dans le monde réel est en train de se briser.

Ce « quelque chose » peut désigner de nombreux variables : la sensation d'une présence comme dans *L'Imposture* de Bernanos où les prunelles de Cénabre semblent attirées par une présence : « Toutefois leur direction était différente. M. Pernichon, ni aucun autre à sa ressemblance, n'eût entretenu tel feu dans la prunelle assombrie... Elles avaient trouvé ailleurs quelque chose »[4495]. C'est vers « quelque chose »[4496] d'indéfinissable que Thérèse Desqueyroux se dirige, irrésistiblement attirée dans *La Fin de la nuit* de Mauriac. Lors d'une discussion avec son père, Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, voit le paysage changer de réalité, sentir « quelque chose d'inconnu »[4497] se glisser dans la pièce :

> Un changement indéfinissable avait lieu ; c'était une impression analogue à celle que l'on peut avoir dans les rêves où des endroits que l'on sait n'avoir jamais vus paraissent familiers. À un premier mouvement de curiosité succède l'effroi, puis la terreur de ne pouvoir s'enfuir, de se sentir immobile et prisonnier. Elle se demanda si elle ne devenait pas folle, et jeta un regard autour d'elle. Ce n'était pas l'aspect connu des choses qui la frappait mais plutôt leur caractère étrange et lointain ; cependant comme dans un rêve, elle éprouva l'horreur de ne pouvoir faire un mouvement, d'être retenue par une force invisible entre ce fauteuil et cette table.[4498]

Le phénomène fantastique, ne se référant à aucune donnée concrète et explicable, devient innommable. Il se trouve alors en dehors des cadres de définition de l'humain et du connu : il est cette « chose » indéfinissable et insensée et souligne en ce sens une réelle limite au langage humain. L'impossibilité de dire le phénomène n'est d'ailleurs pas uniquement celle du personnage mais également celle du narrateur. Il présente des attributs hors-norme : quelque chose qui le distingue de l'humain, mais semble trop nébuleux et incertain pour laisser une impression durable et mériter que le personnage s'y arrête outre mesure. Le phénomène s'introduit dans la réalité sans que le personnage ait des raisons valables, rationnelles pour l'en exclure.

Dans un certain nombre de romans, les narrateurs intercalent dans leurs récits des remarques qui tentent d'exprimer leur difficulté à dire et à écrire. L'écrivain doit tenter de retrouver et de décrire les sensations et les émotions éprouvées au moment où le surnaturel entre en jeu, ce qui constitue une difficulté supplémentaire. Le narrateur, face à l'incompréhensible, signale des difficultés d'expression, comme dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « Que dire ? Quoi de plus morne qu'un chemin défoncé par forage, la double

[4495] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 324.
[4496] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 107
[4497] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 322.
[4498] Ibid.

coulée d'argile où le purin s'étale en flaques huileuses, l'immense gargouillis des terres saturées ? Qu'importe ! »[4499] ou encore: « [...] aujourd'hui comme jadis, comme à vingt ans, ville ou village – que dire ? – la plus humble maison d'où monte une fumée le remplit de trouble, resserre son cœur »[4500]. Le fantastique est une réalité mouvante qui a du mal à fixer, à organiser et à restituer parfaitement le récit :

> Il commençait de sentir que le mépris ne se suffit pas à lui-même, qu'il doit se retremper, se renouveler dans un sentiment plus absolu – mais lequel ? De ce sentiment, il n'était pas loin de deviner la nature, bien qu'il usât de ruses misérables pour ne pas prononcer son nom, car il sentait que le nouveau monstre, né en lui, ne voulait qu'être vu et caressé une fois pour croître affreusement, et rester seul, dans l'âme détruite, comme un chancre se moule parfaitement sur le membre qu'il a dissous, et en perpétue la forme hideuse. [4501]

L'indicible intervient au moment où le récit est confronté à sa propre étrangeté. Dire l'événement fantastique frôle les bornes du dicible, comme on le voit dans le discours que tient la vicomtesse à Manuel dans *Le Visionnaire* de Green :

> Quelque chose vivait et mourait sous ce masque, derrière ces tempes. Dix fois par jour, sous prétexte de prier pour elle à son chevet, j'allais contempler cette petite-fille qui savait ce que nous ne savons pas. Je n'étais pas triste, je sentais grandir en moi, avec la stupéfaction qui cause la mort, une ingouvernable curiosité. À dater de cette époque, je tombai sous la domination de cette idée que la vie est illusion et que la grande réalité, c'est la mort. [4502]

La mort, motif fantastique greenien, ne peut être dite, expliquée, racontée : elle devient donc ce « quelque chose » indéfinissable. Cette locution signale dans la majorité des cas l'étendue de l'emprise démoniaque sur les personnages, comme l'explique le narrateur dans *Journal d'un curé de campagne* : « Oui, beaucoup d'âmes, beaucoup plus d'âmes qu'on n'ose l'imaginer, en apparence indifférentes à toute religion, ou même à toute morale, ont dû, un jour entre les jours – un instant suffit – soupçonner quelque chose de cette possession, vouloir y échapper coûte que coûte. La solidarité dans le mal, voilà ce qui épouvante ! »[4503]. De la même façon, « [Adrienne Mesurat] sentait quelque chose qui s'engageait dans sa gorge et le sang, se précipitant à sa tête, battait douloureusement contre ses tempes »[4504].

Cet aspect à la fois indéfinissable et inexplicable empêche l'évaluation de l'écart qui sépare l'univers fictionnel de celui du lecteur, ce qui contribue à produire cette « «inquiétante étrangeté ». En effet, la désignation n'en est pas une, elle entretient le mystère au lieu de le

[4499] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1391.
[4500] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1471.
[4501] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 446.
[4502] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 372.
[4503] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1142.
[4504] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 330.

dévoiler. Ce « quelque chose » permet au lecteur de percevoir l'étendu de l'emprise démoniaque qui sépare désormais l'homme du monde. Guéret dans *Léviathan* de Julien Green croit ainsi sentir la présence « d'un ennemi » et a ensuite « le ressentiment de quelque chose »[4505]. Aussi, ce « quelque chose » est bien une présence néfaste qui vient dans *Sous le soleil de Satan* se jouer de l'abbé Donissan : « Quelque chose comme un souffle, une haleine froide passa sur son petit visage crispé, en rebroussa douloureusement tous les traits. Et il sentit avec fureur, puis avec désespoir que sa bouche retrouvait le pli de l'enfance, se contractait pour un sanglot »[4506]. Cette locution renvoie le plus souvent à un au-delà inquiétant, à ce péché qui envahit le démoniaque : « Et, soudain, Mouchette se vit comme elle ne s'était jamais vue, pas même à ce moment où elle avait senti se briser son orgueil : quelque chose fléchit en elle d'un plus irréparable fléchissement, puis s'enfonça d'une fuite obscure »[4507].

Ce « quelque chose » désigne avant tout cette rupture, cette brèche qui s'insinue dans le personnage démoniaque. Il rend compte de l'irreconnaissable :

> Chacun de ses gestes fut vraiment celui d'un homme qui prend son élan, qui s'élance, car le dernier accès de la tentation, après un répit perfide, est toujours le plus violent et le plus court. Jamais encore le terrible prêtre n'avait été si près de sa fin. Et pourtant, même alors, quelque chose se brisa dans son cœur. L'élan frénétique, en apparence irrésistible, se replia, se défit : l'ombre oscilla sur le mur. [4508]
>
> Quelque chose, qu'il ne nommait déjà plus, s'écarta de lui, d'une fuite oblique. [4509]
>
> Mais quelque chose remuait en lui à l'écho d'une voix familière, la dernière qui lui parlait ce langage, et c'était comme un pressentiment, d'une amertume ineffable, que jamais, plus jamais – jamais ! [4510]
>
> Quelque chose, dont l'enfer est ordinairement jaloux, se donnait ici sans réserves, avec une brutalité, une insolence inouïes. [4511].

L'ambiguïté de la locution « quelque chose » constitue un procédé susceptible de créer un effet fantastique. Il est significatif que l'élément fantastique soit nommé « chose » et non « être » : on sait qu'il ne s'agit pas d'un être animé mais plutôt d'une « force », comme le montre la répétition fréquente de ce mot. L'élément fantastique est cette intrusion démoniaque à laquelle les personnages sont confrontés et qu'ils ne connaissent pas : « Depuis quelque temps déjà il accompagnait sa réflexion ainsi qu'une ponctuation mystérieuse, et il ne s'en serait pas avisé, tant cette chose inconnue se liait étroitement aux plus intimes, aux moins

[4505] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 768.
[4506] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1413.
[4507] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 206.
[4508] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 374.
[4509] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 349.
[4510] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 356.
[4511] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 368.

avouées ou avouables, de ses pensées »[4512]. « Cette chose », comme elle est « inconnue », n'en apparaît que d'autant plus inquiétante et menaçante.

On peut constater la présence de formules approximatives, de tournures évasives qui recouvrent le silence masquant la douleur inouïe et inexprimable. Les narrateurs cherchent leurs mots pour dire ce qu'ils ne parviennent pas à dire, d'où l'expansion du discours ou la démultiplication des mots quand il tourne autour de ce qu'il veut dire. Il y a, à cet égard, des expressions comme « une sorte de » (« d'une sorte de rancune obscure »[4513], « une sorte de stupeur »[4514], « une sorte de folie »[4515], « une sorte de grandeur humiliée, méconnaissable, presque repoussante »[4516]), ou « une espèce de » (« une espèce d'envoûtement »[4517], « une espèce de vie hallucinatoire »[4518], « l'espèce d'hallucination »[4519], « Cette espèce de torpeur qui la prenait lui faisait peur »[4520], « l'espèce de stupeur »[4521], « cette espèce de don »[4522]. Ces expressions sont très présentes pour évoquer les sentiments du démoniaque lorsqu'il est confronté à un événement mystérieux :

> Une longue minute, il resta debout, immobile, en proie à une espèce de terreur inexplicable. La porte du jardin restait ouverte nuit et jour : rien de plus vraisemblable que le passage au presbytère du sacristain, par exemple, ou du jardinier Denis qui lui a vendu des graines et doit cette semaine présenter la facture. Haussant les épaules, il sortit, se retrouva au bas de l'étroit escalier déjà plein d'ombre. [4523]

On peut remarquer que le caractère d'irréalité de ce qui est nouveau, de l'inouï entrave la description, comme le montre l'emploi d'expressions telles que « une espèce de », « inexplicable ». Toutes ces formes de l'imprécision renvoient à un « au-delà du langage », à quelque chose de l'ordre de l'invisible, de l'insaisissable, de l'inconnaissable, de l'irreprésentable, du mystère, quelque chose aux contours indéfinis qu'on ne peut saisir par les mots, que l'on peut seulement approcher et essayer de faire ressentir. Toutes les expressions de substitution, toutes les figures de l'indicible concourent inéluctablement à masquer la réalité. Ce silence est le signe de l'écart impossible à combler entre les mots et les choses : ce sont là les limites de la langue quand il s'agit notamment de figer l'invisible, le surnaturel.

[4512] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 359.
[4513] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1478.
[4514] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 246.
[4515] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 305.
[4516] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1370.
[4517] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 207.
[4518] Ibid.
[4519] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1410.
[4520] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 452.
[4521] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 462.
[4522] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 694.
[4523] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1515.

Il ne s'agit donc pas pour Bernanos, Mauriac et Green de donner le sentiment rassurant de la parfaite intelligibilité du monde : on suggère, au contraire, dans leurs récits la relativité du monde. Les romans de Bernanos sont particulièrement représentatifs d'une des orientations du roman du XXe siècle qui joue avec les possibilités innombrables qu'offre la narration et le jeu des points de vue. Le fantastique est toujours mis en rapport avec son impossible expression : il est l'idée « d'un flou qui saisit l'esprit. On ne saurait dire ce que c'est, puisque c'est précisément de manquer de qualification qui le désigne : est fantastique toute figure du texte (de l'imaginaire) dont la forme et ce qui se dérobe sous cette forme, sa nature irrévélée encore, jette dans la perplexité et la crainte »[4524] explique Charles Grivel dans *Fantastique-fiction.* C'est donc au lecteur de compléter un texte laissé lacunaire à cause de l'incapacité langagière à retranscrire l'expérience vécue par le personnage.

Les démoniaques sont atteints d'un mal difficilement perceptible, définissable : ses ressorts ne sont en effet pas de ce monde, comme le narrateur l'explique dans *Sous le soleil de Satan* :

> La vérité lui apparaissait ; l'évidence serrait son cœur ; même la folie lui refusait son asile ténébreux. Non ! elle n'était pas folle, ne le serait jamais. Cette chose lui manquait, qu'elle avait tenue, mais où ? mais quand ? De quelle manière ? Et il était sûr à présent qu'elle s'était joué depuis quelques instants la comédie de la démence pour masquer, pour oublier – à quelque prix que ce fût – son mal réel, inguérissable, inconnu.[4525]

Comme nous l'avons précédemment expliqué[4526], les démoniaques semblent être sous l'emprise d'une « force invisible »[4527], « inconnue »[4528] qui est souvent un moyen oblique d'évoquer l'emprise démoniaque : « Il restait muet devant sa grotesque victime, la discernant à peine, toute son attention tendue vers l'événement intérieur, le jaillissement irrésistible, la force inconnue, surnaturelle... »[4529]. Comme l'explique Monique Gosselin, ici « les lois ordinaires et psychologiques de la nature humaine paraissent transgressées. Le surgissement intime est inquiétant parce qu'il révèle ici non seulement une transgression de l'ordre humain mais peut-être de l'inhumain »[4530]. On ignore l'origine ou la nature de cette « force » : Bernanos, Mauriac et Green ne la précisent pas. Mais les adjectifs qui sont associés à ce mot

[4524] C. GRIVEL, *Fantastique-fiction,* Paris, PUF, 1992, p. 33.
[4525] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 212.
[4526] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Le destin comme force irréversible ».
[4527] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 322.
[4528] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 483.
[4529] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 346.
[4530] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 149.

montrent que cette « force » renvoie à une transgression, une limite franchie qui a pour objectif d'enfoncer le démoniaque dans le mal. Cette « force mystérieuse »[4531] peut se démultiplier et devenir des « forces obscures »[4532], ces « forces ennemies qui se le disputaient ainsi qu'une proie cessassent dans le moment toute feinte »[4533]. Parfois, l'être démoniaque est transformé en statue, littéralement réifié : cette « force » l'empêche de faire un mouvement : « quelque chose la retenait de se lever une paresse soudaine, inexplicable »[4534] ; « quelque chose l'oppressait horriblement »[4535]. Guéret a en lui « une force mystérieuse, confuse »[4536] qui est sans doute celle qui va le pousser à tuer le vieillard[4537]; Mme Grosgeorge est la proie « d'une force capricieuse »[4538] qui devient une « puissance invincible »[4539] chez Gradère dans les *Anges noirs*. Le mal dont sont atteints les démoniaques n'étant pas de ce monde, il est impossible de le désigner par un autre mot. L'indicible est avant tout l'expression d'une réalité radicalement étrangère à notre expérience quotidienne, réelle.

L'indétermination cède naturellement la place à l'inconnu, comme l'explique Nicole Berry dans *Anges et fantômes* : « Le fantastique est une tentative volontairement vouée à l'échec de maîtriser l'inconnu »[4540]. La définition du fantastique se rapproche d'ailleurs de mots négatifs : incertitude, inconnu, impossible, irréel, en opposition avec ce qui est considéré comme naturel. Aussi, « le fantastique pose un problème inhérent de l'existence réique. Il est ce qui n'est pas donné dans la nature : ce qui, à priori, ne saurait être représentable. Or précisément il s'inscrit d'abord dans ce plan réique ; il ne peut exister qu'en fonction de la traduction réique d'un être qui ne l'est pas. Il appelle à l'existence des êtres, inconnus avant le geste créateur »[4541] analyse Michel Guiomar. C'est pourquoi la langue trouve ici sa limite : l'adjectif « inconnu » ne saurait mieux rendre compte du phénomène. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, après l'humiliation de Ginette, le narrateur explique :

> Le visage penché sur le sien n'est d'ailleurs pas celui de Mme de Néréis. Du moins l'expression lui en est absolument inconnue. Ce qui flambe dans les yeux noirs – dans un seul des yeux noirs, l'autre est

[4531] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 348.
[4532] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1449.
[4533] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 379.
[4534] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 373.
[4535] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 395.
[4536] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 766.
[4537] « une force extraordinaire le secondait » au moment de tuer le vieillard » J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 688.
[4538] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 711.
[4539] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 308.
[4540] N. BERRY, *Anges et fantômes*, Toulouse, Éditions Ombres, Soupçons, 1993, p. 66.
[4541] M. GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà,* Paris, José Corti, 1967, pp. 82-83.

clos, fermé par le sang coagulé, par la poussière – ne ressemble à rien de ce qu'il a vu. La douleur, la honte, nulle pitié ne saurait rabattre, même une seconde, cette flamme haute et fixe. [4542]

On retrouve une scène identique dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur : « Mais il voyait avec plus d'étonnement encore se dresser devant lui une Germaine inconnue, les yeux mauvais, le front barré d'un pli de colère viril, et la lèvre supérieure un peu retroussée, laissant voir toutes les dents blanches »[4543]. Cette chose « inconnue » est donc liée aux différents péchés, comme le désespoir : « Souffrir, voyez-vous, cela s'apprend. C'est d'abord comme un petit murmure au fond de soi, jour et nuit. Jour et nuit, qu'on dorme ou qu'on veille, n'importe ! Il arrive parfois que vous croyez ne plus l'entendre, mais il suffit de prêter l'oreille : la chose est toujours là qui parle, dans sa langue, une langue inconnue »[4544]. On retrouve fréquemment chez Bernanos les motifs de la « route inconnue »[4545] et de la « langue inconnue », particulièrement avant le basculement dans le surnaturel, comme dans *L'Imposture* : « [Cénabre] marquait le terme d'une étape et plus encore le point de départ d'une autre route, terrible à suivre, inconnue. Un fou couve tranquillement son délire jusqu'à ce qu'un cri – ou toute autre manifestation – le convainque de sa folie »[4546]. À travers ces divers exemples, on voit que l'indicible menace quand il est question du monde intérieur de la rêverie, de la folie, et du fantastique.

3. Les comparaisons

Les comparaisons ne sont pas simplement ornementales, elles révèlent une perception poétique du monde : il s'agit de plonger le lecteur dans un monde inouï, à la lisière entre visible et invisible. Elles créent des affinités mystérieuses entre les éléments, des correspondances qui doivent être déchiffrées : elles rendent présent l'invisible, le suggèrent au lecteur. Grâce à la comparaison, le narrateur établit des liens là où il n'y en a pas, tout en gardant un ancrage réel, principale distinction avec la métaphore. La comparaison traduit la volonté de décrire l'inquiétude que provoque l'univers regardé et l'incapacité du langage à rendre compte de cette inquiétude. Marie-Thérèse, lors de son agression par Manuel, explique dans *Le Visionnaire* de Julien Green : « J'avais peur à nouveau comme si je me fusse trouvée

[4542] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1415.
[4543] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 79.
[4544] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1384.
[4545] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1556.
[4546] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 327.

près d'un étranger ou d'un fou »[4547]. Le mot « étranger » suscite une certaine inquiétude : l'étranger parce qu'il vient de loin est inquiétant. Le terme est en cela rapproché de celui de « fou » car il suscite lui aussi l'inquiétude de manière plus radicale encore. Dans ce cas, la comparaison ouvre la porte au surnaturel : Marie-Thérèse comprend que cette nuit-là, son cousin est entré dans la folie ou dans un monde qui lui échappe. C'est pour tenter de saisir ce monde qui leur échappe que Bernanos, Mauriac et Green emploient de nombreuses comparaisons.

La comparaison est aussi propice à décrire le rêve qui accapare fréquemment les démoniaques, notamment Steeny dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « Il croyait le sentir glisser sur son front, sur sa poitrine, sur ses paumes ainsi que la caresse de l'eau. À quelle profondeur descendrait-il, vers quel abîme de paix ? »[4548] explique le narrateur au sujet du jeune garçon. Dans ce dernier exemple, la comparaison avec « la caresse de l'eau » amorce la métaphore qui continue dans la phrase suivante avec l'évocation de « la profondeur » et de « l'abîme ». Ici les comparaisons créent une atmosphère onirique mais il s'agit bien d'un mauvais rêve : l'eau fait glisser Steeny dans les abîmes du mal. Il s'agit donc d'un cauchemar comme le signifie le narrateur dans *Adrienne Mesurat* de Green : « [...] comme dans un rêve, elle éprouva l'horreur de ne pouvoir faire un mouvement, d'être retenue par une force invisible entre ce fauteuil et cette table »[4549]. On peut constater que la plupart de ces comparaisons sont connotées négativement.

Les comparaisons créent un effet de brouillage de la réalité dans l'esprit du lecteur. Lorsque les démoniaques sont assaillis par le mal, les comparaisons révèlent tour à tour la puissance, l'horreur de ce monde inconnu. La comparaison instaure en effet une autre réalité, différente de celle de Dieu, et donc fausse. Cette volonté de mimétisme rappelle celle du serpent qui affirme dans la Genèse : « vous serez comme des dieux »[4550]. Aussi comparer est-ce nécessairement mettre en place une pâle copie de la réalité, ce monde fantoche qu'est le monde du mal. On peut observer que tout un réseau d'images se met en place autour de l'engloutissement, du vide, de la mort et de la boue. Lors de la crise de Cénabre, les comparaisons relèvent du lexique de la dévoration (« Et sa colère même parut comme dévorée par un sentiment plus violent et plus mystérieux. »[4551]), de l'évanescence (« Ce qui semblait à d'autres son existence, sa personnalité véritable, était né des circonstances, éphémères,

[4547] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 242.
[4548] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1365.
[4549] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 322.
[4550] Gn 3 : 5
[4551] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 322.

inconsistantes comme elles : à peine si la répétition des mêmes actes avait pu au cours des ans, à la longue, former quelque ombre, prêter une certaine réalité au fantôme »[4552]) et de l'engloutissement (« […] il était comme englouti, le féroce mépris de lui-même donnait au moins l'illusion d'un reste de lucidité »[4553]).

Le démoniaque s'incarne dans le vide, tel Landin dans *Les Chemins de la mer* de Mauriac : « Sa force aura été d'être toujours là, comme la corbeille à papiers, le cendrier, le paillasson, le crachoir »[4554]. Les comparaisons péjoratives avec ces réceptacles à déchets traduisent bien le mépris que la famille Révolou nourrit à l'encontre de Landin. En même temps, elles suggèrent aussi l'appétence du clerc pour le malheur d'autrui. Outre l'engloutissement, on trouve des images liées à la mort: « Il semblait que les forces ennemies qui se le disputaient ainsi qu'une proie cessassent dans le moment toute feinte, s'étreignissent à travers lui comme deux combattants qui se prennent à la gorge au-dessus d'un cadavre »[4555] ; « Sa solitude était telle qu'il entra là d'instinct comme on vient mourir près d'un inconnu, sur un champ de bataille désert »[4556].

Les comparaisons révèlent la nature nouvelle du démoniaque, sorte de mort-vivant dont l'âme a été complètement annihilée. On retrouve cela dans *Genitrix* de Mauriac, lorsque Fernand veille Mathilde :

> Fernand s'approcha, puis s'éloigna de l'armoire, ayant vu dans la glace sa tête effrayante, - comme si déjà était en lui la corruption qui, à trois mètres de là, travaillait Mathilde. Encore ce sanglot de nocturne- si rapproché qu'on l'eût dit dans la chambre. Fernand regardait la plaque de fer noire : n'y entendait-il pas des ailes sinistres ? Il recula vers la porte. Il était vaincu. [4557]

Les comparaisons sont aussi liées à des images de corruption, de mort mais aussi à des images d'immobilité, comme on le retrouve dans *La Joie* de Bernanos où M. de Clergerie « comme éperonné par un pressentiment mystérieux, ne songe plus qu'à remplir sa maison vide »[4558]. Aussi, fréquemment les comparaisons suggèrent la force de cette possession redoutable : « Un moment il demeura immobile, le buste incliné en avant, le cou un peu tordu portant la tête vers l'épaule dans une attitude incommode, presque effrayante, comme si la parole qu'il venait de prononcer l'avait lui-même cloué sur place »[4559]. Le démoniaque devient une marionnette, un jouet entre les mains de cette force : il est bel et bien une proie. On retrouve

[4552] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 334.
[4553] Ibid.
[4554] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 590.
[4555] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 374.
[4556] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 380.
[4557] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 604.
[4558] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 630.
[4559] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1371.

cette idée à la fin de Thérèse Desqueyroux lorsque la jeune femme, libérée de sa famille, se croit libre. Mais elle ne découvre qu'un « espace vide » qui s'ouvre à elle « comme l'arène au taureau qui sort la nuit »[4560]. Enfin, on retrouve aussi des images liées au motif de la boue, dont on a vu qu'il évoquait le monde du mal. Chez Bernanos notamment, le mal se représente à Chantal dans *La Joie* comme « des rêves ténébreux qu'elle sentait monter un par un, du fond de sa conscience, ainsi que des bulles de boue »[4561]. Le secret du mal se trouve dans les couches profondes de l'être, ce qui rejoint l'image de la descente et des fonds marins récurrente dans l'œuvre bernanosienne.

Les comparaisons ouvrent sur un monde autre, un monde obscur où le démoniaque n'est plus qu'un objet. Au sujet de la curiosité d'Hervé de Blénauge, le narrateur de *Ce qui était perdu* explique : « Qu'il ressentait de peine à ne rien manifester de cet éveil en lui d'un instinct presque jamais en défaut comme si, dans un immense effort il tenait en laisse une meute invisible, aboyant et grondant sur la piste du malheur inconnu ! » [4562]. On peut noter la comparaison infernale de cette « meute invisible, aboyant et grondant ». Plus loin, cette « force mauvaise » qui « frappait comme la foudre, le laissait lui-même dans un état de stupeur et presque d'hébétude »[4563]. La comparaison de cette force avec la foudre établit un lien entre cette force et une sorte de dieu mauvais. Les comparaisons permettent de faire jaillir le surnaturel au cœur du quotidien, particulièrement chez Bernanos qui affirmait : « Je voudrais, dans mes livres, lancer des escadrons d'images »[4564]. Elles permettent d'aller au-delà de l'indicible et de tenter de faire voir ce monde d'en-bas, liquide, boueux, incarnation du royaume du mal.

De manière beaucoup plus radicale, la comparaison instaurée par la locution « comme si » suggère la présence d'une puissance ambiguë, Dieu ou Satan. À ce sujet, Jean Touzot explique dans *La Planète Mauriac* : « [...] cette approximation [...] entrouve alors au héros la porte du rêve, du fantastique, de l'épouvante »[4565]. Dans *Les Anges noirs*, le narrateur indique : « Le plus léger souffle du ciel est capté par des milliers de pins sonores (comme s'il y avait toujours quelque part un dieu endormi) »[4566]. Liogeats semble donc être sous la surveillance d'un dieu dont on ne sait s'il est mauvais ou bon. Dans *Monsieur Ouine* de

[4560] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 85.
[4561] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,*p. 614.
[4562] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 281.
[4563] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 366.
[4564] R. VALLERY-RADOT, « Souvenirs d'un ami », *Bulletin de la Société des amis de Georges Bernanos*, n°1, mars 1950, p.11.
[4565] J. TOUZOT, *La Planète Mauriac : figure d'analogie et roman*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque du XXe Siècle, 1985, p. 103.
[4566] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 353.

Bernanos, la ville de Fenouille est comparée à plusieurs reprises par Bernanos à un « autre monde » : « La même pluie lourde, sans aucune brise, tombait d'aplomb sur le sol fumant. Très loin vers l'est et comme au bord d'un autre monde, l'aube orageuse formait lentement ses nuées, à travers une poussière d'eau »[4567]. L'expression « autre monde » désigne l'au-delà mais reste finalement peu précis : s'agit-il du paradis ou de l'enfer ? En regard du contexte – et de la référence biblique à travers l'évocation de la pluie –, on peut supposer qu'il s'agit de l'Enfer. Les comparaisons permettent de rendre visible la présence qui menace les démoniaques :

> L'image tout entière, ou quelque singularité du regard, de la voix, du geste?... Impossible d'évoquer la personne même du prêtre sans qu'une ombre s'y ajoutât sur-le-champ, presque exactement superposable, et néanmoins distincte – trop vague, hélas ! Dès la première minute, le petit juge avait souffert de ce malaise bizarre, mais il venait seulement de s'en expliquer la cause. Quelle que fût sa sympathie pour cet homme étrange, une part de son être lui échappait toujours, au point que leurs conversations mêmes ne lui laissaient qu'une impression confuse, comme si entre les demandes et les réponses, un témoin invisible s'était glissé sans cesse, poursuivant, pour lui seul, un monologue mystérieux. [4568]

Le juge perçoit la nature étrange du curé de Mégère comme le montre le lexique : « malaise bizarre » ; « singularité du regard », « monologue mystérieux », « homme étrange » sur lesquels nous reviendrons. À cela vient s'ajouter cette « ombre » qui se superpose à l'image du prêtre, comme une présence démoniaque insidieuse que l'on retrouve dans l'évocation du « témoin invisible », introduite par la comparaison « comme si ». L'ombre se présente de manière très ambiguë et contradictoire : elle est extérieure au personnage (car « distincte », « trop vague ») et en même temps, elle possède les caractéristiques d'un double intérieur (car « presque exactement superposable » au curé). Ainsi, si cette ombre est bel et bien présente, on ne sait pas exactement ce qu'elle recouvre ou représente, mais elle semble dépasser le personnage et révèle une partie du secret que ce dernier cache en lui : « une part de son être lui échappait toujours ».

4. L'ombre du « on »

Le pronom personnel indéfini « on » revient souvent dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green, concourant au flou qu'il laisse planer à sa suite. Ne représentant ni le narrateur ni les personnages, il désigne une personne sans contours, sans attributs, un neutre

[4567] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1375.
[4568] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 803.

particulièrement déstabilisant. Ce pronom marque la solidarité ou la distance, englobe le tout ou le rien, réunit tout le monde ou ne comprend personne. Il constitue un pronom vide, une « non-personne » pour reprendre l'expression d'Émile Benveniste. L'ambiguïté du pronom indéfini se révèle dans certaines scènes lorsque la figure démoniaque est en proie à une crise d'ordre surnaturel. Le pronom « on » désigne alors un référent indistinct, peut-être un témoin de la scène, comme lors de la tentative de suicide de l'abbé Cénabre dans *L'Imposture* de Bernanos: « On ne peut pas dire qu'il approcha le canon de sa tempe, il se jeta dessus ».[4569] L'emploi de ce pronom contribue à créer une confusion narrative car on ne sait pas qui englobe ce « on ». C'est un pronom qui est très employé dans *Monsieur Ouine* du même auteur :

> On raconte, en effet, que la maison tombe en ruines, – le toit crevé, la pluie ruisselante de marche en marche, en cascade [...]. [4570]
>
> On le revit alors comme autrefois à travers la campagne, seul, poussant devant lui ses chiens, vieilli à peine et cependant méconnaissable, son visage baigné d'une lueur louche, suspecte. [4571]
>
> On voyait remuer, entre les lattes grises, son visage peint, verni de la pointe affaissée du menton jusqu'à ses hauts sourcils châtains [...]. [4572]
>
> [...] [D]errière un rideau de serge rouge, on voit le lit défait, la table de bois blanc, la cuvette pleine d'une eau grise. [4573]
>
> [...][O]n l'a vu tant de fois défier ses rivaux, là-bas, dans les cafés de Meknès [...] » « On prétend que la voiture renversée fut traînée plus de vingt mètres [...]. [4574]

L'emploi du pronom indéfini, récurrent au début, se répète tout au long du roman. Le lecteur ne sait pas qui est ce « on » : s'agit-il des habitants de Fenouille ? Le narrateur s'inclut-il dans le groupe ? De toute évidence, le narrateur paraît s'englober dans la collectivité, ce qui donne un caractère de vraisemblance au roman, mais aussi d'étrangeté. Grâce à l'emploi de ce pronom – très proche du « nous » –, on bascule de la narration hétérodiégétique à homodiégétique. Toutefois, si le narrateur s'inclut dans la communauté de Fenouille, il n'est jamais précisément défini, ce qui crée une ambiguïté. Le fait qu'il soit associé à un verbe de perception brouille quelque peu la narration et le point de vue adopté : on peut en effet se demander qui « raconte », « voit », « revit » ces différents événements. « On » devient une sorte de témoin évanescent, indéterminé et donc inquiétant des événements relatés.

[4569] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 372.
[4570] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1358.
[4571] Ibid.
[4572] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1390.
[4573] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1473.
[4574] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1502.

Le texte ne donne aucune réponse, et le pronom « on » restera indéterminé : « L'intérêt de « on» tient précisément à cette neutralisation de la personne qui rend nécessaire son interprétation, mais n'impose pas d'identification de son référent : celui-ci peut être identité sans être explicité, « on » maintenant l'indétermination de la personne »[4575] explique Anne Herschberg Pierrot dans *Stylistique de la prose*. Le pronom « on » reste cette forme « vide » de personne, « autrement dit, pour être inscrit dans la langue, le sujet doit n'y être pas »[4576], ce qui justifie cette autre expression de Françoise Atlani : « on : l'illusionniste ». Le pronom indéfini « on » crée un espace ouvert, libre et vide, puisqu'il ne fait référence à aucun personnage en particulier. Cela explique pourquoi le narrateur des *Chemins de la mer* l'emploie dans l'extrait suivant : « D'un mort, on n'a rien à redouter [...] On n'a plus à le ménager ni à lui donner le change ; et même quand on s'appelle Landin et que le mort dont il s'agit fut une créature aussi brillante qu'Oscar Révolou, on est libre de s'abandonner à ce sentiment étranger et si nouveau : la pitié » [4577]. Ce pronom « on » peut se référer au narrateur qui généralise son propos comme on le voit souvent dans l'œuvre mauriacienne. Mais il désigne aussi Landin lui-même car quel autre pronom, si ce n'est ce pronom « vide », pourrait mieux désigner ce personnage démoniaque, incarnation du vide absolu ?

Le pronom « on », dans les romans de Julien Green, désigne un être étranger au monde, à un monde imperméable à toute signification. Aussi, ce pronom, qui renvoie à une masse indistincte où tous les êtres sont confondus et leur personnalité propre annihilée, sert à « nommer » le phénomène surnaturel, cette entité inquiétante sur laquelle les personnages démoniaques semblent ne pas avoir de prise. Par son intermédiaire, le narrateur tente de définir, d'évoquer le phénomène fantastique qui n'est plus le double intérieur mais un être extérieur qui hante le narrateur afin de devenir son double. Ainsi, dans *Minuit* de Green, le narrateur explique : « L'idée qu'on remuait quelque part dans un coin de la chambre lui traversa plusieurs fois l'esprit et elle crut s'évanouir d'horreur en entendant tout à coup un souffle rauque chuchoter à son oreille »[4578]. Le pronom « on » représente un non-personnage et contribue donc à apporter de la neutralisation : il n'a en effet ni genre ni caractère particulier. L'usage de ce pronom permet de suggérer l'ambiguïté et multiplie les possibilités du signifié. Ici le mystère est entretenu par l'aspect indéterminé de ce qui « remue ». Ce

[4575] A. HERSCHBERG-PIERROT, *Stylistique de la prose*, *op.cit.,* p. 29.
[4576] F. ATLANI, « On : L'illusionniste », *La Langue au ras du texte*, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1984, p. 27.
[4577] F. MAURIAC, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 587.
[4578] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 515.

pronom « on » apparaît à des moments où les personnages ont peur de quelque chose d'indéfinissable. Dans *Léviathan* de Green, lorsque Guéret se cache après avoir agressé Angèle, le narrateur explique : « s'il ne se sauvait pas tout de suite, il était perdu. Peut-être avait-il été enfermé exprès dans ce chantier ; on avait peut-être deviner qu'il viendrait là et il eut le sentiment qu'on l'épiait de derrière les tas de charbon et qu'on s'amusait de sa terreur »[4579]. Ici le pronom indéfini désigne dans la première proposition les gens du village (« on avait peut-être deviner ») mais dans la seconde proposition (« on l'épiait » ; « on s'amusait de sa terreur »), le pronom peut désigner les villageois ou un inconnu dont le lecteur ne peut deviner l'identité précise.

5. Les démonstratifs

Dans sa grammaire, Martin Riegel présente le démonstratif « cela » comme une forme composée neutre qui peut servir à « décatégoriser péjorativement un référent en lui refusant sa dénomination usuelle »[4580]. « Cela » peut également anaphoriser les antécédents dépourvus de genre et de nombre. Ainsi, « les formes neutres, *ce, ceci, cela* s'emploient quand on n'a aucun nom dans l'esprit »[4581]. Par son caractère vague, le pronom démonstratif « cela » se substitue, dans un certain nombre de récits fantastiques, à un danger que le personnage ne peut clairement discerner, « ce flou contribuant à augmenter l'angoisse »[4582]. Dans les romans de Bernanos, Green et Mauriac, les pronoms démonstratifs « cela » et « ce » marquent le caractère indéfinissable, invisible de l'ennemi qui est en réalité l'acte démoniaque.Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé se réjouit de la débauche à venir qui n'est nommée que par un pronom démonstratif : « Plus rien ne comptait que cela qui était son bonheur, – cela seul qui valait de vivre : cette chose »[4583]. La tentative d'empoisonnement de Thérèse Desqueyroux n'est pas nommée autrement dans le roman éponyme de Mauriac : « Rien ne prouve que ce soit <u>*cela*</u> ; ce peut être une crise d'appendicite, bien qu'il n'y ait aucun autre symptôme... ou un cas de grippe infectieuse ». Mais Bernard, le surlendemain, était sur pied. « Il y avait des chances pour que ce fût <u>*cela*</u> »[4584]. Ici le pronom démonstratif désigne la

[4579] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 697.
[4580] M. RIEGEL, J-C PELLAT, R. RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit*., p. 206.
[4581] H. BONNARD, *Grammaire française des lycées et collèges*, Paris, SUDEL, 1950, p. 77.
[4582] D. LABBÉ, G. MILLET, *Les Mots du merveilleux et du fantastique,* Paris, Belin, 2003, p. 85.
[4583] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 301.
[4584] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 71. C'est nous qui soulignons.

surdose médicamenteuse prise par Bernard sous les yeux de Thérèse. La fonction cataphorique de « cela » peut ici s'établir sur une analogie sémantique entre ce démonstratif de l'imprécis et le caractère inachevé de l'information donné par la proposition hypothétique. Les points de suspension amorcent une suite sémantique qui est de l'ordre du non-dit. L'importance de l'événement que « cela » dissimule s'impose par l'italique qui le met en relief. L'impossibilité de nommer l'acte pour Thérèse est très forte : « cela » est le seul terme approprié pour qualifier l'innommable par crainte de transgression langagière.

Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, on retrouve une mise en relief similaire du pronom démonstratif lorsque l'abbé Donissan rencontre Mouchette :

> De cette ombre mystérieuse, à quelques pas, et se rapprochant sans cesse, il ne connaissait rien, bien qu'il sût déjà d'une certitude calme, absolue, pleine de silence, que *cela* qui montait et clapotait doucement dans la boue était le dernier et suprême acteur de cette inoubliable nuit. [4585]

Le langage se fait symbolique ici : les artifices du langage poétique (l'adjectivation, la répétition et l'indétermination, notamment par l'emploi du mot « ombre », vide de sens) jouent leur rôle et expriment l'au-delà de l'apparence de l'homme, le surnaturel humain. Il est certain, pour Bernanos, qu'une vie cachée, étrangère et de surcroît mauvaise se trouve enfouie sous le monde apparent, sous la réalité. Ainsi, l'antécédent de « cela » est bien dans cet extrait « cette ombre mystérieuse », expression elle-même indéfinie.

Outre le pronom démonstratif, on peut remarquer que fréquemment les déterminants démonstratifs sont employés lorsque se produit un événement fantastique. Par exemple dans *Minuit* de Green, le narrateur indique au moment où Élisabeth fait sa toilette :

> Depuis un moment, elle éprouvait une vague tristesse et en même temps un bonheur dont elle ne devinait pas la cause. Elle espérait que, dans la suite des années, elle n'oublierait pas cette minute étrange où la joie et la mélancolie semblaient se fondre. Le silence de la maison, la pénombre de la petite pièce où elle se lavait et la tiédeur de sa chair sous sa main, elle connaissait tout cela. À quel moment de sa vie avait-elle ressenti cette langueur du corps et de l'âme ? Quel jour d'automne semblable à celui-ci, plein de murmures et de cris d'oiseaux ? Elle demeura immobile, essaya de se souvenir, mais sa mémoire demeurait muette, et soudain, l'enchantement prit fin. [4586]

Nous remarquons en premier lieu l'utilisation du déterminant démonstratif dans des expressions telles que « cette minute étrange », « cette langueur du corps et de l'âme ». Elles traduisent l'ambivalence, le trouble dans lequel se trouve le personnage, partagé entre la curiosité et l'inquiétude propre à une situation qui le précipite dans la solitude, dans un monde de l'étrangeté. Le démonstratif a pour avantage de désigner, de montrer quelque chose au

[4585] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 192. C'est nous qui soulignons.
[4586] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 518. C'est nous qui soulignons.

lecteur dont l'attention est plus fortement sollicitée. Il est utilisé un peu plus loin dans la fausse nomination : « elle connaissait tout cela ». Le démonstratif laisse la nomination en suspens. Jean Bellemin-Noël parle dans ce cas de « connotation sans dénotation »[4587]. L'emploi du démonstratif se retrouve dans les moments où le démoniaque est en proie à une crise, comme dans ces deux passages issus de *La Fin de la nuit* de Mauriac et de *Monsieur Ouine* de Bernanos:

> Thérèse ne pensait plus à Marie, ni à Georges, ni à personne : toute ramassée sur soi, attentive à ce désordre profond au centre même de son être, comme si cette fixité du regard intérieur eût suffi à tenir en respect l'organe dément, à apaiser ces battements fous, à enrayer cette course désordonnée, à l'arrêter au bord du vide. [4588]

> Au lieu que l'angoisse matinale prolonge curieusement l'insomnie, en est comme l'intolérable épanouissement. Cette fraîcheur acide, cette limpidité, ce murmure de sources invisibles, ce renouvellement de toutes choses l'isole plus douloureusement que le silence, les ténèbres où ses nerfs trouvent une espèce de calme et comme une sécurité funèbre.[4589]

Le statut ambigu du démonstratif, comprenant à la fois un élément défini (connu) et un élément indéfini (nouveau), renvoie à une réalité extralittéraire, en recourant aux connaissances du lecteur (« ce désordre profond »). L'emploi du démonstratif permet l'identification immédiate de cet aspect de la personnalité du démoniaque dont il est question à travers des adjectifs qui permettent la justification d'une telle identification singulière (« organe dément », « battement fous »). Le rôle des anaphores démonstratives se définit ainsi : « Le démonstratif [...] est un anaphorique qui suppose une prise en charge énonciative (liée à sa valeur déictique) : l'anaphore démonstrative se prête ainsi à « reclassifier » le référent, à le renommer. Elle attire l'attention sur un nouvel aspect de l'objet, dénommé autrement, ou présenté sous un nouveau point de vue. »[4590]. La fonction des anaphores démonstratives est donc de renvoyer à une pré-information, c'est-à-dire au démoniaque, tout en lui attribuant un nouvel aspect, celui de l'inquiétante étrangeté. L'emploi du démonstratif permet donc le mariage de l'insolite et du réel.

[4587] J. BELLEMIN-NOËL, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littératures*, n°2, mai 1971, p.113.
[4588] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 134. C'est nous qui soulignons.
[4589] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres compètes, op. cit.,* p. 1470. C'est nous qui soulignons.
[4590] A. HERSCHBERG-PIERROT, *Stylistique de la prose*, *op.cit.,* p. 241.

B. Une narration du doute

Ce « quelque chose », – parfois nommé « ennemi », « obstacle invisible ? »[4591] –, lorsqu'il se manifeste chez le démoniaque, donne lieu à de l'incompréhension. Le questionnement montre que le personnage, en proie à l'incertitude, au doute, voire à l'angoisse, n'accepte pas si facilement l'inacceptable : la réalité s'efface, devient supposition. La narration, devenue incertaine, agit comme un courant souterrain et mine le réalisme établi par Bernanos, Mauriac et Green. En effet, dans les récits dominés par le point de vue subjectif, la parole du démoniaque envahit l'espace narratif au détriment des événements. La narration devient donc subjective car complètement parasitée, envahie par le personnage démoniaque. Malgré quelques nuances sur lesquelles nous reviendrons, le narrateur dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green oscille entre le sentiment d'une connaissance supérieure et une interrogation sur l'événement fantastique. Le discours des démoniaques, au moment où il est confronté au fantastique, est soumis aux difficultés d'appréhension d'une expérience singulière, ce qui se traduit par la fréquence de tournures modalisantes[4592]. Elles marquent la difficulté du narrateur à restituer ce qu'il voit ou ce qu'il perçoit, à nommer de manière définitive et laissent une marge d'incertitude. Au cours de cette phase interrogative, différentes hypothèses sont énoncées qui ont pour but de tenter d'élucider le problème posé, mais l'interrogation ne met pas fin à l'ambiguïté. Le personnage démoniaque subit ici quelque chose qu'il n'a pas forcément voulu, ce qui est indispensable au fantastique. Cette inquiétude est d'autant plus terrible que les démoniaques se trouvent face à un mystère à la fois terrifiant et fascinant : le leur. L'inconnu n'est pas dans le monde extérieur, il est dans l'homme. Le fantastique en est l'expression : il se fonde sur l'affrontement de l'homme avec ce qui lui est de plus inconnu et perturbateur au possible.

Les éléments du surnaturel employés par le fantastique sont l'expression de cette angoisse de l'homme, non plus face à un quelconque dieu, mais face à lui-même et aux autres. De simples événements banals, telles des visites rendues, peuvent donner lieu à diverses interprétations, comme celle de Ouine au curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « De l'élan de curiosité qui l'avait poussé presque malgré lui vers le jeune prêtre

[4591] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1438.
[4592] Une définition de cette modalisation a été donnée par C. BALLY : « [...] forme linguistique d'un jugement intellectuel [...] qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit. », « Syntaxe de la modalité explicite », *Cahiers F. de Saussure*, 1942, p. 3.

inconnu, il ne restait rien. Curiosité ? Goût du risque ? Il n'eût su le dire »[4593]. Dans ce roman, le narrateur s'interroge sur les actes, paroles, pensées des personnages de manière perpétuelle : tous les personnages et tous leurs actes sont sujets à interrogation : « Comment l'a-t-il suivie sans discussion, cette Mme de Néréis que les plaisantins du village appellent injurieusement « Jambe-de-Laine » ? »[4594] s'interroge le narrateur au sujet de la venue de Steeny au château. Plus loin, il ajoute : « À quelle minute, par quel miracle s'est rompue l'inflexible spire, est-il sorti de l'enfance, presque à son insu ? Qui pourrait le dire ? »[4595]. L'expression « qui pourrait le dire » indique un jeu du narrateur dont la focalisation est externe sans pour autant l'être vraiment. Le narrateur feint donc fréquemment de ne pas savoir pourquoi les figures démoniaques agissent ainsi :

> Fut-il vraiment, dès lors, possédé ? Faut-il chercher dans son enfance la plus secrète une de ces fautes-mères dont la germination est si lente, mais tenace, capable de pourrir une race ? Qui le saura jamais ? Peut-être aussi une autre hypothèse sera-t-elle mieux acceptée. Tel acteur entre assez dans son jeu pour mener un temps une existence bizarrement calquée sur celle de son personnage imaginaire, poussant ce scrupule de la ressemblance jusque dans la vie quotidienne.[4596]

Les personnages démoniaques trouvent leur accomplissement en jouant ce qu'ils ne sont pas, d'où la comparaison théâtrale dans l'extrait. La vie que mène Cénabre jusqu'à présent apparaît factice : il joue un rôle social, comme nous l'avons évoqué précédemment[4597]. Mais à force de jouer, le personnage s'est perdu et ne sait plus qui il est. À cette question le narrateur ne peut donner de réponse et la crise qu'il traverse, symptôme de cette perte, ne peut donner lieu à aucune certitude : « Qui le saura jamais ? ». *L'Imposture* relate avant tout l'histoire d'une métamorphose : Cénabre devient un monstre transformé physiquement par le fantastique. La métamorphose permet le passage du réel à un autre état qui relève de l'extraordinaire dans le sens premier du terme, de l'aberration. Dès lors, les questions demeurent en suspens car le démoniaque, dans la plupart des cas, ne peut se connaître : ces figures demeurent un mystère pour eux-mêmes et les autres.

La fréquence des marques d'interrogation dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green est révélatrice de ce refus de toute assertion définitive. Par là même, le narrateur se trouve en marge par rapport au destinataire – le lecteur. Il sait que ce qu'il relate est uniquement la perception d'une conscience : la tentative de communication est un échec car le message ne

[4593] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1470.
[4594] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1360.
[4595] Ibid.
[4596] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 362.
[4597] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « La tricherie sociale ».

peut être saisi. Le mystère et l'étrangeté ne sont pas seulement présents dans l'histoire mais également dans sa structure même qui est élaborée par la perception du lecteur et celle du narrateur. Ce n'est pas tant le narrateur, le personnage ou même le phénomène qui s'exprime dans le fantastique, mais une combinaison de tout cela à la fois : les paroles des uns sous l'influence de l'indicible de ce dernier. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac lorsque Gradère se rend à Liogeats, le narrateur se demande pourquoi il a décidé de faire ce voyage : « Lui-même le savait-il ? Toutes ses démarches n'avaient-elles pas des buts obscurs [...]. Que venait-il accomplir d'occulte et d'irréparable dans ce coin du monde où il était né [...] ? »[4598]. Les démoniaques ne savent donc pas forcément quel est l'objet de leur acte qui cache une part « occulte » et « irréparable » que même eux ignorent. C'est sans doute cette part occulte qui pousse Mme Grosgeorge à venir sur les lieux de l'agression d'Angèle : « Peut-être aussi certains paysages exerçaient-ils sur elle un attrait dont elle ne soupçonnait pas toute la puissance. Était-ce à dessein ou par hasard qu'elle s'asseyait sur la berge de la rivière, tout près des arbres où l'on avait trouvé Angèle ? Quelle curiosité la poussait, quel espoir nourrissait-elle ? »[4599].

Mais le doute peut aller encore plus loin comme l'exprime le narrateur au sujet de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos :

> Elle doutait d'être, d'avoir été. Toute abstraction, dans son esprit, prend une forme, et peut être serrée sur la poitrine ou repoussée. Que dire de ce fléchissement de la conscience même ! Elle s'était reconnue dans les siens et, au paroxysme du délire, ne se distinguait plus du troupeau. Quoi ! pas un acte de sa vie qui n'eût ailleurs son double ? Pas une pensée qui lui appartînt en propre, pas un geste qui ne fût dès longtemps tracé ? Non point semblables, mais les mêmes ! Non point répétés, mais uniques. Sans qu'elle pût retracer en paroles intelligibles aucune des évidences qui achevaient de la détruire, elle sentait dans sa misérable petite vie l'immense duperie, le rire immense du dupeur. [4600]

L'extrait propose une véritable enquête de soi, avec des interrogations pleines d'hésitations, de tâtonnements, de ruptures et de tourments : le démoniaque se présente comme un être sans force qui cherche à se connaître mais qui sombre peu à peu dans une sorte d'angoisse existentielle et finalement dans la folie. À travers cette recherche intérieure, il comprend que ses actes s'inscrivent dans la lignée d'autres, de ses ancêtres. Cela aboutit à un véritable étourdissement qui devient démence totale d'un être qui se sent abandonné de tous les autres : « Elle livrait tout et c'était comme si ce troupeau était venu manger dans sa main sa propre vie. Que leur disputer ? Que reprendre ? Ils avaient jusqu'à sa révolte même »[4601].

[4598] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 248.
[4599] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 717.
[4600] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 206.
[4601] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 207.

Les actes, et mêmes les paroles, semblent surgir d'eux-mêmes sans que les démoniaques l'aient désiré, souhaité. Aussi, dans *L'Imposture* de Bernanos, au moment où Cénabre affirme à l'abbé Chevance avoir voulu se tuer, le narrateur indique : « Comment cette parole vint-elle ? D'où vint-elle ? Lui-même n'eût su le dire. Il n'eût su dire non plus si elle était un mensonge »[4602]. Certains démoniaques en viennent à douter d'avoir parlé comme Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos : « Évidemment, M. Ouine vient de reconnaître que le soir mystérieux qui lui versait sa fraîcheur n'était qu'un rêve [...]. Mais a-t-il parlé ? S'est-il trahi ? » [4603]. Le doute est à ce point persistant que la réalité devient « un rêve », motif bernanosien par excellence. Le rêve – et sa confusion avec la réalité qui en résulte – se retrouve dans son œuvre entière, ainsi que dans celle de Green, comme nous le verrons. Chez Mauriac, les démoniaques ont toutefois eux aussi une perception du réel modifiée :

> Sans doute ne posera-t-il aucune question, ce soir... mais demain ? Thérèse ferme les yeux, les rouvre et, comme les chevaux vont au pas, s'efforce de reconnaître cette montée. Ah ! ne rien prévoir. Ce sera peut-être plus simple qu'elle n'imagine. Ne rien prévoir. Dormir... Pourquoi n'est-elle plus dans la calèche ? Cet homme derrière un tapis vert : le juge d'instruction... encore lui... Il sait bien pourtant que l'affaire est arrangée. Sa tête remue de gauche à droite : l'ordonnance de non-lieu ne peut être rendue, il y a un fait nouveau. Un fait nouveau ? Thérèse se détourne pour que l'ennemi ne voie pas sa figure décomposée. [4604]

Ce passage rend compte à quel point la réalité est, pour Thérèse, déstabilisée, précaire. Cette précarité se retrouve dans les modalisateurs (« sans doute », « peut-être »), les répétitions (« ne rien prévoir ») et les points de suspension. Il y a de toute évidence de nombreux éléments qui semblent échapper à Thérèse dans le monde qui l'entoure. Isolée des autres, elle ne cesse d'interroger cette réalité qui lui échappe. Le motif du sommeil (« Thérèse ferme les yeux, les rouvre [...] », « dormir.... ») montre que l'on bascule dans le rêve sans que le personnage n'en ait véritablement conscience.

Les verbes modalisateurs sont nombreux dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green, notamment au moment où l'héroïne tue son père. La réalité semble devenir évanescente et la jeune fille n'a plus qu'une vision partielle des choses. Dès lors, de nombreux modalisateurs se font jour : « Il lui semblait que sa tête était vide » « elle se croyait endormie, rêvant », « Peut-être que je suis somnambule [4605]» « elle crut entendre son père »[4606]. Chez Green, contrairement à Bernanos, les incertitudes relèvent clairement de la focalisation interne. Le

[4602] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 345.
[4603] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., pp. 1530-1531.
[4604] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 25.
[4605] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 392.
[4606] Ibid.

lecteur a donc une perception plus nette de ce qui se joue au cœur du roman. Chez Bernanos, nous trouvons parfois des interprétations rationalistes des phénomènes vécus. Les hypothèses, demeurant à l'état de questions, sont des éléments d'interprétation. Ginette, dans *Monsieur Ouine*, se demande si elle rêve : « Chaque trait de son visage garde une extraordinaire fixité. Rêve-t-elle ? Délire-t-elle ? »[4607]. Dans *Sous le soleil de Satan* au sujet de Mouchette, le narrateur s'interroge : « À quoi songeait-elle ? Ou ne songeait-elle à rien ? »[4608]. On pourrait multiplier les exemples : Bernanos affirme l'existence du surnaturel, et donc de l'événement, tout en la niant. L'expérience surnaturelle fait ainsi l'objet de plusieurs hypothèses possibles mais aucune n'est jamais désignée comme étant la bonne. On retrouve ces procédés au début de la crise de Cénabre : « Sans doute, il lui devait faire sa part : c'était un malaise, une gêne, une diminution de l'activité, ou sa déviation morbide »[4609]. La gradation (« malaise, gêne, diminution de l'activité, déviation morbide ») montre que l'incertitude devient inquiétude grandissante. De même, les questions, de plus en plus nombreuses au fur et à mesure de la crise, créent un état d'émotion anxieuse en soulignant l'isolement du personnage : « Ainsi accomplissait-il ponctuellement chacun de ses devoirs, apportant à l'œuvre de sa perte une puissance de volonté inouïe. Fut-il vraiment, dès lors, possédé ? Faut-il chercher dans son enfance la plus secrète une de ces fautes-mères dont la germination est si lente, mais tenace, capable de pourrir une race ? Qui le saura jamais ? Peut-être aussi une autre hypothèse sera-t-elle mieux acceptée »[4610]. Le procédé met en valeur l'ignorance du démoniaque et par conséquent sa faiblesse : il s'enfonce davantage dans sa condition tragique qui éveille la pitié. C'est cette même pitié qui est évoquée par le narrateur dans *L'Imposture* de Bernanos :

> Il semblait que les forces ennemies qui se le disputaient ainsi qu'une proie cessassent dans le moment toute feinte, s'étreignissent à travers lui comme deux combattants qui se prennent à la gorge au-dessus d'un cadavre. Il en était à cet excès d'angoisse où tout lien se trouve relâché, lorsque le corps participe, dans son ignominieuse détresse, au désastre même de l'âme, quand il n'exprime plus la douleur par aucun signe abstrait, qu'il la sue par tous les pores. Spectacle abominable et magnifique à faire cabrer la pitié ![4611]

L'imminence de la crise est transcrite par des sentiments de menace, de peur et d'angoisse. Ce qui se passe au moment où le démoniaque est en proie à une crise – cette crise qui est la manifestation de la possession – ne saurait trouver d'explication. Le démoniaque, comme on l'a vu, représente l'inconcevable sous la forme de la présence fulgurante dans notre réel d'une

[4607] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1416.
[4608] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 94.
[4609] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 327.
[4610] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 364.
[4611] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 374.

créature – un autre moi – que l'on pensait inexistante. L'angoisse vient de ce que la métamorphose laisse encore percevoir des traces de l'homme et de son humanité dans le démoniaque. Cette angoisse est vécue par le personnage qui se sent devenir étranger à son propre univers et aux autres. Le fantastique n'est donc pas l'irruption d'un étrange extérieur dans notre monde, mais il nous révèle que nous sommes nous-mêmes extérieurs à la perception que nous avons de notre monde.

Le propre du démoniaque est de susciter le doute[4612]– c'est-à-dire d'une certaine manière le « double » – car il suscite la mise en question de soi : cette lutte est intérieure. Le démoniaque est donc le surgissement du doute sur soi, qui ouvre la brèche de la haine de soi. De ce fait, le phénomène n'a pas de réalité objective : cette dernière est subjective car il n'existe que par la perception que le personnage a de lui. Le réel présenté au lecteur est essentiellement celui perçu par le personnage démoniaque et déformé par lui. Ainsi, ce qui est vécu, ressenti par les démoniaques se conçoit à titre d'hypothèse. Le doute est souvent instauré par un bouleversement des sens :

> En somme il n'avait tant parlé que pour échapper à l'espèce de gêne qu'éprouve le plus effronté lorsqu'il se croit observé par quelque tiers invisible. Cette gêne évanouie, l'inquiétude persistait, trop vague et d'ailleurs trop humiliante pour qu'il osât discuter franchement avec elle. Non, ce n'était pas seulement le scrupule de compromettre un homme sans doute irréprochable qui le frappait ainsi d'impuissance. Ce trouble datait de plus loin. Il l'avait senti naître en lui dès le premier regard du prêtre, en même temps qu'une sympathie passionnée, inexplicable, plus forte que la curiosité même, car à peine eût-il pu dire encore à cette heure s'il souhaitait ou redoutait de connaître tous les termes du problème dont il poursuivait la solution par simple réflexe professionnel. Avait-il peur ? Mais de qui ? Ou de quoi ? [4613]

Le lexique : « il se croit observé » », « il l'avait senti » », « éprouve », montre le bouleversement des sens chez Olivier qui ressent un sentiment indéfinissable et changeant, tour à tour « l'espèce de gêne », puis « inquiétude », et enfin « trouble ». À l'issue de son parcours, le personnage n'appartient définitivement plus au monde des hommes. Il est marqué de façon indélébile et plus rien ne sera jamais être comme avant : il va se désintégrer. La folie est alors souvent l'ultime étape du parcours du personnage : on a vu en effet que c'est l'une des formes les plus extrêmes de la perte d'identité[4614]. Le phénomène s'est bien emparé du personnage : littéralement, le personnage cesse d'être lui-même, il n'existe plus. La perte d'identité entraîne alors une condamnation à disparaître : le personnage n'a plus sa place nulle part.

[4612] « Douter » vient du latin « dubitare » qui signifie hésiter entre deux choses, être incertain, indécis .
[4613] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 812.
[4614] Voir dans de le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Le dédoublement et la folie ».

Le phénomène devient cette partie du personnage, cette projection de lui-même: il perd de plus en plus d'autonomie par rapport à lui. Chez Green, cela se traduit physiquement par des réactions brutales et surprenantes. La soudaineté qui terrasse les personnages greeniens relève d'abord de la prise de conscience de l'impuissance. Elle est à la fois l'expression de l'horreur, d'une incapacité à maîtriser les forces qui exercent leur emprise sur le héros, et en même temps ouverture sur un autre monde : elle instaure une rupture avec le quotidien. Dans *Adrienne Mesurat*, l'héroïne éponyme est en proie à des réactions imprévisibles comme de nombreux démoniaques : « Brusquement, une idée lui vint « [...]. Elle irait consulter Maurecourt pour une maladie imaginaire et, dans le courant de la conversation, elle lui parlerait d'elle-même en feignant de parler d'une de ses amie » [4615]. Puis finalement, elle se ravise : « Il était trop tard aujourd'hui. Demain, elle irait sûrement »[4616]. Le passé simple (« lui vint ») fait place à un conditionnel (« irait ») qui signifie un passage vers un fait irréel : nous entrons dans le domaine de l'imaginaire. Selon Grévisse, le conditionnel « exprime un fait éventuel ou irréel dont la réalisation est regardée comme la conséquence d'un fait supposé, d'une *condition* ». Il marque « un fait irréel dans le présent ou dans le passé »[4617]. Ce mode ne sert pas seulement à présenter les faits sous l'angle de l'éventualité ou de l'irréalité : il donne des clés d'interprétation, comme dans *Léviathan* du même auteur : « s[i Guéret] ne se sauvait pas tout de suite, il était perdu. Peut-être avait-il été enfermé exprès dans ce chantier ; on avait peut-être deviné qu'il viendrait là et il eut le sentiment qu'on l'épiait de derrière les tas de charbon et qu'on s'amusait de sa terreur »[4618]. Le narrateur pose l'existence d'un monde différent avec la proposition « s'il ne sauvait pas tout de suite ». Le conditionnel apporte aussi une intensité dramatique : « on avait peut-être deviner qu'il viendrait là » et exprime la peur de Gueret. Ce mode permet d'exprimer l'incertitude quant à la direction que va prendre la suite du roman.

Dès lors, les mots, pour qualifier l'expérience, tâtonnent, se cherchent, tentent de donner un sens à ce qui, de toute évidence, n'en a pas. On retrouve cela dans *Monsieur Ouine* de Bernanos lorsque le narrateur explique au sujet dee Steeny :

> Une pitié inconnue, mêlée ou comme voilée d'un peu de mépris – une sorte de satiété charnelle inexprimable, inexplicable, gonflait son cœur et il cherchait en vain les mots oubliés toujours vivants au

[4615] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 384.
[4616] Ibid.
[4617] M. GREVISSE, *Le Bon usage, cours de grammaire française et de langage français,* Paris, Duculot, 1980, p. 847.
[4618] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 697.

> plus profond, au plus secret de sa mémoire – laquelle ? – des mots prononcés jadis – mais où ? mais quand ? en un autre temps peut-être, un autre monde, – d'une mémoire sans date et sans nom. [4619]

Tout est placé sous le signe de l'interrogation (« où ? », « quand ? », « laquelle ?) et de l'absence de souvenirs, de mémoire. La comparaison « comme voilée » et les adjectifs très proches « inexprimable » et « inexplicable » montrent que la narration se cherche. Cette confusion suscite le doute, l'inquiétude et le malaise. Le questionnement envahit le passage mais en réalité il domine dans l'espace du roman tout entier, marqué par le doute, le secret et l'indicible. Guéret, dans *Léviathan* de Green, doute de la réalité après avoir violé et tué, comme le suggère le narrateur : « Cet assassinat dont on l'accusait, cette mort infligée à Angèle, n'était-ce pas probable, n'était-ce pas vrai ? Qu'aurait-il fait d'autre s'il avait trouvé la jeune femme dans son lit ? Il lui aurait peut-être tranché la gorge pour se venger d'elle, pour la faire taire, et ses mains seraient comme elles étaient à présent, chaudes, lourdes et poisseuses »[4620]. L'adverbe « peut-être » oriente vers l'expression d'une probabilité. Le doute intègre également un ensemble de questions qui contiennent leurs propres réponses. Les interrogations ouvertes et les aveux d'impuissance interviennent au moment où les personnages démoniaques perçoivent un bouleversement interne.

Dans cette confusion, nombreux sont les démoniaques qui ont l'impression de sentir ou de voir une présence inconnue. Les apparitions sont nombreuses dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, et ne s'expliquent que rarement. Les personnages démoniaques ont souvent l'impression indéfinissable que quelqu'un rôde autour d'eux. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le vieillard croit entendre l'infirme, retrouvé mort, gémir : « Mais ce qui achève de briser ses forces, c'est le gémissement qui sort des lèvres violettes, presque collées à sa joue, gémissement que son oreille saisit à peine, croit saisir, puis qui s'enfle un peu tout à coup – moins une plainte qu'une sorte de soupir solennel, un solennel adieu. [...]. Il couche doucement l'infirme plus bas, dans un creux d'ombre. A-t-il rêvé ce qu'il vient d'entendre? »[4621]. Cela se retrouve particulièrement chez Julien Green où un grand nombre de personnages démoniaques croient être les victimes d'hallucinations diverses. Dans *Adrienne Mesurat,* fantômes, apparitions et bêtes inconnues se font de plus en plus présents au fur et à mesure du roman : « Il lui semblait que dans le silence de la nuit tout ce monde ressuscitait, avec ses voix, avec ses rires, mais elle ne trouvait pas de plaisir à ce jeu » [4622]; « Il lui sembla qu'elle était traquée dans ce coin de la chambre et qu'elle ne pourrait plus regagner son

[4619] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1452.
[4620] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 676.
[4621] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1460.
[4622] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 394.

lit »[4623]. Dans *Mont-Cinère,* Emily Fletcher est elle aussi en proie à certaines hallucinations : « Il lui sembla qu'une forme humaine venait de se placer entre elle et la porte, un petit homme voûté qui lui tournait le dos »[4624]. L'expression « Il lui sembla que » peut apparaître comme un introducteur de référence au monde onirique, mais cette tournure à elle seule ne suffit pas à attester un champ de référence au rêve. Les démoniaques sont souvent les jouets de leur imagination et cèdent à l'hallucination, tel Monsieur Ouine dans le roman éponyme de Bernanos :

> Il imagine, il voit presque, il croit voir de ses yeux, comme d'un autre monde, d'une autre planète, ces nappes funèbres, ces lacs de boue. Quiconque entreprend d'y porter la main – quelque homme miraculeux, né vraiment libre – voilà que sous lui ses jambes déjà coulent à pic et il disparaît presque aussitôt, grimaçant et gesticulant, sucé par cette semence d'hommes, morte ou vivante. Jadis, pourtant...[4625]

On peut noter aussi la présence du « presque » qui est une autre manière d'évaluer par approximation.

Lorsque le démoniaque est confronté à ce phénomène fantastique qui « s'apparente » à un monstre, fantôme, apparition, rien n'est jamais affirmé de manière définitive. Le lecteur, comme l'a bien expliqué Todorov, est laissé dans l'indécision la plus totale. Le narrateur n'hésite pas à donner l'impression que ces événements extraordinaires s'intègrent à la narration et apparaissent factuels. Dans la chambre de Mathilde, Félicité a l'impression qu'« une invisible main l'abattit sur cette couche où Mathilde avait souffert, était morte. La vieille s'aplatit comme une bête, attendit. Ses yeux se rouvrirent, sa gorge se desserra : l'oiseau sombre était passé au large »[4626]. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, certaines apparitions demeurent inexpliquées, ce qui crée un sentiment de malaise : « Étranges mains comme suspendues entre ciel et terre, emportées dans un vol silencieux, derrière la bête farouche ! D'où viennent-elles ? Où vont-elles ? »[4627].

Parfois l'être mystérieux entraperçu est présenté comme un individu réel mais dont l'énigmatique immobilité sous les fenêtres du personnage fait songer au démon guettant sa proie. C'est le cas du jeune homme qui fait le guet devant l'hôtel des Vasseur dans *Le Malfaiteur* et dont on apprend plus tard qu'il s'agit d'un policier surveillant Jean. Le regard des personnages démoniaques a tôt fait d'extraire une dimension secrète qui confère aux

[4623] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 395
[4624] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 209.
[4625] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1472.
[4626] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 610.
[4627] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1361.

objets les plus familiers un aspect insolite. C'est le cas de Mme Londe lorsqu'elle regarde par la fenêtre le paysage familier qui semble habité par une invisible présence :

> Derrière la rangée d'arbres le gazon pelé descendait jusqu'à la Sommeillante et c'était cela qu'elle voyait tous les jours. Les pavés arrondis de la chaussée, les douze tilleuls plantés de manière à former un angle, puis l'eau presque immobile de la rivière, et enfin le grand silence de l'après-midi, tout contribuait à donner à ce paysage le caractère un peu rêveur et pensif des endroits où jamais le voyageur ne s'arrête. La nature a à quelque chose d'indéfinissable ; les arbres n'y sont pas comme les autres arbres, et le ciel, derrière les nuages, semblent cacher une pensée secrète dont le mystère ne communique aux pierres des maisons, à l'eau du fleuve et leur prête un air de complicité sinistre. [4628]

On peut voir que les sens prennent une grande importance et les indications apportées par l'ouïe, la vue, le toucher s'entremêlent : « le grand silence », « les pavés arrondis », « l'eau presque immobile ». La perception des choses change, et cette perception inhabituelle prend le pas sur une appréhension rationnelle de la situation.

La soudaineté est liée à l'esthétique de la peur qui se développe dans les romans greeniens : elle instaure une rupture avec le quotidien. On retrouve cela dans *Minuit* lorsque Élisabeth ressent une étrange impression dans le petit salon de Fontfroide où on lui demande d'attendre à son arrivée : « Elle fut frappée au bout d'un instant de l'aspect indéfinissable qu'offraient ici les objets les plus ordinaires ; tout semblait avoir été touché et déplacé une seconde plus tôt cette impression fugitive et presque impossible à traduire donnait au silence même une qualité particulière »[4629]. Ici le narrateur joue avec l'opposition de l'être et du paraître et donne un tour hypothétique à l'ensemble grâce à l'emploi du verbe « sembler ». Il existe donc une forme de brutalité et de violence au sein du fantastique : elle fait passer d'un cadre de la vie quotidienne à une soudaine présence de l'impénétrable, de l'incompréhensible. Le concept de fantastique évoque ainsi les notions de soudaineté, rupture, irruption et violation du connu au profit de l'impossible. Les choses familières deviennent inconnues : le décor familier change, ce qui constitue un des aspects essentiels du fantastique greenien : « Ce n'était pas l'aspect connu des choses qui la frappait mais plutôt leur caractère étrange et lointain »[4630] explique le narrateur au sujet d'Adrienne Mesurat. Cette sensation est récurrente chez la jeune fille : « Ces pierres vertes sur lesquelles un fleuve semblait avoir passé, ces dalles devant le porche que la pluie venait battre lui parurent tout d'un coup si lointaines, si étrangères à ce qu'elle était elle-même qu'elle en reçut un choc »[4631]. C'est la même sensation qu'éprouve Mme Grosgeorge dans *Léviathan :* « Tout à l'heure, avec cet homme, rien n'était

[4628] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 630.
[4629] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 498.
[4630] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 322
[4631] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 431.

pareil à ce qu'elle avait connu ; son petit salon était changé d'une manière inexplicable et pendant une demi-heure elle avait eut l'impression de n'être pas chez elle , parmi ces meubles qu'elle voyait tous les jours depuis trente ans. Ce sentiment lui était familier »[4632]. L'espace subit des altérations grâce notamment à l'éclairage, la réalité la plus banale « acquiert un éclat irréel, se réveille à une vie secrète, subit une transfiguration mystérieuse »[4633] comme l'explique Rodica Pop.

C. Le silence

Le silence demeure le constituant premier de la littérature fantastique. Comme l'explique Marie Fournou : « L'essence du fantastique consiste à toucher les limites du représentable, du possible et du dicible et à se développer en leurs marges. Là où la voix s'éteint, devient muette, le sens perdure et se prolonge d'autant plus fort qu'il est seulement suggéré »[4634]. L'impossibilité à dire, à représenter, à décrire devient constitutive du récit fantastique :

> Le silence nous invite au-delà de lui-même à dépasser le langage, il nous engage à rendre visible ce qui est invisible, à rendre dicible, ce qui est indicible. Dans l'écriture aussi, le silence est révélation et illumination. Il montre sans dire, il dévoile sans trahir. Se dérobant à la nomination, défendant la réduction à un sens unique, le silence se soustrait à une saisie totale ; mais en se refusant, en se retirant, il parle et se livre, ouvrant une multiplicité de voies, provoquant une multitudes d'interprétations qui aboutissent à un enrichissement fondamental du sens. [4635]

Le texte dépasse le vertige provoqué par ce qu'il est impossible de nommer : il dit le silence qui devient un langage nouveau fondant « la communication sur une situation interlocutive « pleine » laquelle, accompagnée d'un « vide » insupportable, suscite nécessairement un effet d'implosion »[4636]. Le fantastique se manifeste donc par des silences : silence de la narration, silence thématique ou silence du discours, silence voulu ou non voulu, successifs ou

[4632] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 795.
[4633] R. POP, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan*, op. cit.,*p. 114.
[4634] M. FOURNOU, « Silence(s) fantastique(s) chez Théophile Gautier », *L'Indicible dans les littératures fantastique et de science-fiction, op.cit*., p. 107.
[4635] A. DE LA MOTTE, *Au delà du mot, Une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, Ars rhetorica, 2004, p. 17.
[4636] P. VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation, op. cit.,* p. 84.

annonciateurs d'une rupture. Le silence des lieux participe à l'instauration de l'atmosphère fantastique en mettant en place un climat d'inquiétude.

Aussi le silence, d'emblée, se veut surnaturel comme dans *Le Mal* de Mauriac où la maison Dézaymeries est entourée d'un silence presque fantastique : « Le soir, tel était le silence, qu'on entendait ces invisibles eaux où s'agitent les chevelure des longues mousses – nymphes noyées et vaincues, nymphes enlisées au fond d'un sable immaculé et d'une eau toute pure »[4637]. Fontfroide, dans *Minuit* de Green, est décrite comme un antre silencieux, reflétant la mélancolie de ses habitants. La chape de silence contamine l'ensemble des personnages. L'écriture elle-même semble dénaturée, gagnée par cet anéantissement, ainsi que le laisse supposer la fin ouverte, suspendue dans son inachèvement : « Dans son délire, elle voit un homme marcher à travers le ciel et sans hâte se diriger vers elle. Élisabeth le voit distinctement ; de son grand pas mesuré, il avance dans le vide comme sur une route et elle reconnaît bientôt le visage de M. Agnel , mais éclairé d'une joie radieuse. Avec un sourire d'une bonté sublime, le vieil innocent lui tend les mains et elle se sent soulevé de terre par une force irrésistible ». [4638] Dans *Mont-Cinère* de Green, Emily Fletcher, souffre du silence de la propriété qui « lui faisait peur »[4639]. La toute première phrase du roman : « Emily se taisait », d'une concision presque brutale, met en avant le climat étouffant qui règne dans la demeure. Les frayeurs nocturnes éprouvées par les personnages greeniens creusent autour d'eux un précipice insondable de solitude et de silence. Le fantastique réside dans cette atmosphère menaçante « où tout bruit rassurant est absorbé, avalé par le silence […] le silence est sillonné d'images visuelles et de bruits inquiétants qui déferlent en échos houleux. L'effet du fantastique découle justement de ce dosage de bruit et de silence, d'ombre et de clarté »[4640] analyse Rodica Pop au sujet de l'œuvre greenienne.

Le silence apparaît presque souvent comme une malédiction qui envahit tout, s'engouffrant dans les maisons, dégoulinant des murs, emprisonnant les êtres dans un terrible emmurement : « Solitude et silence, silence et solitude, je ne serai jamais sortie de ce cercle enchanté... »[4641]. Ce silence est un véritable poison, comme on peut le voir lors du dénouement de *La Fin de la nuit* de Mauriac : « Inimaginable que ce silence nocturne fût fait de milliers d'étreintes et d'agonies »[4642]. Dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur, le

[4637] F. MAURIAC, *Le Mal, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I *op. cit*., p. 654.
[4638] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 617.
[4639] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 99.
[4640] R. POP, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan, op. cit.,*pp. 111-112.
[4641] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 919.
[4642] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 159.

silence d'Argelouse était, lui, décrit comme un poids « solidifié »[4643]. Les décors, dominés par l'immobilité qui découle du silence effarant, sont souvent infectés par la mort. Les démoniaques sont confrontés au silence des bois, d'un parc ou encore d'une maison. Une atmosphère de silence entoure aussi Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* :

> Le silence, qui n'est plus celui de la terre, que les bruits extérieurs traversent sans le rompre, monte autour d'eux, de la terre profonde. Il monte, comme une invisible buée, et déjà se défont et se délient les formes vivantes, vues au travers ; déjà les sons s'y détendent, déjà s'y recherchent et s'y rejoignent mille choses inconnues. Pareilles au glissement l'un sur l'autre de deux fluides d'inégale densité, deux réalités se superposent, sans se confondre, dans un équilibre mystérieux. [4644]

Le silence de la nature donne à voir un monde invisible, inconnu qui se situe hors « de la terre ». Il vient de dessous, signe de son caractère démoniaque et sépare, comme le montre l'emploi du préfixe « dé » dans les verbes « défaire » et « délier » : « se défont et se délient les formes vivantes ». Ici le silence s'apparente au démoniaque : il s'abat sur la terre comme un « glissement » et se confond avec la réalité. Le silence relève, particulièrement chez Bernanos, d'un signe démoniaque. Simone d'ailleurs est vraisemblablement une figure démoniaque qui a reçu le silence comme signe visible ainsi que l'écrit Olivier à sa tante au début du roman : « Quel silence autour de cette personne jamais poudrée ni fardée, vêtue de noir, quelle protection invisible ! »[4645]. Les personnages se taisent car le plus important ne parvient pas à être dit et au milieu de ce silence « infernal », ils ressentent plus que jamais le poids de la solitude et de l'ennui. On retrouve l'aspect « magique » du silence dans la description de la chambre de *Monsieur Ouine* dans le roman éponyme du même auteur : « Le merveilleux silence de la petite chambre paraît seulement s'ébranler, virer doucement autour d'un axe invisible. Il croyait le sentir glisser sur son front, sur sa poitrine, sur ses paumes ainsi que la caresse de l'eau. »[4646]. Cet aspect fantastique du silence revient comme un leitmotiv dans ce roman : « Mais le cri semblait sortir de l'épaisseur du mur, n'éveillant aucun écho et l'effrayant silence ne lui en parut que plus pesant, atteignit en quelques secondes une densité surnaturelle »[4647].

Le vrai langage du fantastique est très proche du silence, puisque sa transmission semble vouée à l'échec, faute d'expression appropriée.

[4643] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 96.
[4644] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 265.
[4645] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 876.
[4646] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 1365.
[4647] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 1450.

> Confronté à l'événement extraordinaire ou simplement surprenant, le narrateur lui-même peut se montrer réticent, redoublant alors le trouble discursif des personnages. Silences imposées ou délibérés, formules de prétérition, fragmentation ou suspension des propos caractérisent effectivement le discours lié à l'aventure fantastique. Il est des réalités fantastiques qui ne peuvent être dites, en ce qu'elles participent d'un au-delà de l'exprimable ou suscitent des émotions qui mettent le discours en péril.[4648]

Les personnages démoniaques, particulièrement taiseux, parlent peu ou mal. Le silence est d'abord renoncement à la parole, mais il est plus que cela : c'est un état dans lequel se trouve Adrienne, un état de somnolence qui suppose un monde en soi :

> Il y a en effet quelque chose de calme et de rassurant dans les premières heures d'obscurité, mais à mesure que la nuit avance et que tous les bruits de la terre se taisent, l'ombre et le silence prennent vite un caractère différent. Une espèce d'immobilité surnaturelle pèse sur tout et il n'est pas de mot plus éloquent que celui d'*horreur* pour décrire les moments qui précèdent la venue de l'aube. [4649]

Le silence représente ici une menace liée à la progression de la nuit et nous dit aussi l'absence momentanée de la raison : la jeune fille, à cet instant, est comme dépossédée de ses facultés mentales. Face à l'incompréhension, à l'extraordinaire ou au surnaturel, le personnage se retrouve dans l'incapacité de s'exprimer. Victime de la frayeur et de l'étrangeté, il ne peut évoquer son expérience. Comme nous l'avons vu[4650], les démoniaques ne parviennent pas à communiquer de manière correcte : la communication dès lors est fondée sur un certain mystère. En effet, les dialogues n'aboutissent que rarement, les paroles sont suspendues. Dans le silence, le bruit – n'importe lequel – n'en apparaît que plus suspect, effrayant : « Mais tout à coup, dans le silence, le fer d'un cheval invisible sonna sur une pierre, et presque aussitôt, contre la barrière, à deux pas, Ginette parut »[4651] peut-on lire dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. La description de ce « silence » est rompue par l'adverbe « tout à coup », qui, tout en transformant le familier en étrange, nous introduit dans un monde fantastique : il s'agit ici d'une apparition qui attribue au cheval bien connu un aspect étrange et inquiétant. Le bruit qui vient rompre le silence est un lieu commun dans la littérature fantastique, ce qui suscite bien des frayeurs, notamment à la jeune Adrienne Mesurat dans le roman éponyme de Green : « Elle craignait ce silence, elle craignait plus encore de le troubler et s'efforça, en respirant par la bouche de diminuer le bruit de son souffle »[4652].

[4648] M. FOURNOU, « Silence(s) fantastique(s) chez Théophile Gautier », *L'Indicible dans les œuvres fantastiques ou de science-fiction, op. cit.,* p. 102.
[4649] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., pp. 313-314.
[4650] Voir dans le chapitre 2 de la deuxième partie la sous-partie intitulée « L'incommunicabilité » et dans le chapitre 3 de la deuxième partie la sous-partie intitulée « Un langage ambigu ».
[4651] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 1390.
[4652] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 314.

Le silence n'est pas toujours synonyme de vide, d'absence de bruit, de vacuité sonore : il est un lieu paradoxal et oxymorique dans lequel résonne l'écho fantastique de réalités extraordinaires, d'où l'évocation de « rumeur » dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green : « Il lui semblait ensuite que le silence grandissait autour d'elle comme une ombre et qu'au fond de ce silence elle percevait une rumeur faite de multitude de voix »[4653]. Et ce bruit dans ce silence s'avère souvent plus terrifiant que le silence lui-même. Dans *Léviathan* de Green, la rumeur de la ville « s'élevait comme une grosse voix menaçante et il ne put s'empêcher de songer à une bête énorme et maladroite qui l'eût cherché dans la nuit en mugissant »[4654]. Les démoniaques doivent donc affronter un silence effrayant, comme on le retrouve dans *les Anges noirs* de Mauriac : « Plus aucun bruit que cet immense ruissellement, que cette rumeur des cimes tourmentées, et ses dents qui claquaient »[4655]. Les bruits viennent se greffer au silence de façon grinçante, presque inquiétante comme en atteste l'allitération en [k] : « au**c**une », « **q**ue » répété deux fois », « **q**ui », « cla**q**uaient ». De même, lors de la scène du meurtre de la vieille dame dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, le narrateur indique : « Le silence ne fut plus troublé que par le balancement monotone des hautes branches invisibles et parfois le lourd envol d'une corneille déjà perchée pour la nuit et dont l'ombre, démesurément agrandie, glissait un moment sur la pelouse »[4656]. Cette scène est silencieuse (vide sonore avec une absence de paroles), un silence désertique qui envahit la nuit mais dans lequel vient résonner, comme une déchirure, le bruit suggestif des arbres, puis celui de la corneille. On retrouve un silence encore plus effrayant après le meurtre :

> À une si faible distance et dans un air si pur que le bruit même de son propre souffle y éveillait comme une sorte d'écho sonore, par quel miracle n'entendait-elle plus rien, pas même le grincement des chaînes ? Ce silence inexplicable semblait la pénétrer jusqu'aux os. Elle se retint difficilement de le rompre, ne fût-ce que par un faible appel, un mot prononcé à voix basse. La route étroite luisait à ses pieds. [4657].

Le silence devient un signe de l'invisible comme le montre le lexique relevant de la magie, du surnaturel : « miracle », « inexplicable ». Dans ce roman, le personnage se trouve seul, coupé des autres hommes : la nuit et le silence suscitent une désorientation générale des sens.

On retrouve cela dans *Léviathan* de Green où, après le viol d'Angèle, le personnage principal est en proie à une certaine confusion : « Le bruit de ses pas l'accompagnait et se multipliait, semblait-il, dans le silence, comme le bruit d'une troupe qui s'accroît sans

[4653] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 407.
[4654] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 766.
[4655] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 319.
[4656] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 996.
[4657] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,*p. 1013.

cesse »[4658]. Guéret, à ce moment précis, perd le contrôle de ses pensées, et sera en proie à des sentiments d'incertitude, à de vives inquiétudes et à des visions hallucinatoires. Le battement régulier, presque mécanique de ses pas, permet d'autant plus de mettre en exergue l'absence bruit dans cette ville, comme réduite au silence sous le poids de la violence. Comme l'explique Rodica Pop : « Pour des solitaires comme Élisabeth, Fabien, Élise, Guéret, l'apparition de l'autre, ami ou ennemi, bourreau ou victime provoque le trouble et la panique des sens »[4659]. Pour un esprit qui sombre dans la folie, comme celui de Guéret, les seuls sens qui résistent sont ceux de la vue et de l'ouïe. C'est un bruit à la signification identique que l'on retrouve dans *Le Visionnaire* lorsque Manuel se retrouve seul au château. Le jeune homme entend le bruit de la pendule dans le silence : « J'entendais d'abord le grincement du marteau qui s'apprêtait à frapper et cette note grave et dure qui semblait faire éclater le silence, et, après cela, un long murmure qui, dans mon esprit, prenait la forme d'anneaux concentriques de plus en plus grands et de plus en plus effacés jusqu'à ce que le sifflement du gaz eut rétablit l'ordre particulier du lieu »[4660]. Ces bruits grossis sur ce fond de silence dévorant s'avèrent, au bout du compte, vides de sens, réduits à leur pur signifiance, pathétiques et n'exprimant plus qu'un désir de parole de la part de Guéret et de Manuel. Mais cette parole est impossible et ce désir est condamné à être happé par le silence. L'alliance contrariée du bruit et du silence permet en définitive de rendre compte de ce sentiment intraduisible qui survient lorsque le monde connu devient étranger, provoquant cette fameuse « inquiétante étrangeté »[4661] où tout sens se trouve anéanti.

Le silence – qui crée en partie le fantastique par son caractère indicible – est aussi le propre des démoniaques. Lors du combat avec le diable, l'abbé Donissan se voit sombrer dans le silence dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos : « Il lui sembla qu'il glissait dans le silence, d'une chute oblique, très douce »[4662]. Fenouille, ville démoniaque, est décrite comme silencieuse dans *Monsieur Ouine* du même auteur : « Certes, il n'avait manqué à aucune de ses dévotions quotidiennes et même elles lui étaient douces, trop douces, d'une espèce de douceur traîtresse, où s'exaspérait peu à peu, presque jusqu'au vertige, le sentiment exalté de sa solitude avec derrière lui le silence, l'immobilité, la terreur de ce village mort »[4663]. Tous

[4658] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit*., p. 686.
[4659] R. POP, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan*, op. cit.,*p. 113.
[4660] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 314.
[4661] S. FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, Connaissances de l'inconscient, 1994.
[4662] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 85.
[4663] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1513.

les démoniaques de ce village – et ils sont nombreux – sont en proie à ce même silence : « Philippe croyait sentir, non sans un vague effroi, le même silence se reformer autour d'eux, silence vivant qui paraît n'absorber que la part plus grossière du bruit, donne l'illusion d'une espèce de transparence sonore »[4664]. C'est ce même silence que l'on retrouve dans *L'Imposture* du même auteur, au moment où Cénabre prend conscience de son incroyance : « – Dieu ! dit-il. Mais alors... un coup assené n'arrive pas plus prompt... à peine effacée dans l'air la parole inconsistante, un silence inouï, formidable, tomba sur lui comme une masse de plomb »[4665]. Le silence, manifesté de manière typographique par l'aposiopèse, est « formidable », « inouï », preuve de sa dimension surnaturelle.

On retrouve ce silence surnaturel dans *La Joie* qui préfigure le combat de Chantal contre le mal incarné dans le roman – entre autres – par le démoniaque Fiodor :

> Il semblait plutôt qu'un surnaturel silence se fût fait tout à coup dans son cœur – mais si différent de celui qui prélude aux grands débats de l'âme – un silence qu'elle ne connaissait pas encore, d'une autre espèce. Chaque parole venait jusqu'à ses oreilles, intacte, entière, elle en pénétrait le sens, et néanmoins elle l'accueillait avec une indifférence stupide, ou pis encore : le sentiment d'une attente déçue. [4666]

Chez Green, le silence se fait souvent avant chaque acte démoniaque, notamment dans *Le Visionnaire* lorsque Manuel emmène Marie-Thérèse se promener la nuit. La campagne environnante est plongée dans le silence : « Le silence de la campagne était si profond que nous n'osions pas le rompre par nos paroles »[4667]. De même, le silence est aussi très pesant lorsqu'il se rend avec les petites filles dans les bois : « La lumière incertaine, un profond silence et l'immobilité absolue de ce bois me rendirent bientôt ma gravité »[4668]. On retrouve ce silence infernal dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos au moment où Simone prépare son meurtre : « La solitude était profonde, le silence extraordinaire. Se retournant peu à peu, comme si elle eût eu conscience d'une présence invisible, elle aperçut à travers les taillis les deux montants de briques et la grille du parc où elle s'engagea, lentement d'abord puis plus vite, incertaine encore du parti qu'elle allait prendre. »[4669].

Le silence apparaît comme un moment de transition, de préparation à l'installation d'un nouvel univers sonore. La naissance de l'élément fantastique suppose un certain silence, et elle ne va pas chez le héros sans solitude et réceptivité. Le personnage est conduit à avoir avec

---

[4664] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1367.
[4665] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 333.
[4666] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 611.
[4667] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 240.
[4668] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 294.
[4669] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 995.

le monde alentour un rapport de singularité. Le basculement fantastique provoque un choix, une rupture auxquels sont communément joints une inquiétude, un doute, une frayeur où se cristallisent un silence du discours : « effroi indicible », « angoisse indéfinissable », « muet ». On peut le voir lors du sursaut de Cénabre lorsqu'il se retrouve face à Chevance dans *L'Imposture* de Bernanos : « La honte, plutôt que la pitié, tira de l'abbé Cénabre une espèce de gémissement. Il restait muet devant sa grotesque victime, la discernant à peine [...]»[4670]. La stupéfaction, le caractère brutal de l'élément fantastique réduit le personnage à un mutisme, à une impuissance verbale. Face au surnaturel, les mots se figent, la voix s'éteint, la parole hésite ou se suspend. Confronté à l'événement extraordinaire ou simplement surprenant, le narrateur peut se montre réticent, redoublant ainsi le trouble du personnage. Silences imposés ou délibérés, formules de prétérition, fragmentation ou suspension des propos, caractérisent le discours relatant l'aventure fantastique. Le plus souvent, les exhortations à parler, à expliquer ce dont il retourne ont pour issue l'échec. Rien n'est dit de manière explicite : seule l'allusion prévaut. L'explication est laissée en marge de l'échange verbal : on opère une « stratégie de l'implicite » qui consiste à faire comprendre une chose sans la dire et qui repose sur un silence. Ainsi, « la parole de l'implicite est toujours un silence, le plus souvent volontaire, par lequel le locuteur fait appel à la faculté de déduction chez son interlocuteur »[4671] affirme Pierre Van Den Heuvel dans *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. L'obscurité des propos n'en révèle que plus évidemment l'objet. Il apparaît donc que, quelque soit leur nature et leur cause, les silences traduisent un processus narratif qui repose sur « une rhétorique de l'indicible ». Seul l'onirisme est apte à révéler sans détour ni censure l'indicible auquel se heurtent les discours des personnages. Le fantastique se manifeste à travers le rêve des personnages auxquels se présentent les images tant redoutées et les réalités insoupçonnables. Le rêve, dans ces conditions, peut mettre à jouer le secret, l'indicible.

Qu'elles soient des figures de l'indicible ou de l'ineffable, les figures démoniaques semblent sans cesse interroger le discours et l'œuvre en train de se faire. Leur manière d'être, d'agir suscite des réactions diverses telles que la surprise, la peur ou l'incompréhension.

[4670] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 346.
[4671] P. VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation, op. cit.,* p. 78.

D. L'écriture du surnaturel :

1. Entre court-circuit

L'écriture de Bernanos, Mauriac et Green est sans cesse court-circuitée par différents procédés, notamment l'emploi des tirets, des parenthèses et de l'italique. Ces signes de ponctuation sont destinés à attirer l'attention du lecteur et peuvent alors souligner, voire susciter, les effets du fantastique. La ponctuation permet de manifester le corps dans le fantastique : sous l'émotion, la terreur, l'incompréhension, le langage semble se défaire. L'italique dans les récits de Bernanos, Mauriac et Green a plusieurs fonctions dont la première est évidemment de mettre le ou les mot[s] en relief. Le sens du mot ou de l'expression en italique ne se révèle véritablement que par cette mise en relief. L'italique est ainsi paradoxalement un ajout et une ellipse. Il balise le parcours interprétatif du lecteur (en signalant une contrainte sémantique) sans pour autant expliciter une clé de lecture précise »[4672]. L'italique prépare et annonce un événement particulier à venir. C'est le cas dans *Sous le soleil de Satan* lorsque Donissan affronte le diable : «[...] avant de les ouvrir, il sait déjà qu'il est *revenu*. »[4673].

> Après un dernier fossé franchi, le voilà maintenant sur un chemin de terre, fort étroit, à peine tracé, au milieu des labours. Il se souvient de l'avoir suivi, peut-être, – une heure ou deux plus tôt. Mais *alors il était seul*, semble-t-il...Car depuis un moment (pourquoi ne l'avouerait-il point ?) *il n'est plus seul*. [4674]

Bernanos ménage un certain suspense en annonçant qu'un événement est en train de se préparer et pas des moindres : Donissan, qui se croyait seul, ne l'est pas. Les mots soulignés tracent donc un parcours symbolique au fil des pages. L'italique chez Bernanos, Mauriac et Green renvoie souvent au champ sémantique de la mort, de l'inconnu, du mystère ; en un mot, du démoniaque. L'italique permet ainsi au narrateur de mettre en avant des messages et autres idées obscurs, dont le sens n'est pas pleinement défini. Il signale donc une certaine énigme, un mystère.

Dans *L'Imposture* de Bernanos, quelques phrases prononcées par Cénabre sont retranscrites en italique : « – Mon ami, dit-il tout à coup (le feu de son regard, au même

[4672] A FONTVIEILLE, « Les reliefs typographiques dans *Nadja*, sur quelques emplois de l'italique », *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaire Blaise Pascal, 1997, p. 259.
[4673] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 167.
[4674] Ibid.

instant, tomba), *comment vous voyez-vous ?... »*[4675] *;* « *J'ai songé sérieusement à me tuer cette nuit »*[4676]. Ici l'italique crée un effet d'insistance sur ces phrases, mais il signale aussi, à travers la voix de Cénabre, la présence d'une autre voix – oblique – qui désespère ou ment. Bernanos suggère que les mots de Cénabre sont ceux d'un autre, probablement ceux isus de cette « force » qui a pris le contrôle de sa personnalité. Aussi l'italique permet au narrateur de montrer graphiquement la manifestation du démoniaque. L'italique avertit aussi le lecteur dans ces deux exemples issus de *L'Imposture* que ce qui se joue chez Cénabre est crucial. On retrouve un emploi identique dans la suite de ce roman, *La Joie*, lorsque Chantal se souvient des paroles de Fiodor : « [Chantal] venait de se troubler pour quelques paroles échappées à la malice ou à la sottise de Fernande. *On verra ici des choses extraordinaires, mademoiselle, des choses comme on n'en voit pas dans les livres*. »[4677]. Ces paroles rapportées de Fernande signalent qu'il va se jouer quelque chose de tragique et – en même temps – elles mettent en avant une mise en abyme puisque le lecteur est bien en train de lire « un livre ». De même, Gueret dans *Léviathan,* après l'agression d'Angèle, se retrouve complètement terrorisé et cherche un refuge : « Si la grille n'eût pas été ouverte, le malheureux était perdu : il se fût livré à ce promeneur apeuré, il eût appelé lui-même à *l'assassin* pour en finir »[4678]. Par l'italique le narrateur suggère le dédoublement de Gueret qui, tout en étant un assassin, voudrait crier à l'assassin pour qu'on lui vienne en aide.

L'italique permet d'attirer l'attention sur des termes particuliers, de marquer un accent d'insistance sur des mots qui mettent en avant la violence, le mensonge, le désespoir du personnage ; en un mot, son aspect démoniaque. On retrouve cela dans divers romans de Bernanos, Mauriac et Green. Par exemple, dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, Thérèse Desqueryoux envisage de « [s]e sacrifier d'un coup, d'un coup se racheter, s'exécuter, *écraser la chenille*... »[4679]. Cette « chenille » désigne la nature mauvaise, démoniaque de Thérèse. La même idée se retrouve dans *Le Visionnaire* de Green lorsque Marie-Thérèse suggère que du jour au lendemain, sa mère, Mme Plasse, devint « *elle-même* »[4680]. Ce changement indique que la mère de Marie-Thérèse est devenue cette femme mauvaise, autoritaire et violente de manière très brusque. Certains mots en italique mettent eux aussi cette nature démoniaque en relief mais de façon plus ambiguë : on peut se demander si cet italique n'est pas une manière pour le narrateur de ne pas prendre en compte l'énoncé. C'est ce que l'on retrouve dans le

[4675] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 317.
[4676] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 345.
[4677] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 575.
[4678] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 690.
[4679] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 138.
[4680] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 216.

journal de Jean dans *Le Malfaiteur* de Green. L'homme y indique : « […] de savoir que [sa mère] avait donné le jour à un *monstre* eût certainement abrégé sa vie »[4681]. Le mot ici mis en avant implique un jugement moral : l'italique redouble la dimension intensive du terme. En effet, il redouble la voix dominante d'une autre voix – ici celle de la mère du narrateur – et, à travers elle, celle de la société. Il subsiste une ambiguïté dans la mesure où l'on ne sait pas si le narrateur – à savoir Jean – reprend ces termes à son compte ou les met à distance. L'italique permet aussi de mettre en avant ici le motif du monstre, du « malfaiteur » qui jalonne le roman. Par son inclinaison, l'italique marque typographiquement la « débauche » homosexuelle – caractéristique du démoniaque et point de départ du fantastique dans le roman – du personnage principal, en opposition à ce qui serait la « normalité », à ce qui est « droit ».

L'italique permet une remise en cause du sens habituel que prennent les mots. Il les frappe d'un accent d'intensité, ce qui est particulièrement notable et significatif lorsqu'il concerne une phrase entière. Les termes choisis sont au cœur de l'interrogation fantastique. Concernant la passion sans limite de l'héroïne pour Maurecourt dans *Adrienne Mesurat* de Green, le narrateur suggère : « […] de quels mots Adrienne se serait-elle servie pour parler de ses sentiments ? Il est probable que le terme de *sentiment* lui eut semblé bizarre, et son souvenir ne présentait que des images où ne se mêlaient ni tristesse ni joie, mais dont la force était si grande qu'elles l'empêchaient de penser à autre chose »[4682]. L'italique met en évidence que le « sentiment » éprouvé à Adrienne Mesurat n'est pas pris en compte par la jeune fille ; mais dans le même temps, ce terme de « sentiment » est encore bien en deçà de que ressent la jeune fille, désormais complètement obsédée par Maurecourt. L'italique est ici une façon pour le narrateur de montrer l'imperfection de ses propos, leur opacité par rapport à ce qu'il souhaitait. Il permet au narrateur d'exhiber ses limites et donc de faire allusion à l'indicible qui le menace. On retrouve ce procédé dans *Le Visionnaire* de Green lorsque Manuel explique : « La nuit, en effet, alors que tout notre être semble à la limite de deux mondes, un peu avant la seconde où j'allais tomber dans un grand vide, *je voyais* »[4683].

L'italique a diverses fonctions : il donne du relief à certains mots – ici le mot « voir » si important dans la « monstration fantastique »[4684] – et attire l'attention du lecteur. L'italique renforce l'effet produit par la fausse nomination : le personnage suggère au lecteur la possibilité de la présence de voir « autre chose » que la réalité. Dans *Minuit* de Green, M.

[4681] J. GREEN, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes,* tome III, *op. cit*., p. 321
[4682] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 300.
[4683] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 307.
[4684] L'expression est de C. GRIVEL, dans *Fantastique-Fiction*, *op. cit*., p. 29. « Je crois que la monstration fantastique est première. »

Bernard explique à Élisabeth que l'énigmatique M. Edme « chaque nuit, dans la crainte que son autorité ne se relâche, et que les gens ne *se réveillent* et ne se révoltent, il reprend ses mensonges de la veille, apaisant les craintes, endormant les protestations »[4685]. Le mot en italique prend ici différentes valeurs : il s'agit d'entendre le verbe « se réveiller » au sens propre comme au sens figuré. Le personnage explique que M. Edme – ainsi que tous les habitants de Fontfroide – appréhendent le réel à un autre niveau : d'une part, ils sont confrontés au jeu que mène M. Edme, un être quasi invisible, d'autre part, ils sont le jouet d'une destinée particulière, placés malgré eux au carrefour d'une existence dominée par des forces extérieures qu'ils sont loin de pouvoir maîtriser. Quant à Thérèse Desqueyroux, dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, elle connaît un changement surnaturel souligné par l'italique :

> Elle avait beau répéter : plus rien ! plus rien ! sur ce trottoir du boulevard saint-Germain, dans la brume ensoleillée d'un matin d'octobre, qui avait l'odeur de l'asphalte et de la feuille, elle ne se sentait pas souffrir, délivrée, *opérée* d'elle ne savait quoi, - comme si elle n'eût plus tournée en rond, comme si elle avançait tout d'un coup, comme si elle marchait vers quelque chose.[4686]

En proie aux prémices d'un délire qui confine à la folie, elle se sent beaucoup mieux intérieurement comme « *opérée* d'elle ne savait quoi ». L'italique insiste sur le fait que le soulagement se situe intérieurement. Tout le passage met en relief l'aspect indicible de cette expérience, notamment avec l'emploi de l'expression « d'elle ne savait quoi » et des trois comparaisons insérées par la locution « comme si ».

L'italique sert de signal et de révélateur d'un monde où les lois sont autres que celles qui sont communément admises, comme on peut le remarquer dans *Adrienne Mesurat* de Julien Green.

> Elle avait vu si souvent les meubles dans les autres parties de la maison, qu'ils ne produisaient plus d'impression sur elle, peut-être même eût-elle été en peine de les décrire avec exactitude et c'était un peu comme si elle ne les voyait plus. Elle ne savait plus s'ils étaient beaux ou laids, c'étaient *les* meubles, de même que, pour un loup ou un renard, la forêt est *la* forêt sans autre définition possible. Mais elle connaissait beaucoup moins bien la chambre de son père et elle reçut un choc en en voyant le lit en *pitch-pin* et les chaises de paille dont il s'était servir pendant des années. D'une manière indéfinissable et quelque ridicule que cela paraisse, ces meubles ressemblaient à M. Mesurat. C'était comme si, à force d'avoir appartenu, ils avaient pris quelque chose de son air. On n'imaginait pas autre corps que le sien étendu dans ce lit trapu et banal et il eût semblé naturel que sa main veinée, sa main seulement, se posât tout à coup sur le dossier d'une de ces chaises. S'il était encore quelque part sur terre, il était là. [4687]

L'indicatif du départ, « elle avait vu » situe l'action sur le plan des faits constatés, puis il y a recours au conditionnel qui présente l'action comme une éventualité. L'expression « c'était

[4685] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 566.
[4686] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 107.
[4687] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 493.

comme si » pose l'existence d'un monde différent, « ils avaient pris quelque chose de son air ». Le conditionnel apporte aussi une intensité dramatique : « il eût semblé naturel que sa main veinée, sa main seulement, se posât tout à coup sur le dossier d'une de ces chaises » qui donne vie au fantôme de M. Mesurat. Ce passage permet ainsi d'exprimer l'aspect fantastique du récit : « il était là ». L'utilisation de l'italique dans un contexte comme celui-ci oppose les deux niveaux de « réalité » : d'un côté, la chambre de Mesurat est vide ; de l'autre, la chambre est hantée par son fantôme. Le narrateur est supplanté par l'impersonnel « il » que l'on retrouve plus loin, « il eût semblé », modalisateur qui marque l'incertitude et entraîne la disparition du narrateur au profit du phénomène décrit. Les comparatifs « comme si » contribuent à placer le récit dans l'ambiguïté.

L'italique sert donc à mettre en relief l'aspect étrange, mystérieux de certaines expériences vécues ou même simplement éprouvées. Lorsque Manuel, dans *Le Visionnaire* de Green, raconte « ce qui aurait pu être », il est perturbé par le fait de s'occuper du vieillard mourant. Mais la situation, rapidement, ne l'impressionne pas plus que cela car, explique-t-il :

> […] *[E]lle me ressemblait,* elle faisait partie d'un ordre singulier dont je ne pouvais jamais saisir qu'un détail, l'ensemble reculant sans cesse comme au fond d'un brouillard. Ce langage est obscur, mais c'est de choses obscures dont je parle. Une volonté supérieure à la mienne et par conséquent étrangère à la mienne présidait à ma vie, me retenant ici, m'envoyant là. Tout homme peut en dire autant, mais ce qui différencie un peu mon cas de celui d'autrui, c'es que je me rendais compte de ma dépendance ; j'en avais quelquefois un sentiment si net que je me croyais sur le point de toucher, de voir face à face je ne sais quoi d'inconnu et de plus grand que nous. [4688]

L'italique met en relief le mystère, l'incongruité même des sentiments éprouvés par Manuel qui se retrouve dans le vieillard. Toute l'explication qui suit met en avant le caractère profondément étrange des sentiments de Manuel : il évoque en effet un « langage [...] obscur », cette volonté « étrangère à la sienne » qui semble l'avoir conduit ici, ce « je ne sais quoi d'inconnu plus grand que nous ». L'italique met donc en relief le phénomène fantastique afin de le suggérer au lecteur sans détour, comme on peut le voir aussi dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos :

> Des reproches, des exhortations à quitter la voie mauvaise... (elle ne se souvient nettement d'aucune) et enfin... (là, sa mémoire tourne court) certaine révélation singulière qui l'a troublée au point que, l'angoisse seule survivant à sa cause, elle ne saurait dire pourquoi elle se blottit dans l'angle du mur, le visage sur ses genoux, toute hérissée de frissons, claquant des dents. Là ! *Là est le secret*.[4689]

[4688] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 322.
[4689] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 210.

L'expression en italique « *Là est le secret* » désigne la prise de conscience de Mouchette d'être possédée, tout en ne révélant au final rien sur la nature de cette possession. Ce passage révèle l'indicible de sa situation : « car elle ne saurait dire pourquoi ». Les parenthèses renforcent cette confusion puisqu'elles commentent la perte de mémoire qui a eu lieu durant son entretien avec Donissan : « elle ne se souvient nettement d'aucune », « sa mémoire tourne court ». L'italique met aussi en relief le passage lui-même, comme si Bernanos indiquait de manière explicite au lecteur qu'il s'agit d'un moment clé à la fois au niveau diégétique pour le personnage, mais aussi au niveau extra-diégétique pour le roman en lui-même. On retrouve cela dans *L'Imposture* quand Cénabre, de même que Mouchette, prend conscience de ce qui se trame en lui :

> Ce qui se formait en lui échappait à toute prise de l'intelligence, ne ressemblait à rien, restait distinct de sa vie, bien que sa vie en fût ébranlée à une profondeur inouïe. C'était comme la jubilation d'un autre être, son *accomplissement* mystérieux. [...]. Il acceptait, il recevait dans sa propre nature la force mystérieuse, il la subissait avec une joie terrible.[4690]

L'aspect mystérieux de ce qui se déroule en lui se retrouve, comme dans l'exemple précédent, dans le lexique employé : « ne ressemblait à rien », « profondeur inouïe ». Le langage cherche à retracer l'expérience vécue par le personnage mais n'y parvient pas, d'où l'usage de la comparaison : « c'était comme la jubilation d'un autre être ». L'italique, qui met en avant le mot « accomplissement », suggère que le processus est en marche. On retrouve cet aspect indicible de l'expérience démoniaque dans *Les Anges noirs* de Mauriac lorsqu'un prêtre explique à Gabriel qu' « […] il y a des âmes qui *lui* sont données »[4691]. Le pronom « lui » en italique désigne le diable. L'italique permet donc de désigner le « prince de ce monde » de manière détournée, tout en ne laissant place à aucune ambiguïté. Il s'agit ici de « dire » sans dire.

L'utilisation des parenthèses et des tirets joue aussi un rôle dans la mise en place du fantastique. Les parenthèses et le tiret double ont un rôle similaire : ils présentent des compléments d'information en les encadrant dans la phrase. Ces deux signes de ponctuation sont des marques de subjectivité : parenthèses et tirets introduisent une rupture, un changement de rythme, et sollicitent l'attention du lecteur. Mais ce sont aussi des marques de rupture, comme l'explique Jacques Drillon au sujet des parenthèses dans son *Traité de la ponctuation française*:

[4690] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 348.
[4691] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 314.

> Elle figure un décrochement opéré à la faveur d'une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase. L'auteur éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire ; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal. [4692]

L'espace détaché s'apparente à un espace marginal : « Ouvrir une parenthèse ou tracer un tiret qu'il faudra bientôt refermer, c'est creuser, au cœur de l'énoncé, un lieu autre, un ailleurs, un espace en marge dans lequel le langage parle de lui-même. Autrement dit, l'espace délimité par les parenthèses ou les tirets favorise incontestablement l'activité méta-linguistique du sujet écrivant »[4693]. C'est un lieu qui précise, corrige, explique l'énoncé premier et permet des variantes. Si parenthèses et tirets isolent, les parenthèses le font de manière beaucoup plus radicale au niveau graphique que les tirets. La partie que les tirets encadrent comporte souvent une information essentielle, ce qui n'est pas le cas des parenthèses : « Les parenthèses se distinguent par un trait sémantique, la sourdine »[4694].

Le tiret, « plus encore que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase, […] inclut de force, pourrait-on dire, une phrase dans la phrase ; elle y garde son indépendance syntaxique et/ou sémantique. Plus que la parenthèse, le tiret est extérieur à l'unité de la phrase »[4695]. Les tirets permettent d'allonger, d'accroître le texte et brisent dans le même temps la linéarité du texte : « Ils lui donnent des changements de rythme, l'infléchissent et, en liaison avec les fonction du tiret simple, y ménagent des suspens »[4696]. Aussi les tirets sont davantage employés dans les situations de grande tension, où le démoniaque se révèle à lui-même et aux autres : ils signifient qu'une rupture s'est produite au sein du démoniaque. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le docteur Gallet, face aux réactions imprévisibles de Mouchette, se trouve désarçonné : « Et moins à sa maîtresse qu'à sa peur, à son propre péril – il ne savait quoi – qui était dans son air, à sa portée – la parole qui allait être dite et qu'il ne fallait pas entendre, – à l'aveu mystérieux que les lèvres – déjà tremblantes – ne retiendraient plus longtemps »[4697]. Cet « aveu mystérieux », qui est celui du meurtre du marquis de Cadignan, sera la première étape de la perte de raison et Gallet, d'une certaine manière, en a ici le pressentiment. Il comprend que ce qui se déroule dans son cabinet n'est pas de son ressort : ses compétences de médecin ne pourront rien pour aider sa maîtresse. Le tiret

[4692] J. DRILLON, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, Tel, 1991, p. 257.
[4693] S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Paris, Dudley, Ma, Peeters, 2002, p. 237.
[4694] I. FONAGY cité par S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue, op. cit.,* p. 121
[4695] J. DRILLON, *Traité de la ponctuation française*, *op. cit*., pp. 329-330.
[4696] S. DELESALLE, « Le roman : inclusions et étirements », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 173-174.
[4697] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 103.

renforce l'attention du lecteur car il met en relief le syntagme qu'il isole. Dans cet exemple, le narrateur exprime après les tirets les nuances expressives et affectives, touches concrètes qui insistent sur l'impression d'horreur, de tragique à venir. Ces allongements gonflent l'énoncé de précisions mais ils brisent dans le même temps la suite prévisible – à savoir l'aveu même – et multiplient les attentes et les bifurcations sémantiques.

De la même manière, Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac, comprend que son intérêt pour Raymond n'est pas aussi pur qu'elle le dit :

> Elle entrevoyait une longue route et ne voulait connaître que les caresses les plus proches, les plus chastes, et se défendait de songer aux étapes devenues brûlantes, – à la forêt dont enfin dont les êtres qui s'aiment écartent les branches pour s'y perdre… Non, non ils n'iraient pas si loin ; elle ne détruirait pas dans cet enfant ce qui la bouleversait d'adoration et de peur. [4698]

Dans cet extrait, le tiret est là pour exprimer une manière de voir, une disposition à la rêverie, et les points de suspension ouvrent une brèche volontairement censurée par Maria, reprenant ainsi le motif de l'indicible. Aussi les tirets apparaissent souvent à un moment où la tension démoniaque – et donc dramatique – se veut la plus forte. Dans *Genitrix* de Mauriac, Fernand, qui culpabilise d'avoir laissé sa femme mourir seule, se retrouve hanté par son fantôme lors de la veillée funèbre :

> Fernand s'approcha, puis s'éloigna de l'armoire, ayant vu dans la glace sa tête effrayante, – comme si déjà était en lui la corruption qui, à trois mètres de là, travaillait Mathilde. Encore ce sanglot de nocturne – si rapproché qu'on l'eût dit dans la chambre. Fernand regardait la plaque de fer noire : n'y entendait-il pas des ailes sinistres ? Il recula vers la porte. Il était vaincu. [4699]

Les tirets marquent une rupture qui met en relief le caractère lourd et pénible de cette veillée funèbre. Par ailleurs, ils introduisent une comparaison (« comme si ») et une hypothèse (« si rapproché qu'on eût dit ») qui contribuent à rendre l'atmosphère fantastique. Les parenthèses ont une fonction similaire : « Il ne la croyait pas (mais, au vrai, ce qu'elle disait, était-ce croyable ?) »[4700] se demande le narrateur dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac lors de la dernière explication entre l'héroïne éponyme et son époux. Ici le commentaire relève du narrateur qui, par un jeu subtil, s'interroge sur ce que dit son propre personnage. La fonction séparatrice de la parenthèse est renforcée par la conjonction « mais » qui introduit une rupture brutale. Cette phrase marquée par la parenthèse explicite la disjonction du personnage : elle affirme un fait auquel même le narrateur n'adhère pas. La parenthèse donne à voir la

[4698] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 805.
[4699] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 604.
[4700] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p.103.

séparation du démoniaque d'avec lui-même : elle induit une pause vocale, un blanc qui conduit le lecteur à saisir une nouvelle information.

Tirets et parenthèses sont de vrais fils d'Ariane que le lecteur doit suivre : en effet, ils permettent de communiquer des impressions, s'exclamer, formuler une hypothèse, s'interroger sur la valeur d'un mot ou d'une expression qu'ils mettent – à l'instar de l'italique – en relief. Dans *L'Imposture* de Bernanos, les tirets et parenthèses, qui s'accumulent lors des deux crises de l'abbé Cénabre, mettent en avant l'ambiguïté mais aussi l'horreur du personnage :

> Il se tendit dans un effort violent pour étouffer – à peine né – ce désir criminel d'être un flocon entre ces flocons – la tentation (dont il avait horreur) de ne pas se mettre à l'écart du grand nombre des perdus. [4701]
>
> Il marquait le terme d'une étape et plus encore le point de départ d'une autre route, terrible à suivre, inconnue. Un fou couve tranquillement son délire jusqu'à ce qu'un cri – ou toute autre manifestation – le convainque de sa folie.[4702]

Dans ces divers exemples, les tirets et parenthèses introduisent des commentaires du narrateur qui soulignent toute l'étendue démoniaque du personnage : « dont il avait horreur », « un cri – ou toute autre manifestation », « la mystérieuse fureur ». Les tirets ont ici valeur d'apposition et mettent l'expression en relief. Les informations entre parenthèses ou entre tirets rendent le personnage encore plus abscons : elles n'apportent aucune clarification mais bel et bien du mystère. En effet, dans le premier exemple, la parenthèse introduit une proposition relative dont l'antécédent est ambigu : est-ce de la tentation en général dont Cénabre a horreur ? Ou est-ce de celle précisément de ne pas se mettre à l'écart des damnés ? Quant au deuxième exemple, les tirets suggèrent que les manifestations de la folie ne se réduisent pas au seul cri : mais à quels autres signes exactement ? Ici les tirets proposent un commentaire qui, en fait, laisse un vide discursif qu'il faut combler. Le tiret ici est annonciateur d'un discours qui indirectement porte l'essentiel du propos : la dénonciation d'un langage vain face au surnaturel. Comme l'écrit Monique Gosselin, « cette manière de détacher le mot ou la parole de la phrase semble procéder d'un rêve, celui de trouver le mot si dense, si complet et si adéquat qu'il dispense de la phrase, du discours, de toute une syntaxe où il risque de se dissoudre »[4703].

[4701] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 315.
[4702] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 327.
[4703] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* vol. II, op. cit., p. 545.

Les tirets peuvent aussi introduire une autre voix qui n'est pas visiblement celle du narrateur, mais d'un autre personnage. On retrouve ce procédé particulièrement chez Bernanos :

> Elle a pris ce petit visage à pleines mains – ses longues mains, ses longues mains douces – et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille. [4704]

> Quelque temps encore, d'anciens compagnons de chasse, rencontrés par hasard, colportèrent de château en château d'extravagantes histoires, et que ce bon vivant, ce goinfre, ce cochon d'Anthelme, – sacré Anthelme ! – passe ses journées dans l'arrière-boutique du libraire Hudeville, s'inquiète du sort des artistes, parle d'entretenir à ses frais un poète, un penseur, un théosophe, […] [4705]

Le commentaire entre tirets, relatif à Miss dans le premier exemple, ne semble pas relever du narrateur mais d'un autre personnage. On peut supposer qu'il s'agit de Steeny mais le doute subsiste, ce qui perturbe quelque peu l'énoncé premier : en effet, malgré « ses longues mains douces » (expression méliorative), ce moment d'intimité partagé déplaît fortement à Steeny. Le même doute se retrouve dans le deuxième exemple où l'expression oralisée entre tirets « Sacré Anthelme ! » semble relever d'un personnage qui connaît bien Anthelme. Évidemment il ne peut s'agir que d'un habitant de Fenouille mais on ne sait pas de qui exactement.

Aussi, le personnage démoniaque n'en apparaît que plus obscur, comme dans *La Fin de la nuit* de Mauriac où le narrateur explique au sujet de Thérèse Desqueyroux : « : [elle] se contenterait d'une rente très légère, – ce que pouvait exiger une modeste maison de retraite (elle inventa cette solution à l'instant même, bien résolue d'ailleurs à mourir plutôt de froid dans un taudis, que d'habiter dans une de ces maisons !) »[4706]. Les parenthèses expliquent ainsi les intentions réelles de Thérèse qui propose de se ruiner pour permettre à sa fille de se marier : contrairement à ce qu'elle affirme, elle ne souhaite pas aller dans une maison de retraite. Dès lors, les parenthèses suggèrent l'hypocrisie du personnage et incitent le lecteur à s'interroger sur le sens réel de son sacrifice. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, lorsque Donissan affronte le maquignon-Satan, le narrateur indique :

> Cette continuelle tension de l'esprit, jointe à une espèce de résistance intérieure, la mise en garde instinctive d'une imagination déjà surmenée, détournait sa pensée d'une certaine sensation nouvelle, indéfinissable, qu'il eût été bien en peine d'analyser, même s'il en eût éprouvé le goût. Peu à peu cette sensation devint si vive – ou, pour mieux dire (car elle le sollicitait avec une particulière douceur), si persistante, si continue, qu'il en fut enfin troublé. Venait-elle du dehors ou de lui-même ? [4707]

[4704] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1349.
[4705] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1358.
[4706] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 113.
[4707] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p.186.

Les procédés de l'indétermination sont très présents dans ce passage, avec notamment la locution « une espèce de » et l'expression « ou pour mieux dire » qui montrent que le narrateur cherche à s'exprimer de la manière la plus juste. Les parenthèses permettent d'apporter une tentative d'explication mais cela reste ambigu : la tension éprouvée par Cénabre est en effet de l'ordre d'un autre monde comme le suggère le lexique employé : « indéfinissable », « une espèce de résistance ». Ce que le personnage ressent est d'ailleurs évoqué de manière contradictoire, ce qui est particulièrement souligné par les parenthèses, puisque c'est à la fois une sensation vive et particulièrement douce. L'indication approximative montre qu'il y a un certain flottement, mais la réalité et la présence du fantastique sont bel et bien affirmées.

Les parenthèses et les tirets mettent l'accent sur le point de vue du narrateur, le font vivre, le rendent présent, le révèlent avec ses impressions, ses doutes, ses questionnements, ses réflexions multiples. Ces signes de ponctuation peuvent introduire des syntagmes assez longs et constituer des digressions fort utiles au fantastique, car ce qui importe chez Bernanos, Mauriac et Green, c'est moins la conduite de l'histoire que la tentative de perception et d'appréhension d'un monde qui échappe aux lois habituelles. On peut voir cela particulièrement dans *Monsieur Ouine* de Bernanos : « Et maintenant, le mal ne vous tient plus chaud, reprit le curé de Fenouille. (Il semblait que les paroles qu'il venait d'entendre eussent rompu l'enchantement qui tenait sa langue collée au palais.) »[4708] Les parenthèses introduisent un commentaire du narrateur qui vient ajouter à la dimension extraordinaire de la scène : « eussent rompu l'enchantement ». On sait que les paroles du curé vont avoir un effet extraordinaire sur les habitants qui, durant les funérailles, vont interrompre l'office pour aller lyncher Ginette, responsable selon eux de la mort du petit vacher et – delà de cela – de bien d'autres maux de Fenouille. Tirets et parenthèses contribuent à créer des effets de confusion en insérant des hésitations et des interruptions. Au lieu de clarifier le texte, de l'éclairer en y introduisant des informations, les parenthèses et tirets renforcent la chaos induit par le texte.

[4708] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1490.

2. Et labyrinthe

a. Une poétique du ressassement

Le court-circuit reflète la rupture mais aussi l'errance du personnage démoniaque, son égarement. L'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green voit également une profusion de lacunes et d'incomplétudes, comme nous l'avons déjà mentionné[4709]. Mais il arrive que le narrateur se perde dans des digressions qui, tout comme les répétitions, immobilisent le récit et permettent à l'écriture de déployer ses pouvoirs créateurs. Le surnaturel naît notamment de la peur du personnage, enfermé dans le cercle répétitif des mêmes pensées, des mêmes souvenirs. Le personnage démoniaque tourne autour d'un centre vide et l'angoisse le réifie, arrête son existence : cette immobilité est figurée par le ressassement. Le lecteur est jeté dans un univers inquiétant où les récurrences et les répétitions se bousculent : il doit alors reconnaître les cohérences intérieures à cet univers angoissant.

Les romans de Green sont particulièrement fondés sur la peur : peur de l'Autre, de la mort, de Dieu mais aussi du diable. La figure démoniaque évolue – et même se complaît – dans un monde d'obsessions : une redondance qui est peut-être une façon d'échapper au silence, à la hantise du néant. Dans *Adrienne Mesurat*, on retrouve de nombreuses répétitions après le meurtre du père de l'héroïne éponyme : « La lampe allait s'éteindre et elle allait se trouver seule dans l'obscurité. Elle allait prendre froid, attraper une pneumonie. Elle allait devenir folle »[4710]. Ce point fixe dit le vide de la pensée qui n'a qu'un seul centre d'intérêt : la maladie. Adrienne s'enferme dans ses peurs de maladie physique qui dit tout le désarroi du personnage et le bouleversement de sa pensée. Le parallélisme se double d'une anaphore (« elle allait ») et marque la phrase d'un rythme accéléré qui mime le déroulement de la pensée de la jeune fille. Les répétitions martèlent une idée et miment le propos obsessionnel, comme l'explique Dominique Viart :

> Le ressassement est le plus communément perçu comme une parole arrêtée, répétée à l'infini, souvent même de façon dégradée en ce qu'elle échoue à produire de nouvelles informations et ne peut, tout au plus, que moduler les infimes variations du même. L'individu qui ressasse est prisonnier d'une obsession dont nulle expression ne le délivre : dans *Impatience,* François Bon le compare à un homme enfermé : « On ressasse et nul interlocuteur, nulle réponse, on marche seul dans une pièce close ». La répétition infinie finit par user l'objet même du discours, que nul n'écoute plus et le sujet lui-même semble parfois y

[4709] Voir dans le chapitre 1 de la troisième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Des récits lacunaires ».
[4710] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 396.

> perdre son objet, ne se complaisant finalement plus qu'à la réitération d'un déjà dit jamais épuisé, dans une pure mécanique de parole ultimement privée de sens initial. [4711]

La répétition attire l'attention sur le mot répété en renforçant son sens, comme on peut le voir dans *Monsieur Ouine* de Bernanos lorsque le narrateur insiste sur le changement de Steeny : « Jamais encore, au cours de cette journée capitale, il ne s'était senti plus loin de l'enfance, des joies et des peines d'hier, de toute joie, de toute peine »[4712]. Cette transformation de Steeny revêt, par les répétitions, un caractère quasi surnaturel : l'enfant ne semble plus rien éprouver. Cette rupture avec l'enfance est le premier signe de l'intrusion du démoniaque.

Face à la crise surnaturelle, la phrase devient labyrinthique, toujours allongée par des répétitions, énumérations, mais aussi par certains procédés syntaxiques (des compléments et des propositions) et par la ponctuation (points-virgules, deux points et tirets). Les répétitions et énumérations permettent de rendre perceptible « l'expérience des confins, là où il semble que ne peuvent aller ni le langage ni l'imagination »[4713], comme l'explique Monique Gosselin au sujet de l'œuvre bernanosienne. De nombreuses phrases labyrinthiques jalonnent les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, les rêves de l'héroïne éponyme se traduisent sur le plan narratif par l'emploi de nombreuses énumérations :

> Thérèse était sans désir de sommeil et ses songes en devenaient plus précis ; avec méthode, elle cherchait, dans son passé, des visages oubliés, des bouches qu'elle avait chéries de loin, des corps indistincts que des rencontres fortuites, des hasards nocturnes avaient rapprochés de son corps innocent. Elle composait un bonheur, elle inventait une joie, elle créait de toutes pièces un impossible amour. [4714]

Les diverses énumérations allongées par des propositions subordonnées relatives (« des visages oubliés, des bouches qu'elle avait chéries de loin, des corps indistincts que des rencontres fortuites, des hasards nocturnes avaient rapprochés de son corps innocent ») ne semblent pas marquer d'organisation particulière, qu'on se place sur un plan sémantique (pas de gradation) ou prosodique (pas de cadence majeure) : c'est l'idée de profusion et de désordre qui prime. On peut en déduire une sorte de mimétisme entre la profusion décrite, celle des méandres du langage, son rapport avec la pensée, l'imagination foisonnante du

---

[4711] D. VIART, « Formes et dynamiques du ressassement – Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », *Écritures du ressassement, Modernités 15*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 59.
[4712] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 1365.
[4713] M GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos,* tome 2, op. cit., p. 575.
[4714] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 90.

personnage. La phrase devient labyrinthique avec des propositions qui se succèdent en cascades.

On retrouve cela chez Bernanos dans *Sous le soleil de Satan* :

> Un moment – un seul moment – l'idée lui vient (mais si embarrassée de se formuler seulement) : briser l'obstacle, répéter le geste meurtrier. Elle l'écarte aussitôt : elle lui paraît vaine et grotesque, pareille à ces entreprises poursuivies dans les rêves. On ne tue pas pour quelques paroles obscures. Telle est la raison qu'elle se donne ; mais il est plus vrai qu'en l'atteignant dans son orgueil le rude adversaire a rompu le seul ressort de sa vie. [4715]

L'utilisation des deux-points permet une progression dans l'exploration des sentiments du personnage. Les verbes choisis pour décrire cette rupture surnaturelle, cette brèche en train de s'ouvrir, sont à l'infinitif : « briser », « répéter », verbes auxquels il est possible de donner un double sens : un sens littéral, et un sens symbolique, si le lecteur les rattache à l'écriture à proprement parler. En effet, durant tout le roman, le narrateur a le souci de décrire la rupture qui se déroule au sein de Mouchette. Dans cet extrait, Bernanos invite le lecteur à revenir sur ses pas : chaque phrase reste constamment liée à l'ensemble par une répétition qui à la fois donne et redouble son sens. Ainsi « en dire beaucoup, voire trop, engendre l'effet contraire à celui attendu : ce geste n'apporte pas le sens, mais plutôt la confusion »[4716]. Ce commentaire de Marianne Froye au sujet de l'œuvre d'André Frénaud pourrait parfaitement s'appliquer à l'œuvre de Bernanos. L'effet de brouillage est patent : on est dans le règne de la similitude et de la confusion. La répétition continue d'un mot (par la synonymie, l'accumulation ou l'énumération) en modifie le sens premier : elle confère au signifiant une dimension excessive et obsessionnelle. L'élément allongé et multiplié peut évoquer, suivant l'intentionnalité du texte, la permanence d'une oppression, d'une angoisse, d'un dégoût qui revêt une dimension surnaturelle :

> Ce n'est pas qu'il doute de la culpabilité du bâtard, mais l'idée même du crime s'atténue, s'efface, sombre dans le silence – dans ce prodigieux silence sylvestre – désert de feuilles et d'eaux mortes – qui les sépare du monde, et où l'autre est chez lui, bête parmi les bêtes, libre comme une bête...[4717]

> [I]l lui semblait qu'il perdait la conscience de son être et qu'un élément invisible prenait possession de lui, une émanation mystérieuse qui venait de toutes parts, de toute cette végétation dont la senteur le pénétrait. Dans sa tête devenue légère une espèce d'étourdissement brouillaient ses pensées. Ses bras, ses jambes, son corps entier s'anéantissaient, se mêlaient à tout ce qui respirait et bruissait autour de lui. [4718]

[4715] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 209.
[4716] M. FROYE « A. FRENAUD : du non-dit poétique au secret familial », *Écritures du secret : J'avance masqué,* Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherche textes et francophonies, Encrage université, 2009, p. 80.
[4717] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1455.
[4718] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 685.

L'évocation du démoniaque est avant tout un piétinement, une répétition, une forme de stagnation. Cela est suggéré dans le premier exemple issu de *Monsieur Ouine* de Bernanos où l'idée du crime « s'attenue, s'efface, sombre dans le silence ». La phrase allongée par cette énumération ainsi que des propositions entre tirets et des propositions relatives (« qui les sépare du monde », « où l'autre est chez lui ») semble fonctionner de telle sorte qu'une idée donne lieu à une précision avec davantage d'explication. Les mots « silence » et « bête » sont par ailleurs répétés plusieurs fois afin d'être davantage précisés. Cette tentative de description de la monstruosité en devient irrationnelle. La compulsion à verbaliser l'innommable délire et le cauchemar du personnage principal se retrouve dans le second exemple tiré de *Léviathan* de Green.

On observe divers procédés d'amplification syntaxique lorsque Thérèse Desqueyroux fait sa tentative de suicide dans le roman éponyme de Mauriac :

> On ne sait pas ce qu'est la mort. Thérèse n'est pas assurée du néant. Thérèse n'est pas absolument sûre qu'il n'y ait personne. Thérèse se hait de ressentir une telle terreur. Elle qui n'hésitait pas à y précipiter autrui, se cabre devant le néant. Que sa lâcheté l'humilie ! S'il existe cet Être (et elle revoit, en un bref instant, la Fête-Dieu accablante, l'homme solitaire écrasé sous une chape d'or, et cette chose qu'il porte des deux mains, et ces lèvres qui remuent, et cet air de douleur) ; puisqu'Il existe, qu'Il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard et si c'est sa volonté qu'une pauvre âme aveugle franchisse le passage, puisse-t-Il, du moins, accueillir avec amour ce monstre, sa créature.[4719]

L'anaphore du prénom « Thérèse », qui d'emblée met en relief le personnage alors en situation précaire, n'est pas exempte d'un certain lyrisme. Dans le même temps, en répétant ce nom, le narrateur lui fait perdre sa signification et le vide de son référent : il ne semble exister que par sa forme et sa sonorité. L'anaphore du prénom « Thérèse » semble être le premier signe de dégradation du personnage, ce que vient renforcer le lexique de la peur qui domine l'extrait : « terreur », « se cabre ». Puis la narration émet une hypothèse « S'Il existe cet Être » bientôt corrigée par la consécutive « Puisqu'Il existe ». Si l'hypothèse semble être issue du personnage, la consécutive semble être issu du narrateur qui émet un souhait sur la suite des événements : « puisqu'Il existe, qu'Il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard ». Entre les deux, une parenthèse s'ouvre, interrompt la première proposition et agit comme une censure et prolonge – dans le même temps – la phrase. L'impression de ressassement naît aussi d'effets de synonymie entre « ce monstre » et « sa créature ». Le mot « néant », répété deux fois, montre son importance dans cet extrait où le personnage démoniaque envisage de se tuer.

[4719] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 84.

Les énumérations confèrent à la narration un rythme accéléré, voire angoissant, mais lui donnent aussi une dimension incantatoire, litanique :

> Nul autant que cet homme étrange ne sait tirer d'un incident banal, d'une parole, d'un regard même ce qu'il recèle de vérité douloureuse, de tragique en puissance. Le moindre frémissement, les plus petites ondes de souffrance sont ainsi perçues par cette espèce de sens infaillible, et son extraordinaire sensibilité les capte aussitôt, ainsi qu'un récepteur délicat. Toute volonté qui fléchit, ou que travaille une imperceptible fissure, toute âme inquiète et défaillante est immédiatement discernée, comme aperçue du haut des airs, et sa curiosité plonge dessus. [4720]

Le ressassement se caractérise par son absence de limites, notamment dans la première phrase perpétuellement allongée par les compléments (« d'un incident banal, d'une parole, d'un retard ») qui montrent que le don de Guérou s'étend à tout. Le déterminant indéfini « tout » est d'ailleurs répété à plusieurs reprises (« toute volonté », « toute âme ») et complète ici « le moindre frémissement » et « les plus petites ondes » qui insistent sur le pouvoir de cet homme. De manière identique, Cénabre, dans le même roman, va découvrir les insondables abîmes qui s'épanouissent en lui. La narration devient dès alors complètement hallucinée :

> Tous les coins obscurs grouillaient d'une vie féroce, embryonnaire – pensées, désirs, convoitises à peine évoluées, réduites à l'essentiel, au germe endormi mais vivant. Et ce petit peuple monstrueux, soudain tiré des limbes de la mémoire, s'avançait en chancelant au bord de la conscience, aussi difficile à reconnaître et à nommer que ces nains quinquagénaires, sans âge et sans sexe, obsession de peintres hantés.[4721]

Le ressassement exprime l'absence de ce qui est perdu, la disparition totale de l'amour de Dieu, remplacée métaphoriquement par « ce petit peuple monstrueux ». La haine de soi, personnifiée ici, devient un véritable tableau vivant : il s'agit de cette « vie féroce, embryonnaire » qui « grouille » au cœur du démoniaque.

Dans *Adrienne Mesurat* de Green, lorsque la jeune fille se réveille chez Mme Legras après avoir fait un malaise, le narrateur explique :

> Toutes sortes de souvenirs revenaient en elle sans qu'elle pût faire le moindre effort pour les écarter ; des idées incohérentes traversaient son cerveau à leur gré, lui semblait-il : elle eut le sentiment étrange qu'elle entrait en communication avec un monde inconnu, que sa volonté lui était ravie, et qu'elle était contrainte de demeurer passive. [4722]

La phrase, longue, donne l'impression d'un cheminement sinueux. On y retrouve les procédés stylistiques suivants : juxtapositions, utilisation des subordonnées complétives. Nous pouvons remarquer aussi l'abondance des adjectifs, ce qui révèle une importance donnée au

[4720] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 391.
[4721] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, *op.cit.,* p. 463.
[4722] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 482.

qualitatif : « idées *incohérentes* », « sentiment *étrange* », « monde *inconnu* ». Mais paradoxalement, ces adjectifs ne disent rien d'autre que cette impression surnaturelle que la jeune fille éprouve. Le ressassement suppose un manque, une absence et tente sans résultat de franchir une distance entre le monde « connu » et celui « inconnu » évoqué par le narrateur. On retrouve cela dans *Le Désert de l'amour* de Mauriac lorsque Maria Cross fait sa tentative de suicide :

> Sans mari, sans enfants, sans amis, certes, on ne pouvait être plus seule au monde ; mais qu'était cette solitude, au prix de cet autre isolement dont la plus tendre famille ne l'eût délivrée –celui que nous éprouvons à reconnaître en nous les signes d'une espèce singulière, d'une race presque perdue et dont nous interprétons les instincts, les exigences, les buts mystérieux ? Ah ! ne pas s'épuiser dans cette recherche ! Si le ciel était encore pâle d'un reste de jour et lune naissante, les ténèbres s'amassaient sous les feuilles tranquilles. Le corps penché dans la nuit, attiré, comme aspiré par la tristesse végétale, Maria Cross cédait moins au désir de boire à ce fleuve d'air encombré de branche qu'à la tentation de se perdre en lui, de se dissoudre - pour qu'enfin son désert intérieur se confondît avec celui de l'espace – pour que ce silence en elle ne fût plus différent du silence des sphères. [4723]

Le ressassement possède une dimension labyrinthique ici où sa figure spatiale serait l'image d'une clôture circulaire. Au centre de ce cercle le personnage gravite, producteur d'un jeu de correspondances multipliées entre le réel et l'imaginaire, telle la montée du désir de se tuer qui répond à la venue des « ténèbres ». Les récurrences quasi obsessionnelles de certains motifs (la solitude, le gouffre, le silence) montrent la claustration intérieure dans laquelle s'enfonce Maria.

Le ressassement permet aussi d'évoquer le rêve, l'espace onirique ouvrant aux profondeurs de l'être. Il s'agit de raconter la matière désordonnée et chaotique de ce qui a été intensément vécu et qui est transcrit dans la construction imaginaire où se mêlent le réel et la fable. De même que la phrase est constituée d'une succession de subordonnées, le labyrinthe est fait d'une multitude de seuils, de portes qu'il s'agit de franchir, « d'écarter ».

> Elle ouvrit sa porte à tâtons, descendit l'escalier marche à marche, fit grincer la clef dans la serrure, et reçut en plein visage l'air du dehors, qui jamais ne lui parut si léger. Le jardin glissa comme une ombre... ; la grille dépassée..., la route, et le premier détour de la route... Elle ne respira qu'au-delà, laissant le village derrière elle, dans les arbres, compact, obscur... Alors elle s'assit sur le talus, toute frémissante encore du plaisir de la découverte... Le chemin qu'elle avait fait lui parut immense. La nuit devant elle s'ouvrait comme un asile et comme une proie... Elle ne formait aucun projet, elle sentait dans sa tête un vide délicieux... « Hors d'ici ! Va-t'en ! » disait tout à l'heure le père Malorthy. Quoi de plus simple ? Elle était partie.[4724]

[4723] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., pp. 828-829.
[4724] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 76.

Le narrateur évoque la fuite de Mouchette à travers des verbes de mouvement : « ouvrit », « descendit ». Mais le paysage envahissant reste sillonné de routes qui semblent ne mener nulle part : « la route, et le premier détour de la route... ». Le chemin n'est pas un symbole de la progression : « Le chemin qu'elle avait fait lui parut immense ». En effet, il a l'air de ne mener nulle part : les points de suspension semblent mimer cette absence d'issue. Le périple de Mouchette au sein de ce paysage s'apparente à une descente au plus profond de l'espace intérieur, au ressassement obsessionnel des désirs obscurs de la jeune fille, qui la conduira jusqu'au sursaut d'horreur, point culminant et final du récit. Ce point culminant – à savoir son suicide – se perçoit déjà dans les comparaisons utilisées : « comme un asile », « comme une proie ». Dominique Rabaté a ainsi remarqué que « le ressassement entasse les descriptions possibles de sa propre malédiction, qu'il oblige à multiplier en variations infimes, en termes proches et imagés ce qui tout à la fois se redit et n'est jamais exactement dit »[4725]. Le terme ressassement suggère alors un mouvement, et c'est là que réside l'ambivalence de l'écriture du ressassement : d'une part l'écriture part à sa propre recherche, et de l'autre elle reste comme suspendue. Il n'y a donc pas de réelle progression car elle redit la même chose. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, le narrateur exprime la réticence de Gabriel à se tuer : « Non qu'il pensât a la suggestion muette d'Andrès (à ce qu'il avait imaginé être une suggestion d'Andrès). Rien au monde ne l'aurait décidé à fermer la bouche sur le canon d'un revoler, à appuyer sur la gâchette. Rien au monde »[4726]. La répétition des paroles, des pensées ou des rêves permet d'exprimer l'engluement, l'immersion du personnage dans la boue, dans le mal. Tous ces comportements récurrents semblent témoigner de l'impossibilité de toute progression chez les démoniaques.

Redondances, hyperboles et digressions sont aussi des procédés employés par Bernanos, Mauriac et Green. Les répétitions ont pour effet d'enfler le discours et, en cela, poursuivent le même but que l'hyperbole, qui tend à rendre les réalités les plus ordinaires extraordinaires : « Figure de l'exagération, l'hyperbole a donc pour effet de renforcer, d'amplifier ce qui est dit. En exagérant, en le dépassant, en allant plus loin, cette figure ne dit pas l'essentiel, qui est indicible, mais elle dit plus, et en disant trop, elle en dit au moins un peu »[4727]. L'hyperbole est d'ailleurs souvent détournée négativement : l'éloge cède la place au blâme. Il n'est pas rare que le lexique intensif soit employé pour évoquer les démoniaques et leurs vices. Guérou dans *L'Imposture* de Bernanos est défini ainsi : « Curiosité si pénétrante,

[4725] D. RABATÉ, « Singulier pluriel », *Écritures du ressassement*, *op. cit*., p.12.
[4726] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 353.
[4727] A. DE LA MOTTE, *Au-delà du mot, Une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle, op. cit.,* pp. 176-177.

si avide que le malheureux qu'elle éprouve en subit malgré lui la contagion, comme ces femmes dont la sensualité s'émeut, dès qu'elles approchent, sans le savoir, d'un désir fixe et secret »[4728]. Quant à Cénabre, dans le même roman, il est présenté par le narrateur comme la victime :

> Des forces obscures dont il osait à peine supputer la puissance et le nombre, après s'être affrontées dans un chaos effrayant où il avait senti sombrer son âme, s'étaient non pas seulement apaisées, mais confondues, semblaient avoir contracté entre elles une monstrueuse alliance. Ainsi que la pauvre humanité dresse sa tente misérable entre des collines autrefois jaillies du sol dans un cataclysme inouï et gratte, pour manger, la pellicule refroidie d'un astre où mugit toujours l'abîme souterrain, il s'était installé comme au centre même de ses propres contradictions. Il y vivait seul et sauvage, loin des hommes, loin de son redoutable passé devenu maintenant plus mystérieux, plus redoutable que l'avenir, ce passé auquel il avait échappé par miracle, et qu'il entendait encore gronder, au-delà de son refuge, ainsi qu'une bête réclame sa proie. Et néanmoins la rupture semblait consommée.[4729]

L'isotopie de l'intensité qui parcourt cet extrait se manifeste aussi bien dans les adjectifs (« effrayant », « monstrueuse », « inouï »), les superlatifs (« plus mystérieux », « plus redoutable ») que dans les hyperboles (« dont il osait à peine supputer la puissance et le nombre ») et les substantifs à caractère métaphorique et hyperbolique (« abîme », « chaos », « cataclysme », « miracle »). Chez le démoniaque, l'éloge est suspect et derrière le « trop », le « tellement », le « si » se cache un inquiétant personnage : « Et c'est vrai que ce regard extraordinaire, trop bon, trop chargé de connaissance et de bonté, trop lourd, a comme repoussé dans la nuit, aboli jusqu'au souvenir des deux tyrans féminins, de leur énervante tendresse »[4730] explique le narrateur au sujet de Monsieur Ouine, dans le roman éponyme de Bernanos.

Certains adjectifs jouent un rôle important lorsque le personnage entre plus totalement dans le fantastique. En effet, ils peuvent souligner le caractère peu ordinaire d'un éclairage ou d'un bruit, la qualité particulière d'une chose ou d'un décor. Parmi ces adjectifs, on peut citer « immense »[4731], « terrible », « énorme », et tout un lexique qui exprime la démesure de l'espace et du temps tels « interminable » et « indénombrable ». Dans *Mont-Cinère* de Green, Emily, en proie au péché, éprouve « une immense et soudaine curiosité [qui] l'attirait vers cet homme dont elle ignorait à peu près tout »[4732]. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, quand l'abbé se perd, le paysage semble se déformer : « Un arbre, qui lui parut immense, tendait au-dessus de lui ses rameaux invisibles dont il entendait seulement le bruissement

[4728] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 391.
[4729] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 441.
[4730] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1419.
[4731] « Immense » vient du latin *immensus* (sans limite), lui-même de *in* et *metior* (mesurer). L'immense est ce qui ne peut être mesuré
[4732] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 175.

léger. Au-delà d'un petit fossé qu'il franchit, le sol plus ferme et plus clair, entre deux lignes sombres, décelait la route. Du talus gravi, plus trace. De tous côtés la plaine immense, devinée plutôt qu'entrevue, confuse, à la limite de la nuit, vide »[4733]. Les adjectifs « immense » (répété deux fois), « invisibles », « confuse » créent un espace complètement hors norme, atypique et fantastique.

Puisque le fantastique est ambivalent, « il faut aussi rompre avec le réel, c'est-à-dire non seulement faire croire à l'impossible mais imposer l'idée que ce basculement est dangereux ou du moins alarmant »[4734]. Pour évoquer la confrontation de deux mondes, le passage du réel au surnaturel, la rupture des limites entre l'esprit et la matière, la transgression, il faut mettre, dans un même registre, des éléments contradictoires. Ainsi, «La structure dominante du récit fantastique se fonde sur la contradiction. La figure de la contradiction, l'oxymore, souligne alors que l'irréalité fantastique ne peut prendre forme nulle part ailleurs que dans la langue qui l'énonce »[4735] explique Denis Mellier. Les oxymores et antithèses permettent de donner une forme textuelle à ce qui n'est pas, à ce qui est nulle part. L'oxymore particulièrement fixe « une irréalité dans la représentation »[4736] : il irréalise ce qui existe. Il rend parfaitement compte de l'impossibilité de décrire tout ce qui a trait à la couleur, à la lumière, au caractère indéfini de la perception, au mystère de paysages ou aux émotions paroxystiques. Nous pouvons citer la « joie épouvantée »[4737] quand Manuel voit Marie-Thérèse à genoux en train de s'excuser, la « joie obscure »[4738] de Mouchette, celle « amère »[4739], « terrible »[4740] ou « avare » de l'abbé Cénabre[4741] au moment de ses crises. Ces oxymores tentent de rendre compte de l'étrangeté des sentiments des démoniaques : le Bien est toujours teinté de mal et réciproquement. La division du mal au cœur du démoniaque est donc fréquemment rendue par un oxymore :

> Un autre sentiment déjà l'emporte, surgi du fond le plus obscur, la part demi-morte et croupissante de l'âme, où veille une pitié difforme, élémentaire, aussi vorace que la haine. Quel triomphe facile vaudrait la joie déchirante, l'ébranlement intérieur d'une victoire remportée sur le dégoût, la soumission volontaire à une sorte de grandeur humiliée, méconnaissable, presque repoussante ? [4742]

[4733] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 165.
[4734] G. MILLET et D. LABBÉ, *Le Fantastique, op. cit.,* p. 316.
[4735] D. MELLIER, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 359.
[4736] D. MELLIER, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 370.
[4737] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres romanesques*, tome II, *op. cit*., p. 268.
[4738] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 97.
[4739] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 161.
[4740] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 348.
[4741] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 446.
[4742] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1370.

Pour désigner le caractère surnaturel du démoniaque, du mal, le silence est désigné comme fait de voix indistinctes dans *La Fin de la nuit* au moment où Thérèse meurt: « Inimaginable que ce silence nocturne fût fait de milliers d' étreintes et d'agonies »[4743]. Dans *L'Imposture* de Bernanos, le narrateur évoque « un silence inouï, formidable »[4744]. Les oxymores visent à rendre les sentiments pour le moins étranges éprouvés par les personnages. Le traitement hyperbolique embrasse tout le récit puisque les objets, les personnages et les lieux sont quantitativement exagérés, pratiquement invraisemblables. Dans le dernier roman de Bernanos*, Monsieur Ouine*, même l'insignifiance est extrême, comme le montre la description du nez d'Arsène qui paraît irréaliste :

> La vraie mémoire est là, entre les deux yeux, au fond de ces cryptes obscures. Une bouffée de vent au travers de la route, la voiture qui passe, tiède sous la bâche, le mouchoir neuf qu'on déplie, moins encore – voilà le trait fulgurant du souvenir, tel regard, tel visage, tel signe voluptueux : la pénombre d'une chambre, un lit de fer, ou la meule hospitalière, criblée de soleil à midi.... et aussitôt quelle sueur glacée au creux des mains ! Malheureusement chacun de ces coups le frappe au même point de la nuque et son regard a bien de la peine à déchirer la toile d'araignée que la brusque poussée du sang vient tisser dans ses prunelles. Milliard de dieux ! Faut-il découvrir à soixante ans passés qu'on n'est pas comme les autres, scandale des scandales, effroyable damnation des imbéciles ! Lui qu'aucune femme n'a jamais vu pâlir se découvre maintenant à l'égard de ce nez difforme, impur, inexplicable, une espèce de pudeur comique. [4745]

Les différents adjectifs et groupes nominaux employés pour évoquer le nez d'Arsène le placent sous le signe du démoniaque : « cryptes obscures », « effroyable damnation », « impur ». Le narrateur insiste particulièrement sur l'aspect fantastique de ce nez « monstrueux »[4746] : « difforme », « inexplicable ». L'extraordinaire odorat dont est pourvu Arsène est donc une manifestation du démoniaque : l'homme d'ailleurs est animalisé, il « ne vit plus que pour son nez, pis qu'un chien », ce qui va le conduire à la folie.

b. Une rhétorique de la négation

La négation domine largement la mise en place du surnaturel chez Bernanos, Mauriac, et Green. Comme l'explique Monique Gosselin : « les énoncés négatifs traduisent la manifestation du mal surnaturel. Tout se passe comme si le mal n'étant que négation, il ne

[4743] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyoux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 159.
[4744] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 333.
[4745] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1394-1395.
[4746] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1393.

pouvait être représenté que par la négation [...] »[4747]. Le plus souvent, la négation n'est pas descriptive, elle est la réfutation polémique d'une affirmation antérieure qui reste implicite. En effet, elle corrige, précise ou rectifie de manière constante. Dans le prologue des *Anges noirs* de Mauriac, Gabriel se définit ainsi : « Je n'étais plus moi-même ; je ne savais plus qui j'étais : un attendrissement mystérieux s'élevait des bas-fonds ; de mon être et s'étendait sur ma vie criminelle. Me voici redevenu un jeune homme devant une jeune fille. Non ce n'était pas vrai, toute cette existence vécue en rêve »[4748]. Ici le narrateur-personnage souligne une rupture entre son passé et son état d'esprit au moment où il écrit. Cette phrase instaure donc une rupture entre le passé, présent et le futur. Pour autant, la dernière phrase introduite par l'adverbe de négation « non » corrige l'énoncé précédent : « ce n'était pas vrai, toute cette existence vécue en rêve ». La négation actualise le motif de la perte, du manque, mais aussi du rêve.

Les négations signalent l'absence d'appartenance du démoniaque au monde qui l'entoure, mais aussi à lui-même. Elle est souvent associée à des phrases interrogatives qui tentent de cerner le manque, le vide même amorcé par la négation. Dans *La Fin de la nuit*, Thérèse ne sait quelle posture adopter vis-à-vis de sa fille pour qui ses sentiments sont difficiles à percevoir, voire incompréhensibles :

> Non ! ce n'était encore cela ! Si elle n'eût pas été une mère, pourquoi cette joie lorsque Marie avait franchi le seuil, hier soir ? Une revanche contre la famille ? Peut-être... mais alors pourquoi ce sentiment d'horreur devant la souffrance de cette enfant ? Pourquoi ce désir de réparer ? Elle aurait donné sa vie ... Mais ce serait trop simple s'il n'y avait qu'à donner sa vie... Personne n'a besoin de notre vie ; on n'achète rien avec son sang. [4749]

Ici, Thérèse, comme cela lui arrive souvent, ne cesse de ressasser, de se répéter. C'est pourquoi nous pouvons relever de nombreuses phrases exclamatives et surtout interrogatives, construites à partir de la même structure, renforcées, de surcroît, par les effets mimétiques du style indirect libre. Les points de suspension soulignent l'impossibilité pour Thérèse de dire véritablement ses sentiments. Pour exprimer ces retours obstinés aux mêmes questions, ces idées lancinantes, le narrateur recourt à une écriture du ressassement qui parvient à dire le monde intérieur de son personnage, sa marche en circuit fermé, pénible, épuisante et sans issue. La pensée démoniaque serait donc inéluctablement circulaire, tournant autour d'une idée centrale. Il est fréquent de rencontrer la structure « ce n'était pas », comme dans *La Fin*

[4747] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit.,* p. 688.
[4748] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 233.
[4749] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 114.

de la nuit, pour évoquer les démoniaques :

> Ce n'était pas, comme tout à l'heure, l'horreur de quelque chose qui rôdait autour d'elle, le sentiment d'être guettée, c'était un ignoble effroi d'elle-même, de ses moindres gestes, de son ombre, et jusqu'à ses pensées où elle croyait devenir les symptômes de la démence. [4750]
>
> Non, ce n'était ni celui-là, ou tel autre, ni cette médiocre aventure, ni même la crainte étrange qu'elle avait maintenant de son propre regard, de sa bouche pâle, de ses mains souvent tremblantes, de tout ce corps enfin, de cet appareil compliqué de chair, de sang, de nerfs, dont elle n'était plus sûre désormais de se faire obéir, bête sournoise, humiliée, mélancolique, à laquelle elle imposait son allégresse, la foi, l'espérance et la charité, comme un frein d'or. [4751]
>
> Et certes, ce n'était pas la vérité qu'il souhaitait d'atteindre au terme de ces formules abstraites, d'ailleurs presque toujours -incompréhensibles, car il ne se sentait nul appétit de vérité, quelle qu'elle fût. [4752]

Si l'on compare les propositions négatives, on peut remarquer l'emploi fréquent des mêmes verbes, notamment du verbe « être ». Les négations manifestent ici l'absence totale de prise du personnage sur le monde environnant que manifestement il ne parvient pas à comprendre, à décrypter.

Ces reformulations perpétuelles s'expliquent aussi par une difficulté à « exprimer l'inexprimable de façon directe »[4753] explique Monique Gosselin au sujet de l'œuvre bernanosienne. La négation est en effet « le signe du mystère »[4754] qui ne peut être expliqué. Elle montre bien que le démoniaque porte en lui le « signe moins »[4755]. Dans *Monsieur Ouine*, il n'est pas rare que le narrateur commence par décrire de manière négative le personnage éponyme : « Ni la volonté, ni l'intelligence, nulle tyrannie, – la curiosité même, le plus puissant des moyens de désagrégation, la curiosité portée jusqu'à la haine – ne sauraient vaincre la résistance, la molle élasticité de ce magma »[4756]. Parce qu'il se définit par la négation, le néant, le démoniaque ne peut se définir dans l'assertion, le positif. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, Hervé de Blénauge est décrit ainsi par le narrateur : « Il ne discernait rien qu'une insensibilité profonde, la même qui lui avait fait horreur, le soir de son retour : ni larmes, ni sanglots, ni le moindre frémissement. Ainsi, dans cette voiture, bien plus qu'Irène morte, sa mère perdue occupait la pensée d'Hervé. Tant pis : rien ne lui restait, il n'en serait que plus libre »[4757]. Le motif de la perte jalonne cet extrait comme le montre le lexique :

[4750] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit*., p. 396. C'est nous qui soulignons.
[4751] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 576-577. C'est nous qui soulignons.
[4752] Ibid. C'est nous qui soulignons.
[4753] M GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 60
[4754] M GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit.,* p. 685.
[4755] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 320.
[4756] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p 1472
[4757] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 361.

« morte », « perdue », « rien ne lui restait ». L'emploi de la phrase négative se retrouve majoritairement : « Il ne discernait rien », « rien ne lui restait ». La répétition de la conjonction « ni », alliée à la gradation descendante (« larmes », « sanglots », « frémissement »), montre l'incommensurable « insensibilité » du personnage. Il en est de même pour M. de Clergerie dans *La Joie* de Bernanos qui n'est « ni meilleur ni pire qu'un autre, mais toute grandeur l'efface, n'en laisse rien »[4758]. C'est aussi autour de ce « rien », de ce néant que se définit Louis dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac : « Ceux que je devais aimer sont morts ; morts ceux qui auraient pu m'aimer. Et les survivants, je n'ai plus le temps, ni la force de tenter vers eux le voyage, de les redécouvrir. Il n'est rien en moi, jusqu'à ma voix, à mes gestes, à mon rire qui n'appartienne au monstre que j'ai dressé contre le monde et à qui j'ai donné mon nom »[4759]. Le chiasme employé au début de l'extrait met en relief le nom « morts » qui signifie l'échec de Louis à s'ouvrir aux autres et à les aimer. La suite ne dit rien d'autre que cet échec : si « tout » en lui (« voix », « gestes », « rire ») relève du « monstre », on observe que le narrateur-personnage emploie le négatif « rien en moi ». La syntaxe négative ne signifie pas autre chose que l'absence, le manque.

La négation permet ainsi cette correction perpétuelle du récit : il s'agit d'introduire, à la suite d'une affirmation, une sorte de rectification. Elle permet donc de corriger, d'ajouter et de préciser, mais aussi d'amplifier l'effet d'attente : « La vie de l'abbé Cénabre a aussi sa clef : une hypocrisie presque absolue. Qu'on n'entende point par là simplement la constante recherche à l'égard d'autrui, d'un alibi moral, ni rien qui se puisse confondre avec les seuls calculs de l'ambition, mais quelque chose de plus »[4760] explique le narrateur de *L'Imposture* de Bernanos. L'autocorrection accentue ici l'effet de l'idée exprimée, ce « quelque chose de plus » assez mystérieux puisqu'indéfini. Cette négation a aussi pour but à nouveau de perdre le lecteur : elle manifeste la volonté d'exhaustivité du narrateur qui veut tout dire, même ce qu'il « n'entend pas ». Cette forme est proche de la prétérition : affirmant ce qu'il « n'entend pas » par le terme d'« hypocrisie », le narrateur y consacre un long développement. Ces rectifications, alliées à des comparaisons, contribuent à susciter l'énigme, le mystère. Après les fiançailles de Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac, le narrateur explique : « Jamais Thérèse ne connut une telle paix, – ce qu'elle croyait être la paix et qui n'était que le demi-sommeil, l'engourdissement de ce reptile en son sein »[4761]. La fin de la phrase indique au moyen de la restrictive que le mal est déjà là, tapi au cœur de Thérèse. La

[4758] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 627.
[4759] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 513.
[4760] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 362.
[4761] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 36.

négation vient alors contredire l'apparente tranquillité car l'idée du crime ne va pas tarder à éclore.

Dans *Sous le soleil de Satan*, les paroles de Donissan produisent un grand effet sur Mouchette :

> Toute abstraction, dans son esprit, prend une forme, et peut être serrée sur la poitrine ou repoussée. Que dire de ce fléchissement de la conscience même ! Elle s'était reconnue dans les siens et, au –paroxysme du délire, ne se distinguait plus du troupeau. Quoi ! pas un acte de sa vie qui n'eût ailleurs son double ? Pas une pensée qui lui appartînt en propre, pas un geste qui ne fût dès longtemps tracé ? Non point semblables, mais les mêmes ! Non point répétés, mais uniques. Sans qu'elle pût retracer en paroles intelligibles aucune des évidences qui achevaient de la détruire, elle sentait dans sa misérable petite vie l'immense duperie, le rire immense du dupeur. [4762]

Mouchette s'interroge encore avec un flot de « pourquoi » sur la singularité de son destin et la fatalité qui a pesé sur sa vie. Cette dimension « double » semble avoir pris possession d'elle-même : rien ne semble la définir, « pas une pensée » ne lui est propre, « pas un geste ». La jeune fille tente ici de sonder son âme, comme en quête d'un sens. Son questionnement est interminable mais il n'en demeure pas moins vide, car elle ne donne aucune réponse à ses questions. Le démoniaque est un être de paroles muettes et de mauvais rêves bien plus que d'actions, mais aussi de paroles continuellement redites, reprises.

La reprise, avec des adverbes comme « plutôt », montre l'effort du narrateur pour exprimer explicitement une idée ou une pensée. La reformulation a une fonction explicative, et dans le même temps, elle ajoute une image qui crée une dynamique de sens. Ce mot n'est pas simplement un connecteur pour marquer les relations entre les termes, mais il a une valeur interprétative. La reformulation montre l'impossibilité d'une nomination et le besoin de toujours ajouter quelque chose pour pouvoir s'exprimer :

> Cela me sauverait, fit M. Ouine, d'une voix presque indifférente qui n'exprimait nullement le désir d'être sauvé en effet, mais plutôt un détachement haineux de son propre sort, une conviction glacée. [4763]

> Assuré d'un malheur désormais inévitable, il en arrivait à le souhaiter plutôt qu'à le craindre, avec une sorte d'impatience ou de curiosité cynique.[4764]

> L'angoisse qu'elle ne réussissait pas à dominer ne ressemblait d'ailleurs pas à celle de la crainte : c'était plutôt la hâte d'en finir coûte que coûte, une sorte d'impatience, si l'on peut donner ce nom à la fureur sombre, implacable, qui se fût aussi bien tournée en ce moment contre elle-même.[4765]

Dans les phrases ci-dessous, le narrateur se reprend comme s'il s'apercevait subitement qu'il

[4762] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 206.
[4763] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1555. C'est nous qui soulignons.
[4764] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 951. C'est nous qui soulignons.
[4765] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1014. C'est nous qui soulignons.

n'était pas satisfait de ce qu'il avait dit : le second énoncé précise alors le premier. Il peut tout à la fois reprendre et servir à expliquer, comme on peut le voir dans la description de Cénabre dans *L'Imposture* et *La Joie* :

> La honte, plutôt que la pitié, tira de l'abbé Cénabre une espèce de gémissement. [4766]
>
> Plutôt qu'un cri de colère, ou l'éclat d'un mauvais rire, son fort et solennel silence réduisait à rien les paroles qui venaient d'être dites ou les frappait de stérilité[4767]
>
> Le visage impérieux, légèrement adouci depuis ces derniers mois par l'empâtement des joues et du menton, une certaine flétrissure du front, jadis magnifique, n'exprimait ni embarras ni surprise, mais plutôt une lassitude extrême, qui ressemblait au dégoût.[4768]

Face à l'inexplicable – le démoniaque –, le narrateur est contraint d'expliquer et de préciser le comportement du personnage. Le connecteur « plutôt » revêt une fonction de commentaire : le narrateur ne peut décrire le démoniaque que par un ajout perpétuel.

> Il se mit à marcher – ou plutôt il lui sembla depuis qu'il avait marché très vite, sur une route irréprochablement unie, à pente très douce, au sol élastique. [4769]
>
> Au même instant, ce qui se tenait devant lui s'effaça, ou plutôt les lignes et contours s'en confondirent dans une vibration mystérieuse, ainsi que les rayons d'une roue qui tourne à toute vitesse.[4770]
>
> « Ai-je donc rêvé ? » se dit-il. Ou plutôt il s'efforça de prononcer les syllabes, de les articuler dans le silence. [4771]
>
> Elle riait d'un rire méchant, mais ce rire était menteur, et il le savait bien. Ou, plutôt, peut-être ne l'entendait-il même pas.[4772]
>
> Sa vie est un secret entre elle et son maître, ou plutôt le seul secret de son maître.[4773]

Ces exemples répètent aussi l'idée d'une faillite du langage à exprimer ce que le narrateur souhaite dire. La négation constitue un outil syntaxique adéquat lorsqu'il s'agit de décrire le démoniaque qui se définit essentiellement par le manque, le vide et la séparation.

[4766] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 346. C'est nous qui soulignons.
[4767] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 356. C'est nous qui soulignons.
[4768] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 687. C'est nous qui soulignons.
[4769] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 163. C'est nous qui soulignons.
[4770] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 80. C'est nous qui soulignons.
[4771] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 191. C'est nous qui soulignons.
[4772] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 193. C'est nous qui soulignons.
[4773] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 213. C'est nous qui soulignons.

E. Isotopie du bizarre, de l'étrange et du mystère

L'écriture est une difficulté pour celui qui doit rapporter les événements auxquels il a été confronté, faire admettre l'existence de ce qui a été confusément perçu. Comme l'explique Myriam Kissel au sujet de l'œuvre de Julien Green : « L'étrange met en échec une explication rationnelle que le personnage cherche dans son vécu »[4774]. Bernanos, Mauriac et Green ont mis en place une véritable rhétorique de l'inquiétude, visant à exprimer une certaine défiance vis-à-vis des événements vécus. Les personnages démoniaques expriment une inquiétude quasi permanente : une instabilité profonde les caractérise, propre aux êtres qui se sentent attirés vers un ailleurs mal défini. L'inquiétude devient vite malaise, peur lorsqu'il y a confrontation avec l'inexplicable. Le récit fantastique pose alors un problème difficile à résoudre : il s'agit d'exprimer ce qui est inattendu, incroyable, inouï. Dans *Le Visionnaire* de Green, le narrateur, Manuel, est le seul qui donne une place à l'irréel. Pour faire voir l'invisible et faire entendre l'inaudible, il dispose de sa plume et des différents moyens qu'elle offre. Le lecteur constate, au niveau lexicologique, la présence importante des adjectifs « étrange », « singulier », « bizarre » qui indiquent l'incompréhension de l'être. Ces adjectifs, caractéristiques du fantastique, jouent le rôle d'indicateurs, en particulier durant les premières séquences narratives des romans. Chez Green, Mauriac et Bernanos, le lexique de l'insolite est riche, même si le mot en lui-même apparaît peu : il est marqué de connotations négatives.

L'adjectif « singulier » apparaît dès l'incipit d'*Un Mauvais rêve* de Bernanos où Olivier, dans la lettre écrite à sa tante, explique : « Le seul point fixe de mon espèce de diorama tournant, c'est toujours, depuis décembre, ma visite quotidienne à M. Ganse – ce que vous appelez si drôlement mon secrétariat. Singulier secrétaire ! »[4775]. Il se qualifie lui-même de « singulier » car son travail est effectivement assez éloigné d'un secrétaire. L'adjectif « singulier » caractérise le prénom d'Évangéline dans le même roman : « [...] jamais son amie n'avait prononcé devant lui ce prénom singulier »[4776]. L'adjectif prend une dimension axiologique plus forte dans *Monsieur Ouine* lorsque Ginette dit à Steeny : « Vous êtes un singulier garçon ». Dans ce roman, l'adjectif désigne clairement des êtres ou des événements à caractère insolite : « Les derniers événements ont de quoi bouleverser des têtes plus solides

[4774] M. KISSEL, « L'Inquiétante étrangeté : le Rêve, structure de la création littéraire », *Julien Green et l'insolite, op. cit.,* p. 43.
[4775] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 875.
[4776] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. it.,* p. 908.

que les nôtres, et aussi dussé-je vous surprendre, il ne m'en coûte nullement d'avouer que les passions déchaînées tout à coup dans ce village ont un caractère singulier. L'expression de folie collective… »[4777].

Paradoxalement, dans le discours de Satan, le terme « singulier » désigne les hommes comme Donissan dans *Sous le soleil de Satan* : « Veux-tu que je te dise ? Je vous baise tous, veillants ou endormis, morts ou vivants. Voilà la vérité. Mes délices sont d'être avec vous, petits hommes-dieux, singulières, singulières, si singulières créatures ! »[4778]. Ici, comme l'explique Monique Gosselin : « Ce que la narration souligne, c'est le surcodage, c'est l'apparent savoir que Satan s'attribue. L'usage qu'il fait de ce déterminant dévoile pour le lecteur le refus d'avouer son impuissance »[4779]. L'attitude du diable est qualifiée ultérieurement de « singulière » : « Si grotesque que fût cette cabriole inattendue, la succession des mouvements, leur violence calculée, plus encore leur brusque arrêt avaient je ne sais quelle singularité qui ne prêtait pas à rire »[4780]. L'entrée du curé de Megère, dans *Un Crime*, est exprimée en ces mots : « Quelle singulière entrée! »[4781].

L'abbé Cénabre, lui non plus, n'est pas exempt de singularités : « Une des singularités de l'abbé Cénabre est de n'accepter de soins domestiques que d'une vieille femme de ménage – sa nourrice, dit-on – qui tôt levée finit sa besogne dès midi, et ne reparaît plus »[4782]. Tout au long du roman, il est sujet à des « crises singulières, chaque fois plus violentes »[4783]. L'adjectif « singulier » se retrouve fréquemment dans le roman *La Joie* : « Il avait dit encore un jour une parole plus singulière, dont elle n'avait pas saisi d'abord tout le sens, mais qui l'avait merveilleusement consolée […] »[4784]. Le chauffeur russe parle avec une « adresse singulière »[4785] ; M. de Clergerie s'emporte face à Chantal contre l'abbé Chevance « avec une fureur singulière, incompréhensible [4786] ; l'abbé Cénabre, à son retour de Carlsbad, a beaucoup changé physiquement, ce qui lui « donne un singulier caractère de force brutale »[4787]. Ainsi la singularité d'un personnage est bien souvent le signe « d'une émergence

[4777] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1511.
[4778] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 174.
[4779] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 85.
[4780] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 178.
[4781] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 733.
[4782] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 324.
[4783] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 448.
[4784] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 555.
[4785] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 576.
[4786] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 589.
[4787] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 633.

du mal en lui »[4788]. On retrouve cela chez Green lorsque Manuel, dans *Le Visionnaire*, confie avoir eu une « singulière idée »[4789] lorsqu'il s'est jeté sur Edmée lors de la partie de cache-cache. La singularité met en relief l'aspect double des démoniaques : « la singularité dénonce une forme masquée de dédoublement. C'est la dissonance révélatrice d'un secret qui pèse au fond de l'être »[4790].

Comme l'explique Régine Borderie dans *Bizarre, bizarrerie : de Constant à Proust*, les mots « bizarre » et « fantastique » « font bon ménage »[4791] dès le début du XIXe siècle dans la littérature. L'adjectif « bizarre » est aussi fréquemment employé chez Mauriac, Bernanos et Green dans la mesure où il met l'accent sur la singularité, voire l'étrangeté et l'irrégularité « dans les lignes des apparences, en tant qu'elles transforment les repères habituels, font ou tendent à faire basculer dans un monde autre »[4792]. Le bizarre est lié à l'atmosphère fantastique comme on peut le voir dans *La Joie* quand Mme de Clergerie apparaît dans le jardin : « Sur le mur du potager récemment recrépi à la chaux, tout vibrant de soleil, une ombre glissait, mais plus noire que l'ombre, à peine plus dense, une silhouette bizarre, précise et menue, avec les arrêts mystérieux, les départs soudains, l'équilibre paradoxal d'un pantin disloqué »[4793]. On retrouve l'emploi de cet adjectif dès les premières pages de *Monsieur Ouine* au sujet d'Arsène qui suscite bien des interrogations de la part des habitants de Fenouille : « – Monsieur Arsène, dit le pauvre prêtre à la torture, j'ai toujours pensé que vos… que vos inquiétudes n'étaient… ne paraissaient étranges… bizarres… qu'à des gens trop superficiels pour les partager […] »[4794]. Plus loin, l'habitude d'Arsène à tout renifler est qualifiée de « bizarre »[4795] par le narrateur. Le bizarre met en avant la tension entre des contradictions impossibles à dépasser, comme l'explique Monsieur Ouine lui-même au curé de Fenouille dans le roman éponyme : « Le mélange du tragique et du comique engendre le bizarre et contre le bizarre, il n'est d'autre réponse que l'ironie, sentiment malheureusement inconnu à l'enfance »[4796]. Aussi, le bizarre surgit quand le personnage démoniaque entend masquer ces contradictions par le mensonge, la duplicité chez Bernanos.

[4788] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.*p. 90.
[4789] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 305.
[4790] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 91.
[4791] R. BORDERIE, *Bizarre, bizarrerie : de Constant à Proust*, Grenoble, Ellug, Bibliothèque stendhalienne et romantique, p. 45.
[4792] R. BORDERIE, *Bizarre, bizarrerie : de Constant à Proust*, *op. cit*., p. 48.
[4793] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 655.
[4794] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1518.
[4795] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1395.
[4796] G BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1492.

Le narrateur dans *Un Mauvais rêve* explique qu'Olivier trouve les confidences de Ganse « bizarres »[4797]. À la fin du roman, la rencontre entre le prêtre et Simone – qui précipitera la fin de manière tragique – est qualifiée de « bizarre » :

> Elle sentait toujours le regard du jeune prêtre fixé sur elle tandis qu'il continuait son innocent bavardage et elle ne cherchait même plus un nom à l'émotion douce et poignante qui lui faisait monter les larmes aux yeux. « Où l'ai-je vu ? » se demandait-elle sans conviction, mais avec le vague espoir que sa mémoire finirait par répondre à l'appel, fournirait une explication plausible, non à cette rencontre bizarre mais au trouble qui l'agitait.[4798]

Ici l'adjectif « bizarre » suggère que cet événement est parfaitement illogique : « la bizarrerie naît de cet effort pour rassembler en une unité ce qui se défait »[4799] explique Monique Gosselin. L'état d'hébétement d'Olivier après la conversation éprouvante avec Simone est elle aussi qualifiée de « bizarre » : « L'hallucination fut si forte qu'elle réussit à abolir un moment jusqu'au bizarre état de demi-conscience grâce auquel il avait jusqu'alors évité tous les obstacles avec une précision machinale »[4800]. C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre l'emploi de ce mot dans *Minuit* de Green : « […] à la porte de M. Edme, elle ressentit une espèce de choc : les chaussures à boutons n'étaient plus là. Ce petit fait, assez insignifiant en lui-même, et qu'elle n'eût pas même remarqué en plein jour, prenait à cette heure de la nuit et dans ce lieu un sens bizarre »[4801] .

Les événements dits « bizarres » suggèrent alors un certain malaise. Le bizarre définit un événement du réel que l'on peine à comprendre ou à identifier, mais il est aussi lié au mal. En effet, comme l'explique Régine Borderie, « selon la tradition moraliste nourrie de théologie, la bizarrerie du cœur humain vient du péché originel, ou en est le symptôme, elle renvoie au mal, avec sa part d'inexplicable ou d'incompréhensible »[4802]. La fréquence de l'occurrence de l'adjectif est ainsi souvent liée à la place du mal dans le roman. Aussi, dans *Un Crime*, c'est l'attitude du curé de Mégère qui suscite cette impression: « En somme, pour quelques paroles obscures échappées à un prêtre que vous estimez supérieur et que moi je trouve un peu – entre nous – un peu suspect, bizarre... »[4803]. Cet adjectif se retrouve fréquemment employé dans les portraits des démoniaques : « Le feu de son regard s'éteignit aussitôt ; il se mit à branler la tête avec douceur, en retroussant bizarrement la lèvre, jusqu'à

[4797] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 911.
[4798] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1008.
[4799] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 140.
[4800] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 973.
[4801] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 514.
[4802] R. BORDERIE, *Bizarre, bizarrerie : de Constant à Proust*, *op. cit*., p. 183.
[4803] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 846.

découvrir non seulement les dents, mais les gencives »[4804] explique le narrateur dans *La Joie* au sujet de La Pérouse. Cénabre, dans le même roman a « un ricanement bizarre »[4805]. De même, le délire dans lequel Mme de Clergerie se réfugie depuis des années est lui aussi qualifié de « bizarre »[4806].

Dans *Sous le soleil de Satan*, c'est le crime de Mouchette qui est jugé « bizarre » par son amant Gallet : « Qu'elle se livrât, il était capable de détourner le coup : l'entêtement ordinaire aux juges, la bizarrerie du crime, l'oubli qui déjà recouvrait la mémoire d'un homme, jadis craint ou détesté […] c'en était assez pour emporter les scrupules défaillants d'un magistrat »[4807]. Quand Mouchette est gagnée par le démon, le narrateur explique :

> Les projets les plus divers, tous bizarres, aussitôt dissipés que formés, y déroulaient leur chaîne interminable, comme dans la succession d'un rêve. De l'activité de tous les sens jaillissait une confiance inexprimable, pareille à une effusion de la vie. Une minute, les limites mêmes du temps et de l'espace parurent s'abaisser devant elle, et les aiguilles de l'horloge coururent aussi vite que sa jeune audace... N'ayant jamais connu d'autre contrainte qu'un puéril système d'habitudes et de préjugés, n'imaginant pas d'autre sanction que le jugement d'autrui, elle ne voyait pas de bornes au merveilleux rivage où elle abordait en naufragée. [4808]

Le « bizarre » est, selon Monique Gosselin, toujours lié au mal : « À travers cet adjectif, on ne saisit que des formes, des anomalies, c'est-à-dire à la limite, des monstruosités, à condition, de ne pas lier tout de suite ce terme à l'horreur »[4809]. Chez Green, le narrateur du *Visionnaire,* Manuel, lorsqu'il avoue ne pas être catholique, explique que le son de cette phrase lui paraît « bizarre »[4810].

Les adjectifs « étrange » et « curieux » suggèrent, eux, la présence d'un événement qui interpelle par son caractère surnaturel. Le terme « étrange » exprime, comme « bizarre », l'écart par rapport à la norme : « qui n'est pas dans l'ordre et dans l'usage commun »[4811]. Ils sont donc présents pour décrire un événement fantastique : « L'étrangeté – ou pour mieux dire la démence – de sa course errante, sans but, ne lui apparaissait pas encore, ou du moins il refusait obstinément d'y fixer sa pensée »[4812]. L'étrange est toujours associé au mal, comme dans *Un Mauvais rêve* où il est assimilé à l'orgueil pour Ganse : « Nous rougissons de nous-mêmes, et l'effort séculaire de notre espèce ne semble avoir d'autre but que de justifier par les

---

[4804] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 644.
[4805] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 709.
[4806] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 570.
[4807] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 111.
[4808] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 89.
[4809] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit.,* p. 136.
[4810] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 316.
[4811] *Dictionnaire de l'Académie* en 1798.
[4812] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 976.

religions, par les lois, par les coutumes, une si étrange disposition de l'esprit qui nous paraît, à nous savants, inspirée par un immense orgueil inconscient »[4813]. Dans le même roman, Ganse a un « curieux regard »[4814]. Certaines scènes sont qualifiées d'étranges comme dans *Monsieur Ouine* : « Les lèvres s'agitèrent encore un moment puis son regard s'éclairant peu à peu alla d'un témoin de cette étrange scène à l'autre comme s'il sortait d'un rêve ». Dans le même roman, Ginette est qualifiée d' « étrange créature » [4815].

Comme le souligne Monique Gosselin au sujet de l'œuvre bernanosienne : « l'impression d'étrangeté naît quand le personnage ne se reconnaît plus dans ses actes, dans son discours ou même dans son corps. Ce n'est pas le terme d'une évolution mais un état qui s'installe sans transition »[4816]. Dans *Thérèse Desqueyroux*, on retrouve à plusieurs reprises l'adjectif « étrange » et ses dérivés : « L'étrange est que Thérèse ne se souvient des jours qui suivirent le départ d'Anne et des La Trave que comme d'une époque de torpeur »[4817]. Le comportement de Jean, dans le même roman, lui aussi est qualifié d'étrange : « Mais je voulus en vain prendre le large ; c'était étrange qu'il ne songeât qu'à me retenir »[4818]. L'adjectif revient souvent chez Thérèse pour qualifier Jean Azévedo, accentuant par là le côté extraordinaire du jeune homme dont la culture et la sensibilité détonnent dans l'univers rural auquel Thérèse est habituée : « Cette avidité d'un jeune animal, cette intelligence dans un seul être, cela me paraissait si étrange que je l'écoutais sans l'interrompre »[4819]. L'étrangeté domine le roman de Mauriac : « Thérèse eut la fièvre cette nuit-là ; et son esprit étrangement lucide construisait toute une vie à Paris »[4820] ; « Elle mit une passion étrange à se charger pour avoir agi ainsi en somnambule, il fallait, à l'entendre, que depuis des mois elle eût accueilli dans son cœur, qu'elle eût nourri des pensées criminelles »[4821].

L'adjectif « étrange » sert fréquemment à désigner le caractère des démoniaques, particulièrement lorsque leur comportement est en contradiction avec leur pensée. Lorsque Emily Fletcher a peur chez elle : « malgré son inquiétude et la frayeur qui la faisait regarder autour d'elle, dans sa chambre mal éclairée, elle éprouvait une joie étrange qui grandissait au fond de son cœur »[4822]. Cet adjectif indique souvent le signe de la possession : « elle eut une

[4813] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 937.
[4814] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 895.
[4815] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1417.
[4816] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome I, *op. cit*., p. 68.
[4817] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 52.
[4818] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 57.
[4819] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 58.
[4820] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 89.
[4821] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 103.
[4822] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 100.

étrange sensation d'étourdissement ; une seule pensée occupait son esprit et dominait son trouble : « Il faut que tout cela finisse. Et elle se répétait ses mots à mi-voix »[4823]. On retrouve cela dans *Adrienne Mesurat* du même auteur : « elle eut le sentiment étrange qu'elle entrait en communication avec un monde inconnu, que sa volonté lui était ravie, et qu'elle était contrainte de demeurer passive »[4824]. Mais l'étrangeté peut qualifier aussi un décor, une atmosphère, une impression, particulièrement chez Green : « Il me semblait d'abord reconnaître ce flambeau, mais je ne pus d'abord me rappeler où je l'avais vu, et de même cette table aux ornements de cuivre me parut à la fois étrange et familière comme un objet perçu dans une vie antérieure »[4825]. C'est ce mélange entre familiarité et étrangeté qui contribue à créer l'atmosphère fantastique.

À ces adjectifs viennent s'ajouter « insolite », « surnaturel », « irréel », et aussi « fantastique » : « Et cette ivresse, loin de l'étourdir, décuplait ses forces, semblait donner à tous ses sens une finesse, une puissance presque surnaturelle »[4826] explique le narrateur après le meurtre de Simone dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos. Ces adjectifs agissent sur le lecteur, le préparent à entrer dans le fantastique : ils sont en quelque sorte annonciateurs. Ils marquent la situation ambivalente dans laquelle se trouve le personnage. Ils sont aussi le signe d'une certaine inquiétude destinée à croître, comme on peut le voir au début de *Minuit* de Green. Le décor de la chambre où doit dormir Élisabeth annonce la terrible nuit à venir :

> Pendant plusieurs minutes, Rose promena la lumière entre les meubles et les caisses qui prenaient, dans cet éclairage, un aspect fantastique de murailles et de tours. Son ombre géante errait le long des parois et la petite fille, ne voyant plus sa tante qui venait de disparaître derrière un cartonnier vide ou une baignoire posée debout comme un sarcophage, apercevait au plafond, dans un halo tremblant et rougeâtre, le haut d'une grande silhouette bossue.[4827]

Le terme « fantastique » est employé pour évoquer la seconde rencontre inopinée entre le prêtre et Simone dans *Un Mauvais rêve* : « Ce prêtre fantastique, surgi deux fois des ténèbres, savait tout »[4828]. Lors de la conversation entre Ganse et Olivier, dans le même roman, l'adjectif « policier » est défini comme interchangeable de celui de « fantastique » : « Justement. Et dans ces moments-là, si vous avez le malheur de les ouvrir, vous ne les refermerez pas, vous les lirez jusqu'au bout. Voilà ! Remarquez que je pourrais remplacer le

[4823] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 190.
[4824] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 482.
[4825] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 372.
[4826] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1025.
[4827] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 427.
[4828] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1027.

mot policier par un équivalent quelconque – fantastique, par exemple »[4829]. On retrouve l'adjectif dans *L'Imposture* après l'échange entre Ambroise, la vagabond, et Cénabre : « Le regard qu'il jeta du seuil, une dernière fois, à son compagnon fantastique, était moins de haine ou de pitié, que de volupté assouvie »[4830].

Enfin, les allusions à l'idée de sorcellerie, de magie se retrouvent dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Dans certaines scènes réalistes et banales, ils glissent une inquiétude magique à propos d'une pensée, d'une sensation mais aussi d'un acte banal comme le fait de se regarder dans le reflet d'une eau noire. Gueret, dans *Léviathan* de Green, lorsqu'il se regarde dans l'eau, est fasciné par son reflet qui « le retenait comme par un enchantement » [4831]. Dans *Adrienne Mesurat* de Green, il est souvent question du « sinistre enchantement»[4832], pris au sens magique du terme, dont l'héroïne est victime en la personne de Maurecourt. Lors de son voyage à Montfort l'Amaury, elle semble avoir été attirée ici par de « secrets et puissants sortilèges »[4833]. Cette idée se retrouve à plusieurs reprises dans le roman et montre la fascination d'Adrienne pour sa vie rêvée qui la contrôle : « C'était comme un enchantement de sa volonté »[4834]. Elle développe une véritable superstition qui dirige toute sa vie : « C'était sa dernière chance : tout son bonheur, toute sa vie peut-être dépendaient de la manière dont elle allait vivre pendant les trois ou quatre heures suivantes. Cette idée superstitieuse la frappa comme la révélation soudaine d'un mystère »[4835].

Une idée similaire se retrouve dans *Le Visionnaire* quand Marie-Thérèse raconte au sujet de Manuel : « [...] j'ai l'impression qu'il croyait, en parti, aux histoires qu'il me racontait et qu'il subissait peu à peu une espèce d'envoûtement »[4836]. Ce caractère magique se retrouve dans certains objets qui semblent véritablement doués de vie, tel le « chapeau alourdi de voiles » de Madame Plasse qui ne peut être retiré par personne et symbolise l'autorité de cette femme : « Il était resté au milieu de la table, énorme, avec de larges bords plats et, à l'endroit du front, un ornement de jais facetté, pareil à l'œil d'un monstrueux insecte. Le funèbre objet s'enveloppait de son voile comme une seiche disparaît dans son nuage d'encre. Je le regardai en silence, mais n'osai y toucher. Léontine s'en approcha timidement, prit peur et revint vers moi »[4837]. Le chapeau semble être animé d'un pouvoir occulte qui le rend

[4829] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 910.
[4830] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 480.
[4831] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 695.
[4832] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 416.
[4833] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 427.
[4834] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 452.
[4835] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.,* p. 471.
[4836] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 207.
[4837] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 233.

inquiétant, voire dangereux. L'étrangeté peut, par ailleurs, surgir de la combinaison d'objets hétéroclites qui, illuminés par les rayons du soleil, semblent se mouvoir et former un décor fantasmagorique, comme dans l'épisode où Manuel entre chez Mlle Berthes :

> Autour de moi le soleil éclairait un monde de bibelots, une centaine de petites tasses, toutes différentes, pendaient à des clous sous une double rangée d'assiettes ; plus bas, l'œil se perdait dans le foisonnement des petits guéridons inutiles, des chaises agrémentées de rubans de soie et sur lesquelles il ne fallait pas s'asseoir. Des photographies se bousculaient sur la cheminée, au pied d'une potiche d'où sortait un bouquet de plumeaux bleus et rouges. Tous les abat-jour étaient drapés comme des danseuses. Cette confusion extraordinaire faisait penser à certains paysages sous-marins où la matière semble devenue folle, où la lumière se meut dans un riche et magique désordre. [4838]

Chez Bernanos, le lexique relevant de la magie est aussi ambigu, se révélant généralement comme un indicateur premier du rêve, et donc du mensonge[4839]. Dans *L'Imposture*, on remarque la présence du terme de « cercle enchanté » qui revient à plusieurs reprises : « Prières, menaces, mensonges, cris de fureur et de désespoir, il semblait que rien ne pût dépasser le cercle enchanté »[4840]. Cenabre s'est enfermé dans le cercle de son orgueil qui l'enferme dans une « incompréhensible solitude ».

À la fin de *Monsieur Ouine,* Steeny retrouve le vieil homme dans la chambre obscure où celui-ci est retourné après avoir manqué « sa dernière chance » de rompre « le cercle enchanté, rétréci chaque jour »[4841] dans lequel il tombe. Le cercle traduit dans l'œuvre de Bernanos « sur le plan formel le processus d'individuation qui permet à l'homme d'accéder à la sphère spirituelle et de chercher son unité comme son identité hors du temps. Dévié de sa source, ce processus aboutit au cercle infernal et maléfique des rites magiques, celui qui se referme sur les personnages démoniaques »[4842]. L'attitude du docteur Malepine figure cette indifférence collective – propre au village de Fenouille dont le maire finira par mourir : « Hélas ! voilà des semaines que 1'effroyable sollicitude du docteur Malepine tisse autour de lui ses fils magiques »[4843]. Les personnages mauriaciens sont eux aussi en proie à une certaine magie qui ressemble moins au rêve et au mensonge qu'à une domination, un ensorcellement maléfique. Dans *Ce qui était perdu* de Mauriac, le narrateur évoque ainsi la « malédiction » d'Hervé[4844] dont la curiosité pour l'effroyable n'a pas de limite. De même la

[4838] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.,* p. 292.
[4839] Voir le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude.
[4840] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 346.
[4841] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1470.
[4842] L. TRUDEL, « L'expression du thème de l'ennui dans l'œuvre romanesque de Bernanos », Thèse présentée à 1'École des études supérieures en vue de 1'obtentition du doctorat en philosophie, Ottawa, Canada, 1972, p. 398.
[4843] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1396.
[4844] F. MAURIAC, *Ce qui était perdu, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 361.

passion de Fabien pour Fanny dans *Le Mal* est décrite comme « un enchantement »[4845]. C'est de ce même « enchantement dont Thérèse Desqueyroux pense être victime dans *La Fin de la nuit* de Mauriac : « Durant le combat de cette nuit, avait-elle dit les mots, avait-elle à son insu, fait les gestes qui dissipaient l'enchantement ? Qu'avait-elle fait ou dit d'inhabituel ? » [4846].

IV. De l'inquiétude au rêve : le règne de l'onirisme

A. Isotopie de l'inquiétude : une isotopie du démoniaque

Le substantif « inquiétude », qui vient du latin *inquietus*, indique un sentiment de crainte mêlé d'incertitude. Cela rejoint la définition de Todorov au sujet du fantastique. Les images de l'inquiétude constituent des signes annonciateurs de malheur et de la douleur. La plupart de ces images ont pour origine la nature et notamment certains éléments comme l'eau et le feu. Des paysages dévastés, feux dévorateurs et eaux aspirantes rendent compte d'un monde – et au-delà de cela d'une époque – qui vacille désespérément.

1. L'effondrement et l'engloutissement du monde

Le fantastique permet des évocations métaphoriques du mal : la nature qui est décrite n'est pas un simple décor, c'est une nature profondément éprouvée avec laquelle il est possible de communier. Les romans de Bernanos, Mauriac et Green sont porteurs d'une interrogation forte sur les grandes questions, les anxiétés originelles de l'humanité, le surgissement de l'inquiétude, les périls de l'âme. Cependant, l'Histoire constitue un arrière-plan présent en filigrane dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, comme nous l'avons déjà évoqué[4847]. Cette Histoire reflète l'atmosphère des années inquiètes et douloureuses qui ont immédiatement suivi la fin de la Première Guerre mondiale. L'Europe, comme nous l'avons précédemment vu, est en effet à cette époque mise en péril dans son intégrité, secouée par des catastrophes génératrices de crises sociales. Mauriac, Bernanos et

[4845] F. MAURIAC, *Le Mal, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 669.
[4846] F. MAURIAC, *La Fin de la nuit, œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 107.
[4847] Voir dans le chapitre 3 de la troisième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Une période historique inquiète ».

Green retracent la tragédie, l'inquiétude, le trouble spirituel propre à une fin d'époque. On le voit dans l'utilisation de différentes images qui renvoient à la destruction, à l'engloutissement.

Pour Bernanos, *Sous le soleil de Satan* est un roman « né de la guerre » :

> « [L]e visage du monde avait été féroce, il devenait hideux. La détente universelle était un spectacle insurmontable. [...]. La leçon de la guerre allait se perdre dans une immense gaudriole. C'était la descente à la Courtille. On promenait, comme à la mi-carême, des symboles de carton-le bœuf gras de l'Allemagne paiera, le Poilu ; la Madelon, l'Americain Ami-des-hommes, la Fayette. Tous les héros ! tous ! Qu'aurais-je jeté en travers de cette joie obscène, sinon un saint ? »[4848] explique-t-il à Frédéric Lefèvre en 1926.

Les images de la dévoration sont nombreuses dans ce premier roman qui peint un monde en rupture. De nombreuses métaphores rappellent cela : « L'abbé Donissan se leva et, fixant un moment le paysage, aux trois quarts englouti dans l'ombre […] »[4849]. Le motif de la dévoration, très présent dans le roman, est constamment lié au péché : « Demain, se disait-elle, le cœur dévoré, demain l'oubli sera fait, je serai libre » [4850]; « Pour quelques misérables qu[e le péché] dévore vifs et dont les cris nous épouvantent, que d'autres sont déjà froids, et qui ne sont même plus des morts, mais des sépulcres vides » [4851]; « Que le péché qui nous dévore laisse à la vie peu de substance ! »[4852].

Les images de l'effondrement sont particulièrement nombreuses chez Bernanos, Mauriac et Green : symboles du mal – ce néant –, elles manifestent la déliquescence d'une société. Les images de l'effondrement ouvrent *Le Journal d'un curé de campagne* :

> L'idée m'est venue hier sur la route. Il tombait une de ces pluies fines qu'on avale à pleins poumons, qui vous descendent jusqu'au ventre. De la côte de Saint-Vaast, le village m'est apparu brusquement, si tassé, si misérable sous le ciel hideux de novembre. L'eau fumait sur lui de toutes parts, et il avait l'air de s'être couché là, dans l'herbe ruisselante, comme une pauvre bête épuisée. Que c'est petit, un village ! Et ce village était ma paroisse. C'était ma paroisse, mais je ne pouvais rien pour elle, je la regardais tristement s'enfoncer dans la nuit, disparaître… Quelques moments encore, et je ne la verrais plus.[4853]

Le narrateur continue en évoquant à la page suivante la Première Guerre mondiale :

> Hélas ! il y a un mot qui commence à courir les presbytères, un de ces affreux mots dits « de poilu » qui, je ne sais comment ni pourquoi, ont paru drôles à nos aînés, mais que les garçons de mon âge trouvent si laids, si tristes. (C'est d'ailleurs étonnant ce que l'argot des tranchées a pu réussir à exprimer d'idées sordides en images lugubres, mais est-ce vraiment l'argot des tranchées ? […]. On répète donc volontiers qu'il ne « faut pas chercher à comprendre ». Mon Dieu ! mais nous sommes cependant là pour ça ! J'entends bien qu'il y a les supérieurs. Seulement, les supérieurs, qui les informe ? Nous. Alors quand on

[4848] G. BERNANOS, « Interview de 1926 par Frédéric Lefèvre », *Essais et écrits de combat*, tome I, *op.cit.,* p. 1040.
[4849] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 163.
[4850] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 84.
[4851] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 261
[4852] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 200.
[4853] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1031.

> nous vante l'obéissance et la simplicité des moines, j'ai beau faire, l'argument ne me touche pas beaucoup…[4854]

Chez Bernanos, l'image de la guerre est souvent liée à celle du mal et réciproquement. Ainsi pour évoquer la curiosité, attribut démoniaque, le narrateur utilise la comparaison avec un soldat dans le *Journal d'un curé de campagne* :

> C'était, je crois, la curiosité du soldat qui se risque hors de la tranchée pour voir enfin l'ennemi à découvert ou encore… Je me rappelle qu'à sept ou huit ans, accompagnant ma grand-mère chez un vieux cousin défunt et laissé seul dans la chambre, j'ai soulevé le linceul et regardé ainsi le visage du mort.[4855]

Le curé d'Ambricourt parle avec la comtesse à ce moment là dans une partie du cimetière abandonné : « Vous avez beau faire, lui dis-je (nous nous trouvions tout au fond du cimetière près de la petite porte qui ouvre sur l'enclos de Casimir, dans ce coin abandonné où l'herbe est si haute qu'on ne distingue plus les tombes, des tombes abandonnées depuis un siècle), un autre que moi eût refusé de vous entendre, peut-être. Je vous ai entendue, soit. Mais je ne relèverai pas votre défi. Dieu ne relève pas les défis »[4856].

L'inquiétude qu'éprouvent les personnages démoniaques est propre à celle d'une société qui se défait, s'apprête à connaître une grande mutation, et les hommes ressentent une grande angoisse en ce qui concerne leur devenir. Déjà les morts de la Première guerre sont dénommés les disparus : « Le 28 décembre 1916 il disparut au cours d'une contre-attaque » peut-on lire dans *Monsieur Ouine* au sujet du père de Philippe. Dans le roman, ce dernier est souvent nommé par périphrase : « Steeny se nomme Philippe, comme son père – le disparu, l'englouti »[4857], « Elle fait face de toutes ses forces, de tout son courage, de toute sa jeune vie à la présence familière, bien qu'invisible, au disparu, à l'englouti, à l'absent éternel dont elle a reconnu la voix »[4858]. Ce motif de la ruine, de l'engloutissement d'un monde se rattache au fantastique, en particulier dans les romans de Bernanos. On retrouve l'image d'un monde qui s'effondre dans *Un Mauvais rêve* où Ganse imagine des civilisations promises à l'anéantissement.

> Nous sommes tous au bout du rouleau, rien de plus juste. Jeunes et vieux, tous ! L'ancienne maison s'est effondrée derrière notre dos et quand nous sommes venus nous asseoir au foyer des jeunes, ils n'avaient pas encore pensé à bâtir la leur, nous nous sommes trouvés dans un terrain vague, parmi les pierres et les poutres, sous la pluie… Je voudrais que vous notiez cela aussi, dit-il en rougissant, l'image est bonne.[4859]

[4854] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1131.
[4855] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1137.
[4856] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* pp. 1137-1138.
[4857] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1355.
[4858] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1350.
[4859] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 918.

Pour Bernanos, la civilisation moderne connaît un déclin, un effondrement qui est avant celui des valeurs, dû à l'absence de Dieu. Il s'agit d'une évolution intérieure, d'ordre moral, lorsqu'un processus de dissolution, de désagrégation précipite la chute d'une société entière.

Mais cette mort intervient aussi à la suite d'un événement extérieur : la guerre. Les causes de cet effondrement sont suggérées, mais il existe des causes plus profondes, plus mystérieuses qui supposent l'intervention de forces mystérieuses, surnaturelles.

> L'institution est morte, et l'Ancien Monde s'est écroulé avec elle. On croyait, on feignait de croire à sa nécessité, on l'acceptait comme un fait. On ne la rétablira pas. L'humanité n'osera plus courir cette chance affreuse, elle risquerait trop. La loi peut tolérer l'injustice ou même la favoriser sournoisement, elle ne la sanctionnera plus. L'injustice n'aura jamais plus de statut légal, c'est fini. Mais elle n'en reste pas moins éparse dans le monde. La société, qui n'oserait plus l'utiliser pour le bien d'un petit nombre, s'est ainsi condamnée à poursuivre la destruction d'un mal qu'elle porte en elle, qui, chassé des lois, reparaît presque aussitôt dans les mœurs pour commencer à rebours, inlassablement, le même infernal circuit. Bon gré, mal gré, elle doit partager désormais la condition de l'homme, courir la même aventure surnaturelle. Jadis indifférente au bien ou au mal, ne connaissant d'autre loi que celle de sa propre puissance, le christianisme lui a donné une âme, une âme à perdre ou à sauver.[4860]

Monsieur Ouine nous fait entrer dans un monde de signes qu'il s'agit de déchiffrer. Cette même image de l'engloutissement sera reprise par Ouine lui-même lorsqu'il se confie à Steeny : « Je désirais, je m'enflais de désir au lieu de rassasier ma faim, je ne m'incorporais nulle substance, ni bien, ni mal, mon âme n'est qu'une outre pleine de vent. Et voilà maintenant, jeune homme, qu'elle m'aspire à mon tour, je me sens fondre et disparaître dans cette gueule vorace, elle ramollit jusqu'à mes os »[4861]. On retrouve la même image dans *L'Imposture* pour qualifier Ambroise, vaincu : « Visiblement, pour la première fois sans doute, cet animal humain dégradé, ainsi qu'une épave monte à la surface avant de s'engloutir à jamais, s'interrogeait sans se comprendre »[4862.] Elle revient comme un leitmotiv très souvent pour évoquer l'emprise démoniaque sur l'abbé Cénabre : « Il semblait que cette laborieuse création de son industrie, amenée à son point de perfection, s'effondrât, comme si l'espèce d'âme qui l'avait animée jusqu'alors eût été justement ce rien de doute, ou du moins d'hésitation, l'équivoque détestable qu'il avait osé aborder de front et détruire »[4863].

Comme l'explique Charles Grivel, « le fantastique provient de l'effondrement visuel d'un lieu donné pour plein ; le lieu ne tient pas, on le sait, sa substance s'émiette, s'étiole, se délite : une apparence croule »[4864]. D'où la prolifération d'images d'engloutissement qui reflètent – pour beaucoup d'entre elles – l'intériorité des démoniaques. C'est en ce sens qu'il

[4860] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1066.
[4861] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1552.
[4862] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit* . p. 477.
[4863] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit* . p. 462.
[4864] C. GRIVEL, *Fantastique-fiction, op. cit.,* p. 53.

faut comprendre l'avertissement de la mère de M. Edme dans *Minuit* de Green : « Mes amis, cette maison croulera »[4865] qu'elle ne cesse de répéter[4866]. De même, Bernanos suggère dans *Un Mauvais rêve* :

> Elle ne s'était jamais pardonnée, elle ne se pardonnerait jamais d'avoir échoué là où réussissaient beaucoup de femmes qui ne la valaient pas, mais qui avaient su agir, tandis qu'elle n'avait que rêvé, sans parvenir à dominer ses rêves. Ils avaient envahi sa vie, étouffé son âme, sa volonté. Depuis le premier éveil de l'adolescence, ils pompaient ses forces, épuisaient sa sève. Même si la pauvreté ne l'avait pas enchaînée au destin du vieux Ganse, la liberté n'eût retardé que de peu l'écroulement de cette vie intérieure aussi fausse, aussi truquée que ces constructions élevées en quelques semaines par les entrepreneurs d'Expositions universelles. Encore ces bâtisses de plâtre ne sont-elles que posées sur un sol qui garde au-dessous d'elles sa solidité, sa force.[4867]

L'intériorité de Simone, qui tombe en déliquescence, est le symbole de l'emprise démoniaque et ces même images d'engloutissement se retrouvent chez Julien Green lorsque le personnage démoniaque cède au mal : « [...] il lui semblait qu'il perdait la conscience de son être et qu'un élément invisible prenait possession de lui, une émanation mystérieuse qui venait de toutes parts, de toute cette végétation dont la senteur le pénétrait. Dans sa tête devenue légère une espèce d'étourdissement brouillait ses pensées. Ses bras, ses jambes, son corps entier s'anéantissait, se mêlait à tout ce qui respirait et bruissait autour de lui »[4868]. Chez Bernanos et Green, le monde sans Dieu est un monde englouti, un « tas uniforme » comme le narrateur le suggère dans *Monsieur Ouine*. Le personnage éponyme imagine « comme d'un autre monde, d'une autre planète, ces nappes funèbres, ces lacs de boue »[4869]. Monde mort, paroisses mortes qui engloutissent tout dans leurs « abîmes liquides »[4870] : ces paysages sinistres viennent évoquer la désolation du néant.

2. L'eau

À l'image de l'effondrement s'ajoute celle de l'engloutissement par la mer : l'eau est une force agissante, une force de destruction. Pour qualifier la dégradation de l'Homme qui se manifeste dans la guerre, le vice et le crime, Bernanos, Mauriac et Green emploient souvent

[4865] J. GREEN, *Minuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 580.
[4866] J. GREEN, *Minuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 583.
[4867] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*. p. 1020.
[4868] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 685.
[4869] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1472.
[4870] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1551.

l'image de l'enfoncement d'un navire dans les profondeurs glauques : l'être démoniaque apparaît comme un naufragé sur un bateau qui coule dans un monde qui s'en va à la dérive.

Chez Green, l'eau est l'élément primordial, celui qui est ténèbres et qui abrite le mal à l'état pur, comme dans la Bible. C'est pourquoi la mer est apparentée à la nuit, au songe et au sommeil. Dans *Minuit*, l'angoisse de la jeune Élisabeth est décrite comme une noyade : « Ainsi, crut-elle défaillir quand Rose referma la porte du débarras et la plongea dans cet élément atroce que l'enfance appelle le noir. Elle éprouva d'abord quelque chose d'analogue à la lente suffocation d'une noyade »[4871]. L'eau est l'ouverture sur un monde singulier et terrifiant, sur les approches des domaines de l'Enfer. La mer est le plus souvent évoquée comme un espace immense, voire infini, où l'on s'enfonce, où l'on sombre. Dans *Léviathan* de Green, Guéret, en proie à la violence, a le regard d'un homme « qui tombe dans la mer »[4872]. La plage vide, dans *Destins* de Mauriac, reflète chez Élisabeth Gornac l'anéantissement qui s'empare d'elle à la mort de Bob : « Que ce pays soudain est désert ! Quel océan inconnu s'est donc retiré de cette plaine pour qu'elle lui apparaisse comme un fond de mer, comme une immense arène vide ? »[4873].

Les eaux stables – mares ou marais – rassemblent dans leurs fonds des ordures qui finissent par y pourrir. Le plus souvent décrites comme endormies, sombres et profondes, elles sont de véritables miroirs des personnages démoniaques, reflétant leurs pensées, ainsi que leurs crimes et leurs péchés. « L'eau impure, pour Mauriac, pour le lecteur, est un réceptacle du mal, une substance du mal »[4874] confirme Natacha Vas Deyres. « On pourra ainsi la « maléficier », c'est-à-dire par l'eau, mettre le mal sous une forme active. Il apparaît que l'axiome moral de la pureté absolue détruite à jamais par une pensée malsaine est parfaitement symbolisé par une eau qui a perdu sa limpidité »[4875.] La saleté des eaux stagnantes devient signe du mal que l'on retrouve chez certains personnages mauriaciens mais aussi bernanosiens. Dans *Les Anges noirs* de Mauriac, Gabriel Gradère, qui passe sa vie comme « enlisé en pleine boue »[4876], pense commettre un meurtre afin de faire taire à jamais son ancienne maîtresse Aline. Fabien, le jeune homme du *Mal*, « d'abord hésita au bord étrange du royaume de Fanny, comme dans ses Landes, il n'osait franchir les humides bords

[4871] J. GREEN, *Minuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 430
[4872] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, *op. cit*., p. 681.
[4873] F. MAURIAC, *Destins, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 185.
[4874] N. VAS DEYRES, « La poétique de l'eau et du feu dans *Le Mal* », *Nouveaux cahiers François Mauriac*, n°10, Paris, Grasset, 2002, p. 149.
[4875] Ibid.
[4876] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 216.

des marécages »[4877], bords qui seront finalement franchis. Ce sont des marécages similaires que l'on retrouve dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos où la rencontre entre Donissan et le maquignon a lieu dans la boue : « la fange limoneuse sautait jusqu'à sa face »[4878]. De même, lorsqu'il rencontre Germaine, sa soutane est « raide de boue ». Dans *Un Crime*, le roman se clôt sur « l'odeur écœurante des eaux »[4879]. Quant à *Monsieur Ouine,* le récit offre un paysage entièrement saturé d'eau, jusqu'aux demeures elles-mêmes : la chambre de Ouine, comme nous l'avons déjà vu mais aussi la maison d'Anthelme avec son « toit crevé, la pluie ruisselante de marche en marche, en cascade, le vestibule croupissant »[4880].

Comme l'explique Jacques Monférier, « l'eau […] suggère l'échange mystérieux et profond qui assure la communication entre Dieu et sa créature. L'art du démon est de masquer le visage divin qui se reflète dans les profondeurs de l'âme : sans la grâce qui a besoin qu'on lui fasse accueil, le cœur de l'homme se dessèche »[4881]. Green et Bernanos imaginent, eux, des monstres dans ces profondeurs qui sont une des visions du chaos. Dans *Minuit*, Élisabeth s'enfuit de la maison de sa tante « comme un nageur happé par un monstre »[4882]. Cette répulsion face au gouffre atteint son paroxysme dans le mythe de la caverne et du dessous de l'écueil que développe *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos :

> Le monde du Mal échappe tellement, en somme, à la prise de notre esprit ! D'ailleurs, je ne réussis pas toujours à l'imaginer comme un monde, un univers. Il est, il ne sera toujours qu'une ébauche, l'ébauche d'une création hideuse, avortée, à l'extrême limite de l'être. Je pense à ces poches flasques et translucides de la mer. Qu'importe au monstre un criminel de plus ou de moins ! Il dévore sur-le-champ son crime, l'incorpore à son épouvantable substance, le digère sans sortir un moment de son effrayante, de son éternelle immobilité. Mais l'historien, le moraliste, le philosophe même, ne veulent voir que le criminel, ils refont le mal à l'image et à la ressemblance de l'homme. Ils ne se forment aucune idée du mal lui-même, cette énorme aspiration du vide, du néant. [4883]

L'image de l'automne reflète l'ennui qui dévore Ambricourt, la paroisse du curé : cette saison illustre parfaitement la décomposition du monde et la présence du péché. L'automne est la saison de pluie, de ces pluies qui tombent interminablement : « Il tombait une de ces pluies fines qu'on avale à pleins poumons, qui vous descendent jusqu'au ventre […] l'eau fumait sur le village de toute part... »[4884]. On retrouve ce tableau infernal des eaux diluviennes dans

---

[4877] F. MAURIAC, *Le Mal*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 667.
[4878] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 186.
[4879] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 856.
[4880] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1358.
[4881] J. MONFÉRIER, « L'eau et la boue dans l'œuvre romanesque de Bernanos », *L'Information littéraire*, 18e année, janv.-févr. 1966, 1, p. 18.
[4882] J. GREEN, *Minuit, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, *op. cit*., p. 439.
[4883] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1160.
[4884] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1031.

Adrienne Mesurat de Julien Green : « Sous le ciel pluvieux, à cette heure silencieuse où tout paraissait frappé d'une immobilité qui ne devait jamais cesser, la jeune fille eut confusément l'impression que ce vieux village l'attendait et qu'il l'avait attirée à lui par de secrets et puissants sortilèges »[4885]. La description devient fantastique : le village semble complètement figé, comme les mots « tout » et « jamais » viennent le confirmer. Bernanos allie l'image de l'océan à celle du feu pour évoquer le péché : « Que savons-nous du péché ? Les géologues nous apprennent que le sol qui nous semble si ferme, si stable, n'est réellement qu'une mince pellicule au-dessus d'un océan de feu liquide et toujours frémissante comme la peau qui se forme sur le lait prêt à bouillir... Quelle épaisseur a le péché ? À quelle profondeur faudrait-il creuser pour retrouver le gouffre d'azur ? »[4886]. L'océan est l'implacable ennemi du Bien : il dévore la terre en la minant. Le christianisme fait du Léviathan une image diabolique qui incarne pour saint Thomas d'Aquin le démon de l'envie. Le Léviathan reste la figure de l'anéantissement : c'est lui qui déclenche les vagues et les tempêtes.

3. Le feu

Le feu révèle la face violente des personnages démoniaques mauriaciens, comme le souligne Jean Touzot dans *La Planète Mauriac* : « La violence du feu : pour aborder le registre, il semble judicieux de commencer par les verbes qui se mettent au service du noyau élémentaire de la planète : le feu. Le roman mauriacien brûle, flambe, s'embrase presque à toutes ses pages par la métaphore »[4887]. Le feu est particulièrement pour Mauriac et Green, une excellente matière pour exprimer la passion. Gaston Bachelard voit le feu comme un élément fortement sexualisé et rappelle à plusieurs reprises son origine érotique[4888]. Chez Mauriac, le rapprochement entre le désir et le feu montre que le désir consume les personnages et leurs âmes aussi vivement que le feu consume la nature. Le saccage de l'incendie est aussi terrible que celui causé par le désir : il accapare le raisonnement de l'être, ruine sa vie spirituelle et le pousse même parfois jusqu'au crime. Le motif du feu domine lors de la rencontre entre Fabien et de Fanny, dans *Le Mal*, qui se déroule au milieu des « vacillantes flammes »[4889]. Fabien commence à ressentir l'influence néfaste qu'exerce cette

[4885] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 427.
[4886] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1090.
[4887] J. TOUZOT, *La Planète Mauriac : figure d'analogie et roman*, *op. cit*., p. 342.
[4888] G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu, op. cit.,*p. 81-103.
[4889] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 678.

femme sulfureuse sur sa vie de chrétien. On retrouve le motif de la brûlure, de la combustion chez Julien Green, notamment dans *Le Visionnaire* lorsque la narratrice décrit le contact de la main de son cousin sur son genou : « Ce contact avec ma chair nue me fut comme une brûlure et je fis un mouvement convulsif, mais la main ne lâchait pas prise »[4890] ou lorsque Élisabeth touche Serge dans *Minuit* : « […] et pour la première fois, elle sentit sur toute sa chair la brûlure pleine de fraîcheur d'un corps humain »[4891].

Le désir charnel n'est pas la seule obsession qui se reflète dans le feu de l'incendie. C'est souvent la haine qui est ressentie avec la même intensité et qui devient aussi dévastatrice que le désir sexuel. Dans *Thérèse Desqueyroux*, l'héroïne éponyme ressent de la répulsion envers son mari et sa famille, et, surtout, envers toutes les conventions de la bourgeoisie bordelaise. C'est le jour du grand incendie de Mano que Thérèse ressent, au milieu du tumulte, plus que jamais cette haine. Elle se met alors à rêver à un incendie qui dévasterait tout : « Pourquoi les villages des Landes ne brûlent-ils jamais ? Elle trouvait injuste que les flammes choisissent toujours les pins, jamais les hommes »[4892]. Chez Mauriac, les passions les plus terribles dorment chez les êtres jusqu'à ce qu'un événement les réveille : « Le feu couve dans une âme plus sûrement que sous la cendre ».[4893] Certaines images associent directement le feu et la passion en utilisant les métaphores liées à cet élément : Thérèse Desqueyroux doit « subir le feu »[4894], c'est-à-dire le désir sexuel de son mari Bernard ; Gabriel, dans *Les Anges noirs*, étudie « le progrès de l'incendie »[4895] qui le dévore. Daniel, dans *Le Fleuve de feu*, évoque le « feu intérieur »[4896] ou encore le « feu de sang »[4897] qui s'empare de lui. L'« inextinguible flamme brûl[e] »[4898] en Maria Cross. Le motif du feu – et la souffrance qu'il engendre chez les démoniaques – fait écho à une autre sorte de souffrance chez les démoniaques, celle-ci causée par la passion, le désir ou l'obsession ou encore par la souffrance morale et spirituelle.

Le feu a donc avant tout parti-pris avec le mal. Dans *Mont-Cinère*, le roman de Green, le feu va rapidement se transformer en une image obsessionnelle et dévorante : Emily transforme le pouvoir de se chauffer en une obligation absurde. L'incendie de Mont-Cinère, contrairement à celui des landes dans Thérèse Desqueyroux, n'est pas rêvé : conséquence de

[4890] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 243.
[4891] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,*p. 612.
[4892] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, Œuvres *romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 70.
[4893] G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu, op. cit.,* p. 35.
[4894] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 45.
[4895] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit.,* p. 221.
[4896] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 526.
[4897] F. MAURIAC, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit*., p. 547.
[4898] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome I, *op.cit*., p. 826.

la folie de l'héroïne, il semble être une réponse à l'atmosphère infernale de la maison : « […] le toit se lézarda sous l'action des flammes qui se dressèrent par cette nouvelle ouverture et atteignirent les branches des sapins les plus proches. Quelques minutes après, le mur de la façade oscillait, retenu encore par le poids de la toiture qui s'effondrait peu à peu, mais il resta debout, flambant derrière les arbres qui entouraient Mont-Cinère »[4899]. Quant à Fontfroide, dans *Minuit* du même auteur, la lumière – celle du soleil ou des bougies – a pour conséquence de refléter des flammes sur les murs qui sont comparées à celles d'un incendie : « comme au reflet d'un incendie »[4900].

La démoniaque Mme Londe est perçue à jour par le feu de son fourneau dans *Léviathan* du même auteur : « Les prunelles brillantes, le sang aux joues et au front, elle semblait encore éclairée par son fourneau et l'on eût dit que le feu, cette bête sauvage que les cuisinières sont toujours en train de provoquer avec leur tisonnier, lui avait sauté un jour à la figure, car elle n'avait ni cils ni sourcils et sa chair dure et luisante gardait comme un reflet d'incendie »[4901] . La métaphore du feu bestial se retrouve dans plus loin dans le roman, mais cette fois-ci elle évoque l'intérieur de Mme Grosgeorge, au sens propre comme au sens figuré :

> Dans cet intérieur à la fois comique et sinistre, où tout proclamait la petitesse d'une existence bourgeoise, le feu semblait un être pur et fort que l'on tenait en respect, comme une bête cernée au fond de sa tanière, avec des chenets, des pincettes et des tisonniers, instruments ridicules. Toujours prêt à se jeter hors de sa prison, à dévorer le tapis, les meubles, la maison détestée, il fallait le surveiller sans cesse, ne pas le laisser seul dans la pièce, refouler les tronçons brûlants qu'il envoyait quelquefois sur le marbre, parer ses étincelles meurtrières. Elle était comme ce feu, furieux et impuissant au fond de l'âtre, agonisant devant des choses sans beauté et des lâches vigilants qu'il ne pourrait jamais atteindre[4902]

Le feu est cette force quasi surnaturelle qui consume les démoniaques : de petit démon domestique malfaisant, il devient ici une force incontrôlable, reflet de l'intériorité du démoniaque.

Chez Bernanos, l'image du feu est souvent liée à la *libido dominandi* que l'on retrouve chez Ganse dans *Un Mauvais rêve* : « Un moment le regard de Ganse, jadis vanté, retrouva quelque chose de sa puissance perdue, ce feu sombre dont il disait lui-même, après Balzac, qu'il « plombait les imbéciles »[4903]. Le motif de la flamme est récurrent pour désigner le regard des démoniaques : « La double flamme sombre qui vient de saisir de nouveau son regard n'implore la pitié de personne»[4904]. Dans *Sous le soleil de Satan*, le regard de

[4899] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 270.
[4900] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op.cit*., pp. 429 et 534.
[4901] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 699.
[4902] J GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,*p. 772.
[4903] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 942.
[4904] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1460.

Mouchette est décrit de manière identique : « ses yeux retrouvaient leur flamme sombre »[4905]. Quant aux yeux de Ginette dans *Monsieur Ouine*, ils sont eux aussi très inquiétants : « Ce qui flambe dans les yeux noirs – dans un seul des yeux noirs, l'autre est clos, fermé par le sang coagulé, par la poussière – ne ressemble à rien de ce qu'il a vu. La douleur, la honte, nulle pitié ne saurait rabattre, même une seconde, cette flamme haute et fixe »[4906]. On peut voir que les adjectifs axiologiques « sombres » et « noirs » se retrouvent fréquemment pour évoquer les yeux des démoniaques. Reflets de leur personnalité, de leur intériorité, les yeux sont en cela symboliques.

L'élément du feu ne se trouve pas cependant représenté uniquement par le feu de l'incendie. Il existe un autre feu, celui propagé par le soleil qui, en plein l'été, consume le paysage de façon aussi intense que le feu de l'incendie. En effet, tout comme l'incendie, le soleil dégage une chaleur écrasante : il assèche et détruit littéralement le paysage. Dans *Le Nœud de vipère*, la chaleur exprime la souffrance de Louis qui confie à sa femme Isa son désespoir et sa solitude qui le vident et l'assèchent : « Isa, je souffre. Le vent du Sud brûle l'atmosphère. J'ai soif, et je n'ai que l'eau tiède du cabinet de toilette »[4907]. Plus loin, le narrateur évoque le « soleil brûlant de l'agonie »[4908] : il souligne ici non seulement son état d'âme, mais également son impression de sentir la mort s'approcher. Le motif de la chaleur se retrouve principalement dans deux romans de Bernanos : *Monsieur Ouine* et *La Joie*. Dans le premier roman, la chaleur est si forte que le paysage en devient aride, désertique, sans vie :

> Philippe ouvre néanmoins la fenêtre, regarde le jardin jadis cher au maître du logis – le jardin redevenu sauvage. L'herbe brûlée des allées a pris des tons fauves, et la brume de chaleur qui monte de la terre y dessine d'imperceptibles moires. L'enfant prête l'oreille au bruit espéré de la camionnette, suit le vol circulaire d'un oiseau de proie qui danse comme une mouche au fond de l'immense, de la vertigineuse coupole bleue.[4909]

Le narrateur donne du jardin une image inverse à celle du paradis : il s'agit d'un jardin infernal, comme le montre le lexique du feu : « brûlée », « tons fauves », la « brume de chaleur ».

Chez Mauriac, Thérèse Desqueyroux sent que « le feu du ciel assiège les hommes barricadés dans une demi-ténèbre »[4910]. Dans ce roman, il est souvent question de « journées

[4905] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 202.
[4906] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1415.
[4907] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 453.
[4908] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 510.
[4909] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1544.
[4910] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 33.

torrides »[4911], de personnages « accablés »[4912], de l'« étouffement »[4913] ou de violence de la « fournaise »[4914]. Mauriac met fréquemment l'accent dans ses romans sur l'atmosphère irrespirable due à la chaleur accablante : « Les images de silence et d'immobilité, associées à la chaleur torride, symbolisent fréquemment chez le romancier-poète, la montée du désir, l'envahissement de l'être par des forces instinctives puissantes, ordinairement refoulées, dont l'homme partage la redoutable présence avec les animaux et avec la nature toute entière »[4915] explique Jacques Monférier. On retrouve cela, dans une moindre mesure, dans certains romans de Green, notamment *Adrienne Mesurat* : « La chaleur pesait. Pas un bruit n'arrivait du dehors, par un cri d'oiseau. Elle n'entendait même plus son frère froisser son journal et devina qu'il s'était endormi »[4916]. Comme de nombreux démoniaques, Adrienne subit les événements[4917] et elle se délecte de l'inaction procurée par la chaleur : « Elle jouissait de cette inaction et, la chaleur aidant, glissait dans un état voisin de la torpeur où tout se brouillait dans sa tête en une confusion agréable »[4918].

C'est souvent le comportement général des démoniaques qui est comparé à un feu irrépressible chez Bernanos. Monsieur Ouine, dans le roman éponyme, raconte en ces mots la mort spectaculaire de Ginette : « - Elle s'est échappée, voilà le mot, elle s'est élancée hors de toute atteinte – échappée n'est peut-être pas le mot qui convient – elle s'est élancée comme une flamme, comme un cri »[4919]. Le feu est donc le symbole du mal, voir de Satan lui-même, comme on peut le voir dans *Sous le soleil de Satan* : « Avili, foulé, répandu à terre comme une lie, écrasé d'un poids immense, brûlé de tous les feux invisibles, repris à la pointe du glaive, encore percé, tronçonné, son dernier grincement couvert par le cri terrible des anges, ce vieux rebelle, à qui Dieu n'a laissé pour défense qu'un unique et monotone mensonge »[4920]. Le narrateur, lors de l'entretien entre Donissan et Mouchette, affirme ainsi :

> Ce qu'elle voyait se consumer au feu de la parole, c'était elle-même, ne dérobant rien à la flamme droite et aiguë, suivie jusqu'au dernier détour, à la dernière fibre de chair. À mesure que s'élevait ou s'abaissait la voix formidable, reçue dans les entrailles, elle sentait croître ou décroître la chaleur de sa vie, cette voix d'abord distincte, avec les mots de tous les jours, que sa terreur accueillait comme un visage ami dans un

[4911] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 71, 75, 80.
[4912] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 70, 84, 102.
[4913] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 21, 36, 61, 80.
[4914] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 32.
[4915] J. MONFÉBRIER, *François Mauriac :* du Nœud de vipères *à* La Pharisienne*, op. cit.*, p. 70.
[4916] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 328.
[4917] Voir notamment dans le chapitre 3 de la deuxième partie la sous-partie intitulée « Le motif du double ».
[4918] J GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit* p. 306.
[4919] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1559.
[4920] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 246.

> effrayant rêve, puis de plus en plus confondue avec le témoignage intérieur, le murmure déchirant de la conscience troublée dans sa source profonde, tellement que les deux voix ne faisaient plus qu'une plainte unique, comme un seul jet de sang vermeil.[4921]

Cette image du feu infernal qui dévore Mouchette, c'est le démon qui s'insinue en elle, et fait naître cette autre voix qui prend possession de son corps. On retrouve l'image traditionnelle de Satan-Lucifer comme dans *Monsieur Ouine* : « Steeny a cru reconnaître le compagnon prédestiné de sa vie, l'initiateur, le héros poursuivi à travers tant de livres. Et de le découvrir si différent de ce qu'il imaginait, vieux et malade, il croit sentir sa propre poitrine se creuser du même feu sournois qui dévore celle-ci sous la pauvre vareuse de laine »[4922].

Mais le feu – d'une manière paradoxale – est aussi le seul à pouvoir lutter contre cette volonté de puissance, cet orgueil démesuré : « De toutes les vertus, l'humilité est celle qui se corrompt le plus vite et l'orgueilleux qui a goûté une fois de ce fruit décomposé connaît ce goût du malheur et de la honte que rien ne saurait rassasier ici-bas, que tout le feu de l'abîme ne consuma pas au cœur féroce de Satan »[4923]. Le feu relève d'une nature ambiguë dans l'œuvre de Bernanos. En effet, il garde sa dimension traditionnelle de purificateur « car le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles »[4924], comme l'explique Gaston Bachelard. On retrouve cela dans les paroles du docteur de *Monsieur Ouine* : « Sacré château de Néréis, sacrés châtelains ! Le feu, vous entendez, ma toute belle, il faudrait le feu pour venir à bout de ce nid à mensonges et à grenouilles. Un bel incendie, vous dis-je, sacrebleu ! Et à la châtelaine, une chemise soufrée comme au temps des moines – oui – une jolie petite chemise soufrée, bien raide et bien rêche, une vraie guérite, avec un bonnet cornu. »[4925]. Le feu est ici purification et châtiment, tel qu'on le retrouve dans la Bible[4926] : il est l'expression du jugement de Dieu qui purifie[4927]. Des paroles qui rappellent celles de Jésus, qui évoquant de l'œuvre de purification du Saint-Esprit, s'est exclamé : « Je suis venu jeter un feu sur la terre, et comme je voudrais que déjà il fût allumé »[4928]. Cette image du feu trouve son apothéose ultérieurement dans le roman :

> Le feu vient à bout de tout. Il n'y a pas de crasse qui résiste au feu, pas d'odeur. On ne connaît pas d'eau pure aussi pure que le feu, le feu trouverait à manger dans l'eau pure, pas vrai ? J'ai vu à Boulogne des gars en train de démolir un vieux cargo, des tôles d'acier qu'on avait repeintes des fois et des fois, avec

[4921] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 200.
[4922] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1363.
[4923] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve*, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1011.
[4924] G. BACHELARD, *Psychanalyse du feu, op. cit*., p. 169.
[4925] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1404.
[4926] Gn 3 : 24 ; Is 5 : 24 ; Lc 16 : 24
[4927] Is 10 : 17
[4928] Lc 12 : 49

> des écailles aussi grosses que ma main – une vraie ordure ! Eh bien ! le type apporte son chalumeau, et voilà cette saleté de tôle qui se met à siffler et cracher comme un dragon. En un clin d'œil, vous auriez cru un soleil, elle pissait des rayons de soleil, la tôle ! J'aurais dû comprendre ce jour-là que l'eau ne pouvait rien sur mes misères, qu'il n'y avait rien au-dessus du feu. Le feu, c'est Dieu, que je me dis. [4929]

Dans la Bible, le feu, lorsqu'il s'embrase sans détruire, est là pour traduire la présence de Dieu lui-même ; c'est le sens du buisson ardent qui annonce de la révélation de Dieu à Moïse. Cela se retrouve dans *Sous le soleil de Satan* : « Nul feu, sinon divin, qui force et fonde la glace des concepts. Et pourtant ce qui se découvre à cette heure au regard de l'abbé Donissan n'est point signe ou figure : c'est une âme vivante, un cœur pour tout autre scellé ! »[4930]. Dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, c'est en jetant la lettre au feu que le curé a cette révélation surnaturelle : il comprend le suicide de Chantal : « Je viens de jeter cette lettre au feu sans la lire. Je l'ai regardée brûler. De l'enveloppe crevée par la flamme, un coin de papier s'est échappé, bientôt noirci. L'écriture s'y est dessinée une seconde en blanc sur noir, et je crois avoir vu distinctement : « À Dieu... »[4931]. Le feu est à la fois symbole de destruction et d'évolution, de mansuétude et de fureur, de vie et de mort. Par sa réalité complexe - voire contradictoire, insaisissable et essentielle -, le feu évoque la présence du mystère divin.

Le fantastique offre une mise en scène des forces de destruction toujours prêtes à investir le monde. Le recours aux métaphores de l'engloutissement, de l'eau ou du feu permet un retour vers les angoissess originelles de l'homme.

B. La « réalité fantastique »[4932] ou la déréalisation du récit

Dans *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Pierre-Georges Castex souligne l'existence d'un fond de réalité quotidienne à la base de tout récit fantastique, ce qui distingue le genre de la science-fiction et de la fantasy, mais aussi du merveilleux. En effet, le merveilleux suppose la permanence d'un monde auquel le héros veut s'intégrer, alors que le fantastique écarte l'individu d'une réalité quotidienne qu'il considère mensongère, stérile ou déliquescente pour l'amener vers un ailleurs. Ainsi, le monde fantastique est double, tout comme l'homme : d'une part, il se compose du réel connu, familier au lecteur, et d'autre part, il s'ouvre sur une autre dimension, peut-être autant sinon plus réelle, mais invisible au premier abord.

[4929] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1521.
[4930] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 198.
[4931] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1144.
[4932] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 611.

1. La nature dénaturée

Louis Vax, dans *La séduction de l'étrange*, explique que « l'atmosphère n'est pas toile de fond indifférente, elle est déjà embryon de drame »[4933]. L'importance de l'atmosphère se retrouve chez le critique Jean-Yves Tadié qui définit l'espace littéraire comme « l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation », et plus largement l'espace comme « le lieu des images perceptif puis représentatif »[4934]. Dans le texte réaliste, l'analyse de l'espace, reliée à celle du temps, se manifeste par des indices renvoyant au temps, à la durée et à l'Histoire. Le texte ancré dans le réel permet au lecteur de s'identifier plus facilement au héros. L'espace chez Bernanos, Mauriac et Green, s'il n'est pas anti-réaliste, perd toutefois un peu de sa réalité[4935]. Dans leurs romans, le lieu de rencontre entre la linéarité de la prose et les circonvolutions de la poésie[4936] est l'espace descriptif. Les paysages chez Bernanos, mais aussi chez Green et Mauriac, « ne sont jamais prétexte à littérature, ses paysages ne constituent jamais des thèmes indépendants : ils s'accordent à la tragédie de l'homme sur terre et témoignent que chez leur auteur, toute vision s'inspire du combat spirituel dont la créature est le centre »[4937] explique Pierre Maubrey sur l'œuvre de Bernanos. Aux moments de crise, tout se passe comme si le décor n'acquérait son épaisseur concrète que sous la poussée et pour le déploiement d'un drame spirituel, dans 1'instant précis où celui-ci se déroule.

Le monde extérieur remplit alors une triple fonction : il est à la fois le cadre de l'action, le signe d'une réalité plus profonde et le catalyseur d'un conflit latent. D'ailleurs, le monde est souvent décrit à partir du point de vue d'un personnage, le plus souvent unique. La focalisation interne contribue à donner l'impression d'union entre les éléments du paysage et la vie du personnage lui-même. Toutefois si Mauriac et Green commencent la plupart du temps par décrire le personnage pour aboutir au paysage par le truchement de la sensation, Bernanos va de l'extérieur vers l'intérieur : la réalité du mal se manifeste d'abord à travers la nature et ses multiples métamorphoses. Chez Mauriac et Green, c'est donc le démoniaque qui, par effet de contamination, laisse voir un paysage habité par le mal. Au contraire, chez Bernanos, la conception du mal est nettement plus radicale : c'est le monde entier qui est sous la domination du mal.

[4933] L. VAX, *La Séduction de l'étrange : Etude sur la littérature fantastique*, *op. cit.,* p. 126.
[4934] J-Y. TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1994, pp. 47-48.
[4935] Voir dans le chapitre 1 de la troisième partie la sous-partie intitulée « Un espace-temps réaliste ? »
[4936] Nous reviendrons sur l'étude du récit poétique.
[4937] P. MAUBREY, *L'expression de la passion intérieure dans le style de Bernanos*, Catholic University of America Press, 1959, p. 125.

L'une des figures récurrentes du mal dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green est la dénaturation. Cette dénaturation s'en ressent sur le paysage lui-même qui, chez Bernanos, Mauriac et Green, est profondément balafré. Le domaine de Fontfroide dans *Minuit* de Green, est sillonné de murets, de sentiers, d'escaliers et est bordé d'une falaise déchiquetée. De même dans *Un Crime* de Bernanos, le curé de Mégère et le petit clergeron se promènent : « À cet endroit la falaise s'abaisse, et ils pouvaient entendre, à chaque intervalle du chant, le formidable remous du fleuve, le roulement des galets sur les fonds et lorsqu'une vague plus puissante venait mordre sur l'éperon de granit le déchirement des eaux et le sifflement de l'écume »[4938]. Lorsque Donissan dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur rencontre le maquignon-Satan, on peut lire :

> Il se pencha de nouveau vers une haie épaisse et courte hérissée d'épines ; après l'avoir tâtée, reconnue de ses longs bras agiles, entraînant le vicaire sur la droite, avec une vivacité singulière, il découvrit une large brèche et, s'effaçant pour le laisser passer :
> - Constatez vous-même, fit-il, je n'ai pas besoin d'y voir. [4939]

Les arbres sont également parcourus de cicatrices comme ceux dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac : « Elle se souviendra, dans les étés qui vont venir, des cigales du jour et des grillons de la nuit. Paris : non plus les pins déchirés, mais les êtres redoutables »[4940]. On retrouve une image similaire dans *Le Visionnaire* de Green : « les saules dont les branches saignaient dans les rayons écarlates »[4941].

La nature est figurée comme un espace de violence, de sauvagerie et de désordre. Le motif de la dégénérescence se trouve ainsi interprété sur un plan surnaturel comme une « dénaturation qui résulte du mal »[4942] commente Monique Gosselin. La nature génère elle aussi le mal et la haine et souvent le paysage extérieur correspond parfaitement au paysage intérieur. Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le narrateur indique :

> Les quatre fers, au loin, s'élevaient et s'abattaient sans aucun bruit sur le sol humide. Du moins il ne les entendait pas. Et il ne distinguait pas non plus la croupe bondissante. L'espèce d'hallucination où il était plongé refermait sur lui le cercle d'une protection mystérieuse : il croyait la sentir se déplacer avec lui, lumière palpable, pareille au cocon de soie où mûrit la nymphe. Le temps d'un éclair, le paysage même ne fut plus qu'un brouillard bizarrement coloré, une palpitation de formes et de couleurs, d'où se détacha soudain, avec une précision cruelle, la jument vibrante, seule et nue, tête droite. Une ombre bleue volait sous ses pas.[4943]

[4938] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 859.
[4939] G. BERNANOS*, Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., pp. 168-169.
[4940] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 100.
[4941] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 323.
[4942] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit.*, p. 275.
[4943] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1410.

La fatigue et l'ivresse perturbent les sens de Steeeny : il ne voit ni les couleurs de la nature, ni son odeur réelle. À travers la bouche d'une de ses héroïnes, Mauriac confirme ce prolongement du sujet, cette psychologie du personnage qui trouve son parfait reflet dans le paysage landais : « J'ai été créée à l'image de ce pays aride et où rien n'est vivant, hors les oiseaux qui passent, les sangliers nomades»[4944] explique Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme. De la même façon, Gabriel Gradère dans *Les Anges noirs* du même auteur se sent en harmonie avec la nature féroce, sauvage : « La nature ne me demandait pas de comptes : tout ce qui vit contre elle, tout ce qui mêlé à sa plus secrète vie s'entredévore. J'étais un dévorant entre mille autres qui chauffaient à la même heure au soleil leurs plumes, leur pelage, leurs étyres. Je ne souffrais pas »[4945]. L'expression de la nature devient l'expression des personnages. Le mal est d'abord ce qui est en rupture avec l'ordre de la nature tel Steeny, dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, qui pense : « Au fond, […], leur nature m'embête. Je n'ai jamais aimé que les routes. La route, elle, sait ce qu'elle veut. Non pas demain : aujourd'hui »[4946]. Tous les démoniaques vivent contre leur propre nature : « Il y a comme un sacré mouvement au fond de moi qui me force à sortir de ma nature, comprenez-vous ? À n'être pas selon ma nature » explique le maire de Fenouille. C'est ce que dit Fiodor au sujet de la servante qu'il a pervertie dans *La Joie* du même auteur : « Aujourd'hui, voyez-la, que puis-je ? elle a renié sa nature, elle est entrée dans le vieux mensonge. D'elle ou de moi qui a changé ? »[4947].

Le cadre des romans de Bernanos, Mauriac et Green paraît donc comme contre nature. La nature apparaît parfois comme un ensemble ordonné, à l'aspect géométrique, en témoignent les connecteurs logiques et les indicateurs de lieu précis : « à travers », « au milieu », « au creux d'un pli », comme dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos :

> Les maisons y sont rares, bâties à l'écart, entourées de pâturages, que défendent les fils de fer barbelés. À travers l'herbe glacée qui glisse et cède sous les talons, il faut parfois cheminer longtemps pour trouver à la fin, au milieu d'un petit lac de boue creusé par les sabots des bêtes, une mauvaise barrière de bois qui grince et résiste entre ses montants pourris. La ferme est quelque part, au creux d'un pli de terrain, et l'on ne voit dans l'air gris qu'un filet de fumée bleue, ou les deux brancards d'une charrette dressés vers le ciel, avec une poule dessus. [4948]

Cette apparente rigueur mathématique semble contraire à la nature. La nature transgressée peut devenir elle-même une nature mauvaise, adjuvante du mal commis. Ces paysages de

[4944] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 77.
[4945] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 232.
[4946] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1408.
[4947] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 622.
[4948] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 136.

désolation sont les compagnons et témoins de la lutte passionnée où sont engagés les démoniaques. Elle est dénaturée et présente des caractéristiques difformes, monstrueuses, sinistres : « La nature a là quelque chose d'indéfinissable ; les arbres n'y sont point comme les autres arbres, et le ciel derrière les nuages semble cacher une pensée secrète dont le mystère se communique aux pierres des maisons, à l'eau du fleuve, et leur prête un air de complicité sinistre »[4949] indique le narrateur dans *Léviathan*. Il s'agit bien d'une « contre-nature »[4950] comme l'explique Monique Gosselin.

Les descriptions sont souvent empreintes d'une atmosphère inquiétante. On observe une personnification de la nature qui est souvent péjorative. Dans *La Joie* de Bernanos, le paysage dans lequel évolue Fiodor est présenté ainsi :

> On eût dit moins la vaste, l'universelle explosion du jour que l'embrasement insidieux d'un taillis bien sec, lorsque l'ondulation instantanée de la flamme court d'une brindille à l'autre, ainsi qu'une minuscule langue écarlate. Car à certaines heures d'un été trop lourd, la nature, au lieu de s'ouvrir et de s'étendre sous la caresse brillante, semble au contraire se replier sur elle-même, muette, farouche, dans l'immobilité, la résignation stupide d'une proie qui a senti se refermer dans son flanc, au point vital, la pince des mâchoires du vainqueur. Et c'était bien, en effet, à la morsure, à des milliards et des milliards de petites morsures assidues, à un énorme grignotement que faisait penser la pluie raide tombée d'un ciel morne, l'averse des dards chauffés à blanc, l'innombrable succion de l'astre.[4951]

L'animalisation de la nature (« muette », « farouche ») donne d'elle une image négative car elle est présentée comme hostile. Le motif de la chasse (« proie », « vainqueur »), ainsi que celui du venin, sont directement liés au démoniaque. La nature s'enfonce dans des ténèbres qui vont s'avérer redoutables, comme le montrent les images apocalyptiques des « milliards et des milliards de petites morsures assidues », de la « pluie raide » et de « l'averse de dards ».

D'étranges châteaux, des ténèbres omniprésentes, des protagonistes perdus ou errants : certaines scènes des romans de Bernanos, Mauriac et Green ont pour but de plonger personnages et lectorat dans une atmosphère étrange. Ces trois écrivains peignent des lieux inquiétants qui semblent dissimuler derrière des éléments naturels comme, par exemple, du lierre ou des arbres. Les résidences sont ainsi souvent dissimulées par la végétation : « Des arbres gigantesques plantés un peu au hasard devant la maison, lui donnent un air de magnificence et s'élèvent par-dessus le toit en caressant les murs de leurs branches puissantes »[4952]. La demeure de Mont-Cinère, dans le roman éponyme de Green, est présentée à moitié cachée : les arbres jouent le rôle d'écran naturel bloquant la vue aux personnes de

[4949] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 630.
[4950] M. GOSSELIN, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, tome II, *op. cit*., p. 433
[4951] G. BERNANOS*, La Joie, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 649.
[4952] J. GREEN, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, *op. cit.,* p. 77.

l'extérieur. Lorsque Mont-Cinère est aperçue pour la première fois, le narrateur remarque que de gros chênes masquent le paysage et encerclent la maison et les jardins. Les demeures des romans de Julien Green sont des sortes de labyrinthe où l'on risque de se perdre à tout instant. L'entrée en matière du *Visionnaire* du même auteur est marquée par la tonalité mystérieuse de la description de Nègreterre, tonalité qui préfigure la suite du roman : « En été, le château disparaissait derrière l'épais feuillage de ses bois. C'était alors qu'il nous intriguait le plus et qu'il subissait dans l'esprit de Manuel les déformations les plus caractéristiques »[4953].

L'élément végétal apparaît dans les premières pages de *Thérèse Desqueyroux*, formant un voile naturel qui recouvre la demeure de Thérèse :

> Argelouse est réellement une extrémité de la terre ; un de ces lieux au-delà desquels il est impossible d'avancer, ce qu'on appelle ici un quartier : quelques métairies sans église, ni mairie ni cimetière, disséminées autour d'un champ de seigle, à dix kilomètres du bourg de Saint-Clair, auquel les relie une seule route défoncée. Ce chemin plein d'ornières et de trous se mue, au-delà d'Argelouse, en sentiers sablonneux ; et jusqu'à l'Océan il n'y a plus rien que quatre vingt, kilomètres de marécages, de lagunes, de pins grêles, de landes où à la fin de l'hiver les brebis ont la couleur de la cendre. Les meilleures familles de Saint-Clair sont issues de ce quartier perdu.[4954]

De même, le château dans *Les Anges noirs* est décrit comme une maison de campagne, recouverte et presque dissimulée par les arbres. Ainsi, la végétation semble avoir pour but de recouvrir les secrets qui habite cette demeure : « La maison Du Buch, que les gens de Liogeats appelle le château, dans les dernières années du siècle était telle que vous la voyez encore, à l'entrée du bourg, à cent mètres de la route, cernée par les pins, et devant le perron cette coulée de prairies pleines d'eau avec, comme fond, les grands arbres des Frontenac »[4955]. La maison est durant tout le roman dépeinte de manière mystérieuse : « La brume basse cachait les prairies et au-delà du lac vaporeux les grands pins de Frontenac, dressés sur un haut talus, se souvenaient peut-être de ce qu'ils avaient vu et entendu »[4956]. Cet extrait donne ici la vision furtive d'une habitation habitée par un secret. Le lexique suggère l'aspect sibyllin de cette maison : « cachait », « se souvenaient de ce qu'ils avaient vu et entendu ». Ces mots symboliques manifestent la très grande difficulté à percer à jour les secrets de ces demeures cachées par des éléments naturels (arbres, brume) qui empêchent les visiteurs de les voir distinctement. Ainsi, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, lorsque Simone s'approche de la demeure de la tante d'Olivier, le narrateur explique : « Se retournant peu à peu, comme si elle eût eu conscience d'une présence invisible, elle aperçut à travers les taillis les deux montants

[4953] J. GREEN, *Le Visionnaire*, *Œuvres complètes,* tome II, *op. cit.,* p. 206.
[4954] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op.cit*., p. 30.
[4955] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., pp. 219-220.
[4956] F. MAURIAC, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome III, *op.cit*., p. 251.

de briques et la grille du parc où elle s'engagea, lentement d'abord puis plus vite, incertaine encore du parti qu'elle allait prendre »[4957].

Le mystère est omniprésent dans les romans de Mauriac, Bernanos et Green, à l'image des lieux qui se cachent derrière les murs ou la végétation. Les maisons semblent personnifiées : elles ressemblent à des personnages désireux de se dérober au regard du lecteur qui découvre, au fil des pages, des portes dérobées et des entrées cachées. Dans *Minuit* de Green, il règne à Fontfroide « une tranquillité mortelle qui [lui] donnait son caractère indéfinissable »[4958]. Par conséquent, les lieux sont ambivalents, masquant ou démasquant une réalité double. Cette image de duplicité se retrouve dans les demeures d'autres récits : Fontfroide ne possède pas une mais plusieurs entrées, ce qui explique qu'Élisabeth s'y perde : « Un instant plus tard, elle se trouvait dans le jardin, beaucoup plus perplexe qu'une fugitive ne l'est en pareil cas […]»[4959]. La porte d'entrée semble, quant à elle, vouloir échapper au regard des visiteurs, comme si elle souhaitait garder un secret. Les maisons sont fréquemment cachées par des arbres ou des collines. Dans *Un Crime* de Bernanos, la maison du curé « [...] reste presque tout entière invisible derrière son maigre massif de lauriers, et même en se tenant le plus exactement possible dans l'axe de la grande allée, on ne distingue guère que la porte principale, et son ridicule perron »[4960]. Lorsque le juge, après la disparition du curé, se rend au presbytère, la maison prend une dimension résolument angoissante :

> La maison lui apparaissait maintenant tout entière et si proche qu'il crut rêver. Avec ses étroites plates-bandes bordées de buis, ses allées minuscules, les poiriers galeux taillés en quenouille, le jardin semblait dessiné en trompe-l'œil par quelque rapin facétieux. Une bêche oubliée dont le fer luisait encore sous la pluie, paraissait presque énorme. Le petit juge la ramassa d'un geste machinal, puis la repoussa contre la haie, en sifflotant. Il s'étonnait d'avoir fait si vite le chemin de son hôtel au presbytère, avec l'impression vague d'être dupe d'on ne sait quel ingénieux truquage. Sacré pays ! [4961]

Tout est inquiétant dans cette description qui semble être une illusion d'optique : « il crut rêver », « en trompe-l'œil », « paraît énorme » », « ingénieux truquage ». Le sens de la vue ne paraît pas suffisamment fiable pour permettre au personnage de clairement percevoir cette maison qui revêt un caractère inquiétant, comme le suggère la mention « par quelque rapin facétieux ».

Le château, lieu de prédilection des récits merveilleux et chevaleresques, est un lieu qui attise l'imagination. Julien Green écrit, quelques jours avant de commencer la rédaction du

[4957] G. BERNANOS*, Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 995.
[4958] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes, tome II, op. cit*., p. 546.
[4959] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes, tome II, op. cit*., p. 547.
[4960] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 803.
[4961] G BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 804.

Visionnaire, alors qu'il séjourne dans un château : « Avec ses longs couloirs qui se coupent comme les allées d'un labyrinthe, ses grandes pièces où flotte la délicieuse odeur des maisons de campagne qui est l'odeur de notre enfance, ce château s'élève jusqu'aux régions enchantées dont on tremble de dire un mot, de crainte que tout ne s'évanouisse »[4962]. Dans *Le Visionnaire*, le personnage principal, Manuel, élabore un récit fictif qui se déroule dans un château. Les événements qui s'y déroulent révèlent l'imaginaire complexe du jeune homme, fait de pulsions et de frustrations. Le titre du récit du jeune homme, *Ce qui aurait pu être,* signale que l'on passe d'un vécu réaliste, le « récit de Manuel », à un récit imaginaire. Sans ce titre, il serait difficile de percevoir la transition, d'autant que le récit fictif manifeste une volonté de s'inscrire dans la continuité – et donc de brouiller l'écart entre les deux : « Il y avait maintenant une semaine que je vivais à Nègreterre »[4963], avec le repère temporel qui fait coïncider la narration et le moment de l'énonciation.

Ce qui trouble ensuite la perception de ces lieux, c'est l'impression de flou, c'est-à-dire l'absence d'ordre qui se dégage de l'architecture des demeures greeniennes. Le maître mot de ces bâtiments est sans aucun doute l'irrégularité, comme le montre l'adjectif « mal faite » [4964] employé pour la villa des Charmes dans *Adrienne Mesurat*. La récurrence du terme accentue l'impression de dysharmonie qui se dégage de ces descriptions. De même, le château de Négreterre est étrange, car sa structure est perpétuellement mouvante : « La réalité ne le gênant plus, [Manuel] reconstruisait [le château] à sa guise, haussait une tour, crénelait un mur et aveuglait des fenêtres quand il pensait que le château y gagnerait, car il le voulait sauvage et rébarbatif »[4965]. Il est d'ailleurs difficile de retrouver son chemin dans ces bâtiments, dont les propriétaires successifs n'ont fait qu'ajouter de manière désordonnée de nouveaux éléments aux édifices existants. Se succèdent ainsi les styles architecturaux de différentes époques :

> Vers la fin du siècle dernier, les propriétaires de cette bastille, dans l'espoir de la rendre un peu plus engageante, avaient ajouté un perron gothique à la porte d'honneur, puis une marquise en verre ; des hautes croisées ogivales crevèrent les murailles qui regardaient, à l'ouest, un chaînon de collines boisées et, au midi, une grande plaine brune où l'on voyait des troupeaux de porcs noirs labourer la terre de leur groin.[4966]

[4962] J. GREEN, *Journal,* 11 septembre 1933, *Œuvres romanesques*, tome IV, *op. cit.,*, p. 192.
[4963] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres romanesques*, tome II, *op. cit.,* p. 309.
[4964] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres romanesques*, tome I, *op. cit.,* p. 291.
[4965] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres romanesques*, tome II, *op. cit.,* p. 206.
[4966] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 312.

Par conséquent, ces lieux sont des espaces hybrides où règne un certain manque d'ordre et de cohérence. Après l'agression d'Angèle, Guéret, dans *Léviathan* de Green, revient sur le lieu du crime. Le paysage révèle alors toute son ambiguïté : il est à la fois immobile (« la surface immobile ») et en mouvement (« le vent avait soufflé »), plat (« se couchait à plat », « étendus ») avec du relief (« l'herbe épaisse », « sa ligne nette et changeante »), sombre mais teinté de clarté (« lumière égale », « le soleil », « l'ombre ») et plein de force et de douceur : « une impression où la force se mêle à la douceur »).

Ce manque d'ordre au niveau de l'architecture se retrouve dans le chaos qui règne dans un certain nombre de jardins peu entretenus. Malgré les efforts du jardinier, Nègreterre, dans *Le Visionnaire* de Green, paraît toujours aussi sauvage : « [...] on pratiqua des couples clair dans une châtaigneraie obscure et sinistre qui assombrissait le parc, et des corbeilles de géraniums blancs et rouges reproduisaient l'écusson de Nègretterre aux extrémités de boulingrins. Malgré tous ces efforts, le château gardait un air de tristesse sauvage »[4967]. Adrienne Mesurat, dans le roman éponyme de Green, s'occupe du jardin « petit » et « étroit »[4968] de la maison familiale. Mais il lui est difficile de faire pousser quoi que ce soit sur cette terre inféconde : les géraniums sont les « seules plantes qui consentissent à pousser dans cette terre avare »[4969]. L'homme aura beau faire, la nature reprend ses droits tout comme dans le jardin laissé à l'abandon par la famille près de leur maison ou celui en friche, situé près de la maison dans laquelle vit Ouine, principalement caractérisé par l'adjectif « sauvage » : « Philippe ouvre néanmoins la fenêtre, regarde le jardin jadis cher au maître du logis – le jardin redevenu sauvage. L'herbe brûlée des allées a pris des tons fauves, et la brume de chaleur qui monte de la terre y dessine d'imperceptibles moires »[4970]. Le jardin est également directement lié au mystère : endroit rêvé pour des conversations clandestines, il sert de cachette aux personnages. Dans *Un Crime* de Bernanos, c'est sans doute par le parc que le meurtrier est entré pour tuer la vieille châtelaine. Ce parc est décrit ainsi par le narrateur : « Le parc n'est d'ailleurs qu'un médiocre jardin de deux hectares, envahi par les ronces, et dont la pente douce aboutit à un minuscule ruisseau qu'ils écoutent un moment bruire dans le silence »[4971]. C'est par le jardin que Germaine fuit la maison familiale dans *Sous le soleil de Satan* du même auteur :

> À l'entrée de Campagne, cependant, elle quitta la grande route et prit d'instinct le sentier désert à cette

[4967] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 312.
[4968] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 291.
[4969] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 366.
[4970] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1544.
[4971] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 744.

> heure et qui lui permit d'atteindre, sans être vue, son jardin. Elle ne pensait clairement à rien, ne désirait rien que se trouver seule, derrière une porte bien close, à l'abri, seule. Le dehors, l'horizon familier, le ciel même appartenaient à son ennemi. Sa frayeur ou, pour mieux dire, son désordre était tel que, si l'occasion s'en fût seulement présentée, elle eût appelé à l'aide n'importe qui, son père même. [4972]

Les demeures paraissent énigmatiques et mystèrieuses en raison de tous les récits et légendes qui leur sont associés, comme Fontfroide, dans *Minuit* de Green. Le foyer, symbole de refuge et de protection, perd ici sa dimension sécurisante : Fontfroide est une demeure qui renferme des passages secrets, des cachettes, des portes closes et des couloirs interminables. À l'instar du lecteur, Élisabeth est très intéressée par la partie mystérieuse et cachée du bâtiment, celle où l'on peut trouver des couloirs immenses et des portes dérobées. Ces endroits mystérieux ont tout d'un dédale où l'on peut aisément s'égarer. Cette impression d'espace labyrinthique se retrouve parfois au niveau syntaxique par la structure et la longueur démesurée de certaines phrases et l'utilisation abondante de propositions :

> À droite et à gauche, des planches fixées au mur rétrécissaient l'espace libre et l'on n'avançait qu'en frôlant des chiffons et des tabliers pendus à des clous. Des plumeaux chatouillèrent les mains d'Élisabeth au passage, puis un balai de paille lui fit une espèce de croc-en-jambe et elle s'interrogeait sur l'utilité de poursuivre l'exploration du rez-de-chaussée lorsqu'elle se cogna contre une porte qui céda tout d'abord, avec une douceur perfide, puis s'arrêta net, retenue par une chaîne »[4973].

On retrouve ce sentiment d'« inquiétante étrangeté », pour reprendre la traduction de l'expression employée par Freud, qui envahit Élisabeth à son arrivée à Fontfroide :

> Elle fut frappée au bout d'un instant de l'aspect indéfinissable qu'offraient ici les objets les plus ordinaires ; tout semblait avoir été touché ou déplacé une seconde plus tôt. Cette impression fugitive et presque impossible à traduire donnait au silence même une qualité particulière. Élisabeth avait beau tendre l'oreille, elle n'entendait que le bruit léger des bûches que travaillaient de petites flammes et le chuchotement de la pluie contre les volets. On eût dit que la maison entière retenait son souffle. [4974]

Ici, le lieu en apparence calme et tranquille n'en est pas moins très inquiétant. L'aspect familier est en effet anéanti car tout ce qui semblait à première vue ordinaire devient singulier et étrange, comme le suggère le lexique : « indéfinissable », « particulière ». Le foyer, où se concentrent secrets et mystères, est transformé en un endroit étrange : le salon prend des allures de palais désenchanté, comme le montrent les différentes images : « tout semblait avoir été touché ou déplacé une seconde plus tôt », « le chuchotement de la pluie contre les volets ».

Chantal, dans *La Joie* de Bernanos, éprouve elle aussi un sentiment d'étrangeté dans la

[4972] G BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 207.
[4973] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 548.
[4974] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 499.

maison pourtant si familière :

> Et tout à coup, par un mouvement de l'âme si brusque, si peu attendu qu'elle pensa défaillir, la maison jadis tant aimée lui devint étrangère, presque ennemie. Pour la première fois il semblait qu'elle se fût arrachée d'elle, qu'elle échappât au mystérieux prestige des choses trop familières, comme usées par le regard, insoupçonnables, qui finissent par lasser toute vigilance, trahissent à coup sûr. Bien avant qu'elle eût pu donner un nom à une impression si nouvelle, elle sentit, au déchirement de son être, la force des liens qui venaient de se briser. C'était comme la soudaine révélation de l'indignité d'un ami, le mensonge non pas surpris, mais seulement perçu par la clairvoyance surnaturelle de l'amour, des yeux qui se détournent, une main dérobée, l'ombre d'un visage... [4975]

Dans le roman, la maison est définie comme « trop secrète »[4976], « hantée seulement de médecins, de prêtres, d'historiens, de journalistes suspects, austère jusqu'à la tristesse »[4977], « vile, chétive »[4978], « cette maison solitaire »[4979]. Dans *Mont-Cinère* de Green, la demeure du même nom ressemble à une habitation mystérieuse et ensorcelée qui tient les étrangers à l'écart. La demeure est inquiétante à plus d'un titre car son aspect extérieur n'a rien d'engageant pour les visiteurs qui osent s'en approcher : Mont-Cinère n'a rien d'un foyer chaleureux. Dans *Le Visionnaire*, ce qui frappe le lecteur, c'est le contraste entre l'aspect magique qu'avait conféré Manuel à ces lieux et la réalité de cette demeure désormais suspecte : loin d'être le château enchanté des rêves du jeune homme, il apparaît plutôt comme un lieu lugubre et laid : « Le château de Nègreterre présentait l'aspect redoutable que l'architecture du Moyen Age savait donner à quatre murs et à quatre tours dès qu'il s'agissait non seulement d'abriter un haut personnage, mais d'inspirer l'effroi aux voisins. De nos jours, cette grosse masse noire n'intimidait plus personne, et moi-même je considérais d'un œil critique les grandes surfaces nues et les angles rébarbatifs que le vieux n'opposait plus qu'au vent »[4980].

2. Nuit et mystère

Nuit et obscurité, synonymes de mystère, sont omniprésents dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green. Comme l'explique Charles Grivel dans *Fantastique-fiction* : « Nous dirons qu'il faut de l'ombre. Un certain coloris, une certaine pâleur. L'atténuation du contour et du sens. Une tour, un souterrain, une caverne, une forêt, un

[4975] G BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 601.
[4976] G BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 621.
[4977] Ibid.
[4978] G BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 626.
[4979] G BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 635.
[4980] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 312.

dessous presque quelconque fournissent la pénombre nécessaire au surgissement de la forme inquiétante. Un bon lieu est donc par essence, pénombreux ».[4981] Le mystère est créé par le manque de lumière : le fait de ne pas voir distinctement rejoint le fait de ne pas savoir avec certitude, clé du fantastique. Symptomatique du flou qui enveloppe l'espace du récit, la lumière de Fontfroide est en effet constamment faible, à l'image de l'allumette tenue par Élisabeth tout au long du roman lorsqu'elle vite la demeure. C'est en effet la nuit que les personnages vivent et se donnent donc à voir. Élisabeth assiste comme à un spectacle aux différents obsessions des hôtes de Fontfroide : chaque porte poussée, chaque chambre découverte est l'occasion de faire connaissance avec un être mystérieux.

> Une bougie et des allumettes dérobées au salon lui permirent de trouver son lit sans se cogner les genoux contre les chaises. Plusieurs fois, cependant, elle déplaça cette lumière qui lui montrait la pièce sous son aspect le moins rassurant. Au plus léger mouvement de la flamme, des ombres se promenaient sur toute la surface du plafond. Posée sur le secrétaire, la bougie éclairait le buste de plâtre de telle sorte que ce visage disgracieux se mettait à rire ; elle ne pouvait rester là ; Élisabeth la fixa sur la cheminée et en profita pour se regarder dans la glace, mais ce passe-temps ne lui procura aucun plaisir, car elle ne distingua qu'une petite figure terrifiée entourée d'ombres mouvantes. Elle ferma les paupières et les rouvrit aussitôt : il était aussi troublant de ne pas voir du tout, en effet, et elle préférait surveiller cette demi-obscurité suspecte où s'agitait vaguement quelque chose […].[4982]

La jeune fille cherche sa route dans cette obscurité qui rend Fontfroide encore plus mystérieuse. D'ailleurs dans cette maison, les gens semblent disparaître ou apparaître brusquement : « la jeune fille eut le temps de voir disparaître le bord d'un châle beige »[4983], « Elle courut après lui jusqu'au palier du troisième étage juste à temps pour voir le petit homme glisser sur la rampe avec une agilité simiesque. Un instant plus tard, il avait ouvert la porte de la maison et se sauvait dans le jardin »[4984,] « […] Élisabeth vit disparaître M. Bernard […] »[4985]. Le manque de clarté constitue le leitmotiv des récits greeniens.

Chez Bernanos, Mauriac et Green, le paysage s'apparente souvent à un monde crépusculaire :

> C'est maintenant l'heure de la nuit qu'aucun homme ne connaît parfaitement, n'a possédée tout entière, qui tient en échec tous les sens lorsque l'ombre de plus en plus dense remplit l'étendue des cieux et que la terre saturée semble suer une encre plus noire encore. Le vent s'est enfui quelque part, on ne sait où, erre au fond des immenses déserts, des solitudes altissimes où sont venus l'un après l'autre mourir les échos de ses galops sauvages. Une brise, un souffle, un murmure, un essaim de choses invisibles glisse à trente pieds du sol comme flottant sur l'épaisseur de la nuit. Et le vieux, prêtant l'oreille, entend siffler

[4981] C. GRIVEL, *Fantastique-fiction, op. cit.,* p. 45.
[4982] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 531.
[4983] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 498.
[4984] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 545.
[4985] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 541.

doucement l'extrême pointe des peupliers ».[4986]

La nuit est le moment propice à l'apparition des démoniaques. Ce paysage semble déjà mort dans la mesure où le silence et le noir ont tout envahi : « l'ombre de plus en plus dense », « le vent s'est enfui », « mourir les échos de ces galops sauvages ». Cette dernière image fait écho aux chevaux de l'apocalypse. Ce cadre décoloré évoque l'agonie du jour, comme le suggère la lumière qui se vide de sa couleur. Le verbe se « reforme » montre que le mal ne peut que se reproduire, se répéter. Dans ce fragment, on assiste au prélude de l'apocalypse avec cette terre « noire d'encre ».

Le paysage est donc marqué par le mal, et il se fait souvent infernal comme dans *Genitrix* de Mauriac : « Le soleil de midi pesait sur le jardin aride. Entre les pelouses poussiéreuses, le sable des allées avait la couleur de la cendre »[4987]. C'est cette même couleur « cendre » que l'on retrouve dans *Thérèse Desqueyroux* du même auteur : « Ce chemin plein d'ornières et de trous se mue, au-delà d'Argelouse, en sentiers sablonneux ; jusqu'à l'Océan, il n'y a plus rien que quatre-vingt kilomètres de marécages, de lagunes, de pins grêles, de landes où, à la fin de l'hiver les brebis ont la couleur de la cendre »[4988]. Accablé par la chaleur de plus en plus étouffante, le paysage du roman semble lui aussi littéralement mort : « les feuilles mortes des chênes salissaient encore l'azur ; les fougères sèches jonchaient le sol que perçaient les nouvelles crosses, d'un vert acide »[4989]. La nature est endormie, sans vie, comme dans *Le Désert de l'amour* du même auteur, lorsque Maria Cross se désespère : « L'accablement des arbres était humain : on eût dit qu'ils connaissaient la torpeur, la stupeur, le sommeil »[4990].

Aurore et crépuscule sont des moments où la lumière du jour et l'obscurité de la nuit se mêlent. Ces moments sont particulièrement favorables au jaillissement de l'imprévu et de l'inquiétude, et permettent une perception particulière du monde. Le fantastique ne se déploie pas à une heure invariable, à la faveur par exemple de l'obscurité ou du milieu de la nuit, mais s'installe à des moments divers dès que nous avons la sensation d'atteindre une frontière. Il semble y avoir une relation étroite entre pénombre et mystère, comme on peut le voir dans *Le Visionnaire* du même auteur :

Derrière ces murs de pierre volcanique, il logeait ses craintes, ses désirs, leur prêtant un visage et une voix

[4986] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1434.
[4987] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 609.
[4988] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 30.
[4989] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 36.
[4990] F. MAURIAC, *Le Désert de l'amour, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 819.

> inventant des relations compliquées entre ces fantômes que mouvaient des destins contraires, et dans les grandes salles voûtées où je pénétrais à sa suite, j'entrevoyais un monde à la fois violent et poétique, éclairé d'une lumière plus impérieuse que la notre ou plongé dans une ombre que mes regards ne perçaient pas. [4991]

Un véritable combat entre « ombre » et « lumière » semble se jouer, à l'image du combat du bien contre le mal. On retrouve une image similaire dans *Sous le soleil de Satan* quand Donissan lutte contre le mal seul dans sa chambre : « Dans la nuit qui retombe, la frêle clarté le défie »[4992]. Les scènes où le surnaturel domine se distinguent très souvent par une faible luminosité, se déroulant soit au crépuscule, soit au point du jour. L'arrivée d'Élisabeth à Fonfroide se fait à la nuit : on ne distingue que « la vague blancheur de la route »[4993]. La pluie renforce la vision trouble et confuse de la demeure qui apparaît, de ce fait, soudainement à la jeune fille : « Tout à coup, la jeune fille aperçut la masse blanche, puis un filet de lumière sous une porte »[4994]. Les personnages eux-mêmes ont souvent des visages dissimulés, très souvent faiblement éclairés : celui de Serge quand il est découvert endormi par Élisabeth dans *Minuit*, tout comme celui de M. Edme, « décapité par les ténèbres »[4995] que la jeune fille, dans le même roman, n'arrive pas à voir dans l'obscurité[4996]. La faible lumière, souvent indistincte, reflète les incertitudes auxquelles les personnages démoniaques et le lecteur se retrouvent confrontés.

C'est pourquoi de nombreux événements se déroulent aussi à la limite du jour et de la nuit, que ce soit à l'aube ou au crépuscule. Les paysages sont plongés dans une obscurité dense d'où sortent de sinistres visages empreints d'une tristesse immense. Ces horizons livides, ces ciels ombrageux, ont leur place dans le roman bernanosien où le décor extérieur traduit le désespoir des personnages. Dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, le roman s'ouvre sur une lumière crépusculaire, sur le moment où tout bascule « déjà ». L'incipit présente donc le passage du jour à la nuit (ou de la nuit au jour) comme un moment décisif dans le déroulement des événements à venir : « Voici l'heure où commence l'histoire de Germaine Marlorthy »[4997]. L'histoire de Mouchette commence donc dans le crépuscule, et elle s'achèvera dans une aube qui s'étend démesurément. Le contraste lumineux, qui se fond dans une expression oxymorique, est présent dès le titre même du roman : *Sous le soleil de Satan.*

[4991] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 207.
[4992] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 147.
[4993] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 495.
[4994] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 496.
[4995] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 512.
[4996] « Sa tête grisonnante se perdait dans la pénombre, et elle ne voyait que son corps plat dans ses vêtements de deuil », J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 511.
[4997] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 59.

Le complément du nom « soleil » nous mène sur la voie des ténèbres, de la nuit, royaume de Satan. Dans la première partie, dans le chapitre III, chapitre central dans lequel l'abbé rencontre physiquement Satan, avant de rencontrer Mouchette qui ira se suicider ensuite, on voit Donissan partir à la tombée de la nuit en direction d' Étaples : « Au crépuscule, le vent s'apaise, une brume légère monte du sol saturé »[4998], et il revient au lever du jour, sa rencontre avec Mouchette ayant lieu dans une aube infinie.

Aussi, le paysage n'en finit pas d'apparaître dans une lumière trouble, parfois inquiétante : « Peu à peu le paysage encore indécis à la toute première heure de l'aube lui devenait familier »[4999], « la pâle lumière du jour traîne encore dans les fonds, insaisissable »[5000], « À leur droite, les grands pins de Norvège, au feuillage noir, faisaient une masse sombre et grondante, sur le ciel oriental, déjà pâli »[5001], « La triste aurore errait dans le ciel »[5002]. Dans la seconde partie, le premier chapitre s'ouvre sur une fin de nuit, encore une fois. L'aurore pénètre le domaine intérieur de l'homme : « L'effrayante aurore qui se lève au-dedans de l'homme, donnera à la pensée la plus secrète sa forme et son volume éternel, et le cœur double et furtif ne pourra même plus se renier… *Consummatum est*, c'est-à-dire tout est défini pour toujours »[5003]. On retiendra la métaphore qui définit Satan: « L'étoile reniée du matin : Lucifer, ou la fausse Aurore… » [5004].

Au chapitre XIII, quand l'académicien Saint-Marin entre dans l'église pour l'ultime confrontation, le jour s'éteint peu à peu. Et quelques pages avant le point final, comme dans une tragédie où la tension monte à mesure que la chute devient inexorable, les fidèles se rassemblent pour le tableau final, qui, préparé sur plusieurs chapitres, sera lui aussi « fulgurant ». La fin du chapitre est de ce point de vue saisissante : « Au-dehors, le ciel s'obscurcit ; un dernier vitrail du transept s'éteint tout à fait. Désormais la porte s'ouvre et se referme sur un fond de velours noir, où le monde extérieur ne se dénonce plus que par son parfum. Des ombres éparses se rapprochent. […]. Les derniers s'éloignent cependant. Saint-Marin va rester seul »[5005]. À mesure que la nuit monte, la solitude grandit pour aboutir à la dernière phrase du chapitre qui laisse cette fois Saint-Marin seul avec le saint de Lumbres, comme on l'apprendra bientôt. La périphrase verbale qui indique le futur proche « va rester » appuie ce présent qui s'étire (« les derniers s'éloignent ») vers un futur imminent, sans retour.

[4998] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 159.
[4999] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 190.
[5000] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 191.
[5001] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 194.
[5002] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 197.
[5003] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 234.
[5004] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 235.
[5005] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 299.

Ici, comme en de nombreux endroits du roman, on remarque un contraste saisissant entre la durée du passage de la nuit au jour ou inversement et l'emploi récurrent des adverbes et autres modalisateurs qui indiquent que le bouleversement est opéré, que le retour n'est plus possible, que les choses sont consommées : « désormais » fait ici écho aux nombreux « déjà » qui parsèment le roman.

L'aube, l'aurore, le ciel aux couleurs troubles sont à considérer d'un point de vue symbolique : ils renvoient à l'état d'âme des personnages, et laissent même entrevoir une lumière invisible, à savoir la présence divine, qui doit combattre la noirceur diabolique. Cette valeur symbolique est confirmée dans *La Joie* par le démoniaque La Pérouse :

> La vie psychique, c'est encore la vie – je veux dire une manœuvre sournoise, ignoble, contre la pureté, la majesté de la mort. On a beau rêver le froid, le blanc... Tenez ! mieux encore : la nuit sidérale, impolluée, le noir absolu, lisse, vide, stérile... Hélas ! les espaces interstellaires sont eux-mêmes fécondés, la lumière froide transporte le germe d'un ciel à l'autre, le berce au rythme absurde de cinq cents milliards de vibrations par seconde sans le tuer. Ni le froid, ni le chaud n'auront raison de l'abjecte sécrétion de la vie, un dieu ne réussirait pas à cautériser d'un coup, à la fois, tous les points de suppuration... Le prix inestimable que j'attache...[5006]

Au-delà de l'hyperbole généralisée qui la qualifie, l'obscurité se présente non pas par défaut, comme une absence de lumière, mais comme l'oxymore d'un monde du rien. Ce monde a donc une présence, une existence propre que signalent les personnifications : « deux talus noirs surgissent ». La nuit devient un espace hermétique à l'intérieur duquel Donissan pénètre : il finit par être absorbé, étouffé par ses frontières à sens unique qui sont à la fois poreuses et étanches, absorbant l'extérieur vers l'intérieur : « la nuit s'ouvre et se referme ». Le caractère violent de cette absorption ne fait aucun doute lorsqu'on regarde les verbes utilisés : l'étouffement, l'enfoncement suggère une mise à mort, une « néantisation » du sujet. Ce que pénètre Donissan, ce rien qui est à la fois présent et anéantissant, c'est bel et bien un « trou noir » dangereux qui détruit ce qu'il attire. On note une progression ici, de la simple notation concrète vers une interprétation plus symbolique, lorsque la profondeur de la nuit est évoquée par le maquignon qui précise que c'est à la faveur de cette nuit sans lune que la rencontre a pu se produire. La nature paraît donc adjuvante du mal, du crime autant que victime de celui-ci, ce qui contribue encore davantage à la confusion de la représentation du mal. D'un côté, la nature s'étend, et protège l'incognito des crimes : Adrienne Mesurat dans le roman éponyme de Green, Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, Simone dans *Un Mauvais rêve* et Évangéline dans *Un Crime* du même auteur voient leurs crimes protégés

[5006] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 642.

par la nuit. La forêt protège, quant à elle, ceux de Guéret dans *Léviathan* de Green et Gabriel dans *Les Anges noirs* de Mauriac.

Selon Philippe Le Touzé, la nuit dans l'univers bernanosien est une « étendue d'eau morte, mais sein où germe l'inconnu, où le destin est en gestation monde d'invisibles potentialités ; masse étale du temps où rien ne peut se produire, mais aussi vide creusé qui appelle l'être et l'événement à venir ; lieu du sommeil primitif, animal, antérieur au péché, et nébuleuse du songe, la nuit est aussi l'inconnu, l'aventure, l'abîme de la liberté ; elle est l'immensité de l'invisible où guette la Grâce et où Satan est embusqué »[5007]. La nuit est une initiation au mystère, comme on peut le voir aussi chez Green et Mauriac. Dans *Minuit,* les gens vivent essentiellement la nuit à Fontfroide. La pénombre modifie la vue et contribue à rendre la demeure mystérieuse, inquiétante. Élisabeth « s'enfonce dans le pays nocturne ou le silence parle et l'ombre voit »[5008]. L'obscurité permanente de cette demeure dont les habitants s'éveillent la nuit suscite l'angoisse :

> La lampe du vestibule éclairait faiblement le grand puits noir où l'escalier en spirale se dressait comme une bête sortie de l'abîme. […]. Sur les murs blancs qui répandaient une vague lueur, semblable au reflet de la neige dans l'obscurité, elle distingua les formes de grands oiseaux immobiles, placés l'un près de l'autre sur des socles, de sorte que leurs ailes étendues se touchaient. [5009]

Il surgit au cœur de cette pénombre des visions surréalistes et terrifiantes : « Tout devenait insolite dans cette lueur d'incendie qu'une simple chandelle jetait sur les murs »[5010]. Se promenant dans Fontfroide la nuit, elle découvre une chambre engloutie où les meubles « formaient un grand tas en forme de pyramide dont la masse noire et funèbre se reflétait dans quatre ou cinq pieds d'eau croissante »[5011]. Plus loin, elle est effrayée par des paroles prononcée dans la pénombre de la demeure : « […] elle ne vit rien qu'une forme noire qui disparut presque aussitôt à l'intérieur de la maison »[5012]. Dans ce contexte, les démoniaques n'en sont que plus mystérieux comme Serge qui dans la pénombre apparaît comme surréel : « Dans l'ombre environnante, ce jeune homme éclairé par la lumière banale d'une lampe à pétrole resplendissait aux yeux d'Élisabeth comme une vision »[5013]. C'est une lumière sinistre,

[5007] P. LE TOUZÉ, *L'Univers sensible dans les romans de Bernanos,* tome I, *op. cit*., p. 177.
[5008] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 429.
[5009] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 511.
[5010] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 531.
[5011] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 549.
[5012] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 497.
[5013] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 569.

le plus souvent qui émane de sources artificielles : c'est « une lumière qui semble couver plutôt que chasser les frayeurs des ténèbres »[5014].

La scène du chantier dans *Léviathan* de Green révèle un aspect particulièrement inquiétant de la réalité : « Cette espèce de ruissellement immobile donnait aux masses de houille et d'anthracite un caractère étrange : elles semblaient palpiter ainsi que des êtres à qui l'astre magique accordait pour quelques heures une vie mystérieuse et terrifiante »[5015]. L'éclat de la lune sur les trois tas de charbon est « avalé par l'ombre, cette privation partielle de lumière qui ronge les formes pour leur prêter un masque terrifiant : le Léviathan se dresse là, menaçant »[5016]. Dans cette scène, les choses paraissent subitement douées d'une force noire, maléfique. Green a fondu les différents thèmes qui font de l'espace le théâtre de l'aliénation : les trois tas de charbon se transforment peu à peu en une créature diabolique. La clarté de la lune joue d'ailleurs un rôle prédominant dans cette vision nocturne : tout le paysage prend une allure fantastique :

> Derrière (les masses de houille), leurs ombres se rejoignaient presque, creusant des abîmes triangulaires d'où elles paraissaient être montées jusqu'à la surface du sol comme d'un enfer. La manière fortuite dont elles étaient posées, telles trois personnes qui s'assemblent pour délibérer, les revêtait d'une grandeur sinistre. À les regarder longtemps, dans le silence de minuit, sous un ciel noir au fond duquel la lune semblait fixée pour toujours, elles devenaient aussi effroyables que des dieux spectateurs d'une tragédie où le sort même de la création se jouerait. [5017]

Le langage ne semble pas suffisant pour dire ce que voit Guéret. Le lieu fantastique prend des allures inquiétantes comme la scène, dans *Minuit,* où Élisabeth passe la nuit chez sa tante Rose dans un placard. La petite fille accède à cet autre monde par l'obscurité : elle fuit dans la ville où le fantastique se manifeste par la personnification du silence : « Tout à coup, le timbre de l'horloge annonça la demie. Ce bruit qui de jour n'eût pas été remarqué, prenait à cette heure l'intensité d'une explosion. Des battements remplirent le ciel, énorme palpitation sonore dont les dernières ondes vibrèrent sous les tempes de la petite fille »[5018].

La peur de l'obscurité entraîne chez certains personnages des hallucinations, et particulièrement chez les démoniaques. Dans *Mont-Cinère* du même auteur, Emily a l'impression que les rideaux sont vivants ou que le portrait de son père lui parle. Elle passe des nuits difficiles dans la chambre de sa grand-mère qui est aussi celle où son père est mort

---

[5014] R. POP, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan, *op. cit.,*p. 115
[5015] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 629.
[5016] R. POP, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan*, op. cit.,*p. 115.
[5017] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 692.
[5018] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 438.

durant lesquelles elle rêve qu'elle tue sa mère. Après avoir fait des cauchemars, elle se demande souvent si c'est un événement réel ou non. C'est la nuit que Manuel s'évade, dans *Le Visionnaire* de Green, de sa misérable vie vers une existence rêvée : « La nuit, en effet, alors que tout notre être semble à la limite de deux mondes, un peu avant la seconde où j'allais tomber dans un grand sommeil vide, je voyais »[5019]. La traversée de la nuit est un moment particulièrement atroce, comme on peut le voir dans *Adrienne Mesurat* où le narrateur commente:

> II y a en effet quelque chose de calme et de rassurant dans les premières heures de l'obscurité, mais à mesure que la nuit avance et que tous les bruits de la terre se taisent, l'ombre et le silence prennent vite un caractère différent. Une espèce d'immobilité surnaturelle pèse tout et il n'est pas de mot plus éloquent que celui d'horreur pour décrire les moments qui précèdent la venue de l'aube. [5020]

Julien Green fixe par des mots et des images ce « moment » insaisissable qui traduit par des images « de clair-obscur et de la nuit, du bruit et du silence, le passage de l'ordinaire à l'extraordinaire, du naturel au surnaturel, du banal à l'étrange »[5021] explique Rodica Pop.

Dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le village de Fenouille est souvent décrit dans la pénombre, faisant de ce lieu un espace morbide définitivement gagné par l'anéantissement :

> Une lueur louche rampe encore autour du village, une espèce de brume au flanc roux que l'aube dissipe chaque matin, qui se reforme chaque soir, là-bas, derrière les bois de Saint-Venant et de Lamare, sous la pluie d'hiver, au-dessus des étangs décolorés. Puis elle s'éteint. C'est maintenant l'heure de la nuit qu'aucun homme ne connaît parfaitement, n'a possédée tout entière, qui tient en échec tous les sens lorsque l'ombre de plus en plus dense remplit l'étendue des cieux et que la terre saturée semble suer une encre plus noire encore. Le vent s'est enfui quelque part, on ne sait où, erre au fond des immenses déserts, des solitudes altissimes où sont venus l'un après l'autre mourir les échos de ses galops sauvages. Une brise, un souffle, un murmure, un essaim de choses invisibles glisse à trente pieds du sol comme flottant sur l'épaisseur de la nuit.[5022]

Le paysage est désigné de manière approximative (« une lueur louche », « une espèce de brume »), par des termes péjoratifs (« s'éteint », « décolorés ») ou des phrases négatives (« aucun homme ne connaît », « n'a possédée », « on ne sait où »). La métaphore de la terre suant « une encre plus noire encore » vient certes renforcer l'idée d'opacité tout en associant la terre à un plumier qui accueillerait une mare d'encre. Cette métaphore nous incite à comprendre cette scène d'un point de vue métatextuel. De plus, le dysfonctionnement langagier permet d'introduire de la confusion dans la lecture, et entraîne le lecteur dans le

[5019] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 307.
[5020] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 313.
[5021] R. POP, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », *Autour de Julien Green, au cœur de* Léviathan*, op. cit.,*p. 117.
[5022] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1434.

vacillement du monde que la description tente de suggérer. La narration joue sur l'ignorance et sur l'aveuglement du vieux Devandomme pour donner au paysage entier une apparence fantastique : « Une brise, un souffle, un murmure, un essaim de choses invisibles glisse à trente pieds du sol comme flottant sur l'épaisseur de la nuit ».

Le passage de la clarté à l'obscurité est le moment propice pour le narrateur d'introduire un élément mystère, le dévoilement d'un secret ou d'un acte terrifiant. Dans *Sous le soleil de Satan,* la rencontre cruciale de l'abbé Donissan avec le maquignon se fait dans la nuit noire. Les expressions indiquant la profondeur de la nuit sont nombreuses : « Les ténèbres étaient si épaisses que, si loin que portât son regard, il ne découvrait non seulement aucune clarté, mais aucun reflet […]. Et toujours la nuit s'ouvre et se referme […]. Ses yeux, qu'il avait tenus grands ouverts dans les ténèbres […]. De nouveau, deux talus noirs surgissent […] Par une nuit si noire […] une nuit sans lune […]. Les ténèbres où il s'enfonçait sifflaient à ses oreilles comme une eau profonde ». [5023] L'accent mis sur l'importante obscurité du lieu prend un sens métaphorique d'anéantissement de la conscience du personnage. La scène où Simone dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos entend tuer la vieille tante d'Olivier est aussi marquée par un passage de la clarté à l'obscurité. Le personnage s'éloigne de la lumière et s'enfonce dans la pénombre :

> Mieux valait, d'ailleurs, qu'elle attendît sur place, ici même, les premières heures du crépuscule. En calculant au plus juste, elle arriverait sûrement au col à la tombée de la nuit. Peut-être abandonnerait-elle là sa machine pour entrer dans le parc du côté le moins accessible ? De toute manière, elle était résolue maintenant à tenter le hasard d'une entrevue dont l'issue dépendrait des circonstances et de son courage. […]. Il lui semble que la maison grise recule à une vitesse vertigineuse, s'enfonce. Dieu ! est-il vrai que la chose est faite, accomplie, oubliée ?... Comme la nuit est noire, noire et douce !... Par une portière ouverte elle croit voir fuir dans le ciel ténébreux la colonne de fumée que tord le vent de la course et qui s'éparpille en flocons d'écume au-dessus de la campagne endormie. [5024]

Dans *Un Crime* du même auteur, le faux prêtre de Mégère surgit en pleine nuit ; c'est cette même nuit que le corps inanimé de la vielle châtelaine sera retrouvé dans le parc. Le mystère de l'identité du meurtrier perdure jusqu'à la confession finale de l'assassin. Aussi la nuit est le théâtre de scènes capitales où s'accomplit le destin des personnages démoniaques. Dans *La Joie,* Cénabre, à la fin du roman, lorsqu'il découvre le corps de Chantal : « entr[e] dans la nuit, haute silhouette toujours magnifique de calme, d'équilibre, et déjà pourtant vidée de sa force, prête pour le désespoir ou pour le pardon »[5025].

[5023] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 164.
[5024] G BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op.cit.,* pp. 1003-1005.
[5025] G. BERNANOS, *La Joie, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 717.

3. Les phénomènes atmosphériques

Dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green, les phénomènes atmosphériques forment souvent un obstacle qui contribue à créer un certain mystère. Il n'est pas rare que le brouillard et la brume envahissent l'espace diégétique de leurs romans. Les manifestations naturelles étranges, tels les cris d'oiseaux qui « ressemblaient à des adieux »[5026], ceux des animaux et les phénomènes météorologiques comme l'orage ou la tempête, annoncent, préparent, accompagnent les actes les plus sanglants. Ce ne serait pas le désordre premier de la nature qui pousse l'homme au désordre moral, mais, dans une perspective plus traditionnelle, le désordre de l'homme qui produit le désordre naturel, destiné à châtier une humanité pécheresse. L'orage qui se « déchaîne » au milieu des étés torrides et les grondements qui l'accompagnent annonce la rage humaine qui, elle aussi, se « déchaîne » le plus souvent au milieu d'une pluie violente. « La tempête déchaînée »[5027] est ainsi une sorte d'écho des disputes au sein des couples ou des familles : une tempête extérieure éclate presqu'au même moment que le conflit entre Fernand et sa mère dans *Genitrix* de Mauriac*,* un orage éclate quand Paule quitte Bob Lagave dans *Destins* de Mauriac. L'orage ou la pluie, sur lesquels le narrateur insiste, semble annoncer le drame ou la tragédie proche. C'est le cas dans *Les Anges noirs* de Mauriac où un orage a provoqué des coulées de boue ce qui permet à Gabriel d'expliquer à Aline leur changement de trajet : « Tu vois l'agrément de ces terres sablonneuses, par des temps pareils ? Elles boivent toute l'eau. Imagine ce qu'est la route ! Un fleuve de boue... Ici tu ne mouille pas tes pieds »[5028]. Une fois sur un chemin forestier, il pourra la tuer à l'abri des regards. Aussi, l'orage présente une menace, un péril qui met la vigne ou les récoltes en danger comme dans *Le Nœud de vipères* du même auteur : « Un sifflement de bête puis un fracas immense en même temps qu'un éclair ont rempli le ciel. Dans le silence de panique qui a suivi, des bombes sur les coteaux ont éclaté... Des fusées ont jailli de ce coin de ténèbres où Barsac et Sauternes tremblent dans l'attente du fléau. La cloche de Saint-Vincent qui éloigne la grêle sonnait à toute volée ; comme quelqu'un qui chante, la nuit, lorsqu'il a peur...»[5029].

L'orage et ses éclairs perturbent le ciel dans la dernière partie de *Sous le soleil de Satan* : « Au-dessus de lui, la nuée se déchire en lambeaux. Une, dix, cent étoiles renaissent, une par une, à la cime de la nuit. Une pluie fine, une poussière d'eau retombe d'un nuage crevé par le

[5026] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 618.
[5027] F. MAURIAC, *Genitrix, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 593.
[5028] F. MAURIAC, *Les Anges noirs*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome III, *op. cit*., p. 318.
[5029] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, *Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 461.

vent. Il respire l'air rafraîchi, détendu par l'orage »[5030] ; « Dans le silence qui suivit, gros d'un nouvel orage, la porte extérieure s'ouvrit tout à coup, et les marches de l'escalier craquèrent une à une, sous un pas pesant »[5031]. L'orage domine l'espace dans *Le Mal* de Mauriac et il se fait de plus en plus présent, à l'image du désir de Fabien : « Il était un désert conscient de son aridité mais écoutait en lui comme au lointain d'une torride après-midi, de sourds grondements. Alors on vit avec un peureux espoir que l'orage monte... l'orage qui, de sa grêle, hachera toute vendange ; mais qui délivre aussi la terre fendue de sécheresse, les feuillage exténués »[5032]. Il en est de même pour Raymond, dans *Le Désert de l'amour*, où l'orage éclate avec autant de violence que sa passion pour Maria Cross, comme sa « crise de comportement »[5033], ainsi que le rappelle Philippe Marc Dufaure. Dans le même roman, un orage éclate au moment même où Maria tente de mettre fin à ses jours. De même, « le soleil trop chaud annonc[e] l'orage »[5034] dans *Le Nœud de vipères,* quand Louis décide de partir pour Paris, bien que sa femme l'en dissuade. Cet entretien sera d'ailleurs le dernier du couple. L'orage opère une séparation dans le ciel qui rappelle l'action de Satan lui-même, comme une image, lors du dialogue entre Guillaume et Steeny dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le suggère : « La même pluie lourde, sans aucune brise, tombait d'aplomb sur le sol fumant. Très loin vers l'est et comme au bord d'un autre monde, l'aube orageuse formait lentement ses nuées à travers une poussière d'eau »[5035]. On retrouve un rôle identique à l'orage dans *Le Visionnaire* de Green : il s'abat sur Nègreterre la première nuit que Manuel passe avec la vicomtesse et dont elle ne ressortira pas vivante.

Le brouillard est parfois si épais qu'il modifie la perception du réel en transformant, par exemple, complètement Fontfroide dans *Minuit* de Green. C'est en effet lorsqu'il se dissipe qu'Élisabeth comprend qu'un gouffre entoure la demeure : « Le mur de pierre grise était à pic sur un gouffre que la brume dissimulait un moment plus tôt. On eût dit que Fontfroide, bâtie en contrebas, avait glissé sur un terrain oblique pour s'arrêter à la limite extrême du versant »[5036]. On peut observer que le brouillard survient souvent lorsque la confusion et l'incertitude des démoniaques sont à leur paroxysme. Dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, Simone, lorsqu'elle arrive chez la vieille tante, ne sait pas si elle va commettre ou non le

[5030] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 234.
[5031] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 293.
[5032] F. MAURIAC, *Le Mal, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome I, *op. cit*., p. 651.
[5033] P. M. DUFAURE, *François Mauriac – ethnologue aquarelliste des Pays Aquitains*, Dossiers d'Aquitaine, 2000, p . 179.
[5034] F. MAURIAC, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesque et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit*., p. 476.
[5035] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit.,* p. 1375.
[5036] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 519.

crime, ce qui lui cause une angoisse terrible. Le narrateur souligne que le brouillard recouvre tout le paysage environnant :

> L'énorme masse de brume, maintenant immobile, que les derniers remous du soir avaient amassée dans la vallée ainsi qu'un fleuve invisible, les faisait paraître à une distance prodigieuse. Mais dès que Simone se fut engagée sur la pente boisée, pénétrant sans le savoir dans cet air saturé, l'illusion prit fin : elle se trouva brusquement beaucoup plus près qu'elle n'eût pensé de la lisière du parc, dont la futaie se détachait en noir sur le fond grisâtre du taillis où luisaient encore, par places, les immenses dalles polies par les eaux et qu'elle avait prises d'abord pour des flaques laissées par la pluie. [5037]

Le brouillard devient un voile qui dissimule la vérité, il fonctionne alors comme une métaphore du secret. Ce lien entre brouillard et mystère est évoqué dans *Monsieur Ouine* de Bernanos :

> Une lueur louche rampe encore autour du village, une espèce de brume au flanc roux que l'aube dissipe chaque matin, qui se reforme chaque soir, là-bas, derrière les bois de Saint-Venant et de Lamare, sous la pluie d'hiver, au-dessus des étangs décolorés. Puis elle s'éteint. C'est maintenant l'heure de la nuit qu'aucun homme ne connaît parfaitement, n'a possédée tout entière, qui tient en échec tous les sens lorsque l'ombre de plus en plus dense remplit l'étendue des cieux et que la terre saturée semble suer une encre plus noire encore. [5038]

Le brouillard et la brume servent à voiler ce que les personnages et le lecteur ne doivent pas voir. L'apparition du brouillard est révélatrice du changement d'atmosphère et de l'intrusion du mystère dans l'histoire : « À travers la menue brume insidieuse qui fausse toute perspective, le froid brouillard qu'aspirent avec peine les poumons pourris de M. Ouine, on dirait l'appel d'un de ces noirs oiseaux d'hiver jetés en dérive à mille pieds au-dessus des collines, pris dans l'étau de la tempête polaire. « Bigre de bigre ! » fait le professeur de langues »[5039]. Le brouillard est ici une sorte d'indication de l'état de confusion et d'obscurité du démoniaque. Comme la brume, il est souvent qualifié par des adjectifs péjoratifs, ce qui suggère son rôle négatif : « Ils continuaient à marcher côte à côte et bien que le soleil fût encore au-dessus de l'horizon, la brume funèbre montait, invisible, mais dénoncée par son âcre parfum »[5040] ; « La ville, écrasée tout le jour par un brouillard impitoyable, aussi brûlant que l'haleine d'un four […]»[5041]. La pluie joue aussi parfois ce rôle de filtre dans le chapitre IV de la deuxième partie *d'Adrienne Mesurat*, tout comme au début du chapitre I de la deuxième partie de *Minuit* de Green où la pluie obscurcit le paysage et obstrue la vue. Elle se charge de faire naître le mystère : « Sous le ciel pluvieux, à cette heure silencieuse où tout

[5037] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1012.
[5038] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.,* p. 1434.
[5039] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1470.
[5040] G. BERNANOS, *Un Crime, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 855.
[5041] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 441.

paraissait frappé d'une immobilité qui ne devait jamais cesser, la jeune fille eut confusément l'impression que ce vieux village l'attendait et qu'il l'avait attirée à lui par de secrets et puissants sortilèges »[5042] explique le narrateur dans *Adrienne Mesurat*. Elle est cet élément qui, comme le brouillard, « empêche de voir »[5043].

Les éléments atmosphériques, qui voilent ou éclipsent, empêchent les personnages de se repérer dans l'espace, tout comme le fantastique, ainsi que les motifs de la perte, de l'indicible et du secret, empêchent le lecteur de se repérer facilement dans les récits de Bernanos, Mauriac et Green.

C. Un univers d'apparence, d'illusion et de rêves : l'onirisme chez Bernanos, Mauriac et Green

On ne peut manquer de remarquer l'importance que prennent les rêves dans l'œuvre romanesque de Bernanos, Green et, dans une moindre mesure, de Mauriac[5044]. La récurrence des rêves, des songes, des apparitions et des cauchemars, qui servent à dire l'insolite et l'étrange, le montre bien. La présence du songe s'y glisse insidieusement dans certains passages, contribuant à l'instauration d'un climat étrange, d'une tension de l'entre-deux qui anime l'intégralité du récit. Les rêves contribuent à emmener le lecteur dans un véritable labyrinthe intérieur : « Le rêve n'est pas en soi fantastique ni même surnaturel »[5045], dit Jean Fabre, parce que le rêve en lui-même ne représente pas une rupture avec la norme. Échappant à la catégorie du rationnel et du logique, l'imaginaire introduit le lecteur dans un univers où le réel et la fiction s'entremêlent. L'univers romanesque de Bernanos et Green joue particulièrement avec l'apparence en recourant à certains motifs tels le trompe-l'œil, le mensonge, l'illusion et le rêve. Nous avons déjà évoqué précédemment[5046] le rôle prépondérant de ces motifs dans leur œuvre. La réalité y devient souvent illusion : elle se fait multiple, changeante, incertaine. Le recours au rêve et à l'imaginaire constitue un motif récurrent de l'homme démoniaque qui cherche son identique dans cet univers d'apparences

[5042] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, *op. cit*., p. 427.
[5043] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, *op. cit*., p. 375.
[5044] Julien Green l'explique dans son discours de réception à l'Académie française : « C'est peu dire que (Mauriac) tenait en Suspicion ce qui relevait du fantastique et de l'invérifiable, bannissant rêves prémonitoires, sinistres pressentiments, apparitions, dédoublements de personnalité, irruption de l'au-delà dans la vie de tous les jours, choses dont je ne faisais pas fi. Dans son œuvre entière, que j'ai relue, je n'ai trouvé qu'un seul revenant, et encore assez douteux : ce n'est pas beaucoup ! ».
[5045] J. FABRE, *Le miroir de sorcière*, *Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 124.
[5046] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Une fausse issue : le mensonge ».

fluctuantes. Dans les récits de Bernanos et Green, les rêves ont une place considérable au point que l'on peine parfois à distinguer le vrai du faux. Le rêve est une expérience éprouvante : il apparaît au XVIIIe siècle comme « une tentative démoniaque » pour s'emparer de l'esprit et du corps du dormeur. L'imagination permet de transcender le réel et de donner naissance à un univers qui évolue à la lisière du réalisme et de l'onirisme. Dans les romans de Bernanos et Green, aucun « artifice de narration [...] n'introduit une démarcation entre le vécu et l'imaginaire»[5047], le rêve peut « s'étirer à loisir, jusqu'à enrober la fiction tout entière »[5048]. Le lecteur, selon Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, doit alors percer le mystère : « Car c'est bien à un monde « mystérieux » qu'il fait face, mis au défi par tel ou tel élément fantastique, et envoûté, de surcroît, par une « magie » qui dégage un parfum d'énigme, suggère un sens secret dont l'élucidation paraît d'autant plus impérieuse »[5049]. L'imaginaire use de moyens particuliers comme, bien sûr, le rêve, mais d'autres également comme le merveilleux et le surnaturel, afin de transposer sa nouvelle vision de la réalité à l'écriture. Réel et imaginaire sont placés sur le même plan, notamment dans l'œuvre de Green où l'on peine à distinguer le statut ontologique du personnage démoniaque qui, à des degrés différents, s'invente des doubles : son existence même devient ainsi douteuse.

1. Les véritables « récits de rêve »

La fiction chez Bernanos et Green, parfois proche du fantastique, s'apparente à l'irréalité du rêve, à l'invraisemblance, contrairement au récit traditionnel qui se réfère à un certain réalisme. Il semble que Bernanos et Green aient pour but de mettre en œuvre dans leurs romans une surréalité du réel allant de pair avec celle de l'expérience surnaturelle qui se joue au cœur du récit. L'œuvre de Green a été influencée par certains auteurs dont Poe qu'il lit pour la première fois à dix-neuf ans : « Les yeux m'en sortirent de la tête »[5050] : « Tous ces somptueux cauchemars déferlent en moi avec une forme énorme », c'est « une prose aussi violente et aussi précieuse, avec un tel raffinement de la monstruosité ». Il passe des « heures

[5047] M. DUPUIS, « III. Flandre et Pays-Bas », *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'Âge d'Homme, 1987, p. 98.
[5048] M. DUPUIS et A. MINGELGRUN, « Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, *op. cit.*, p. 224.
[5049] M. DUPUIS et A. MINGELGRUN, « Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, *op. cit.*, p. 225.
[5050] J. GREEN, *Mille chemins ouverts, Œuvres complètes*, tome V, *op. cit.,* p. 1020.

étranges de demi-hallucination »[5051]. Dans son œuvre, Green s'interroge sur le lien – ténu selon lui – existant entre le sommeil, le rêve et la réalité : il semble en effet que, pour lui, l'essentiel soit l'invisible. Il veut peindre le réel et sa précision est d'autant plus minutieuse qu'elle fait ressortir le surnaturel. D'après lui, «[...]. il est nécessaire, [...]., qu'il y ait un très fort dosage de réalisme, que le vrai fasse passer l'imaginaire et que le vrai soit d'autant plus exactement vrai que l'imaginaire fait violence au vraisemblable»[5052]. Le récit greenien revêt une dimension onirique : l'atmosphère peut basculer à tout moment dans l'irréalité. Nombre des romans de Green sont construits sur un enchevêtrement du rêve et de la réalité. Les personnages démoniaques ont l'impression de vivre dans un rêve permanent, seule façon qu'ils ont de se protéger du monde extérieur.

En nous transportant sans transition du réel au rêve et du rêve au réel, Green veut nous suggérer que la réalité est celle vécue à l'intérieur de soi, l'autre n'étant qu'une chimère.. L'atmosphère onirique, qui souvent devient cauchemardesque, envahit le récit. Cette fusion entre réel et imaginaire confère au récit une dimension poétique. Le point culminant de l'épisode fantastique est atteint lorsque les démoniaques greeniens sont les victimes de leur imagination la plus perfide. Cette imagination possède une puissance « malsaine » chez certains personnages, notamment Emily Fletcher dans *Mont-Cinère* qui songe souvent à la fille de son mari : « Son imagination la lui montrait sous tous les aspects possibles, terrifiants et ridicules. Elle voyait, par exemple, un enfant monstrueux en qui la nature se serait plu à réunir les difformités les plus étranges et les plus répugnantes. Il lui semblait qu'elle devait avoir les mains crochues, des yeux glauques comme une petite ogresse, et des airs penchés, avec un abominable sourire »[5053]. Aux adjectifs « possibles», « terrifiants » et « ridicules » du début de la phrase succèdent « étranges », « répugnantes », « abominable ». Cela ouvre les portes d'un monde infernal sans limite et précipite le lecteur dans un fantastique de plus en plus présent. Les personnages de Green refusent plus ou moins consciemment la vie réelle. Pour eux, le rêve représente une fuite hors du monde réel, et la nuit est le moment adéquat pour y pénétrer car elle permet « l'évanouissement d'un monde d'apparences » et « accomplit dans le domaine sensible ce que nous devrions pouvoir accomplir dans le domaine de l'esprit »[5054] comme l'explique Green dans son *Journal*.

Le récit de rêve se retrouve de manière clairement définie dans *Le Visionnaire* où il tient une place prépondérante puisque dans plusieurs pages intitulées « *Ce qui aurait pu*

[5051] J. GREEN, *Mille chemins ouverts, Œuvres complètes*, tome V, tome V, *op. cit.,* pp. 1020-1021.
[5052] J. GREEN, *Journal*, 13 octobre 1944, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.,* p. 812.
[5053] J. GREEN, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 261.
[5054] J. GREEN, *Journal,* 11 août 1938, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit*., p. 481.

être », le narrateur, Manuel, nous raconte sa vie imaginaire à Négreterre. Dès le début de son roman, Marie-Thérèse nous fait entrer dans le monde énigmatique du château, que « l'imagination affabulatrice de son cousin transforme rapidement en fiction »[5055] :

> Certains jours, il était convenu que nous nous tairions, mais une ou deux fois par semaine, lorsque nous nous trouvions dans le jardin, vers la chute du jour, je demandais à Manuel des nouvelles du château. [...] La réalité ne le gênant plus, il reconstruisait [le château] à sa guise, haussait une tour, crénelait un mur et aveuglait des fenêtres quand il pensait que le château y gagnerait, car il le voulait sauvage et rébarbatif. [5056]

Dans ce récit écrit à la première personne, Marie-Thérèse entre dans le monde imaginaire de Manuel. Mais, par son ancrage dans le réel, elle est empêchée d'y adhérer pleinement : le point de vue de la femme adulte nous place entre la conscience de la réalité et la fascination pour le rêve. Par conséquent, le premier récit de Marie-Thérèse est empreint de commentaires qui visent l'explication rationnelle d'un individu perturbé : « J'en étais encore à jouer qu'il vivait déjà une espèce de vie hallucinatoire. Jeune et très étourdie, il ne m'était pas donné de comprendre que ce garçon timide cherchait la secrète issue d'un monde où trop de réalités le faisaient souffrir »[5057]. Le texte décrit un tempérament rêveur et guide la lecture de façon à le faire pénétrer dans le méconnu. Mais le premier chapitre semble émerger d'une impulsion : les pensées se présentent de façon désordonnée. Ainsi, pour bien se faire comprendre, la narratrice démarre le deuxième chapitre avec une mise en ordre de son récit : elle reprend les événements dès l'entrée de Manuel dans la famille, mais tout le reste du récit « glisse insensiblement vers l'évocation de souvenirs plus personnels, en une sorte d'autobiographie dans laquelle Manuel, quoique présent, s'estompe peu à peu »[5058] explique Annie Brudo.

Le narrateur va alors changer dans la deuxième partie pour nous entraîner « dans des régions dont l'auteur n'avait même pas posé les jalons »[5059] : l'imagination du jeune Manuel transforme l'histoire du château en un drame surréel. Manuel, dans un premier temps, reprend le récit là où il a été laissé par Marie-Thérèse pour écrire une sorte de journal intime. Le narrateur cherche en effet à s'y dévoiler tel qu'il est, avec ses faiblesses, ses angoisses, son hypocrisie et ses mensonges. Le lecteur est lentement préparé au surnaturel :

> Une nuit cependant (j'ose à peine y croire), alors que je parlais tout seul pour essayer de m'assoupir, j'eus l'impression que quelqu'un se tenait près de moi. La maison dormait depuis longtemps, nous approchions

[5055] A. BRUDO, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, *op. cit.,* p. 94.
[5056] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* pp. 205-206.
[5057] J. GREEN*, Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 207.
[5058] A. BRUDO, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, *op. cit.,*, p. 94.
[5059] W. MATZ, *Julien Green : le siècle et son ombre, op.cit.,* p. 78.

> du moment qui précède l'aube et que les malades connaissent bien ; c'est l'heure où la vie se retire du monde comme une invisible marée, emportant avec elle le souffle des agonisants. [...] Ce fut alors, je le crois, j'en suis sûr, que sur mon front une main se posa, d'une fraîcheur délicieuse, brûlante. Je frissonnai, et, presque aussitôt, m'endormis. [5060]

Étant fiévreux, le lecteur accepte que cette vision de Manuel puisse être naturelle mais il suit le narrateur qui, ayant adopté la perspective du personnage, situe naturel et surnaturel au même niveau. Par la force persuasive du narrateur, le récit acquiert un air de vérité et nous nous laissons émouvoir par le drame intérieur du personnage qui, déçu par la réalité, plonge progressivement dans, comme les définit Peter C. Hoy[5061], des « visions hypnagogiques et eidétiques ». La transition de la réalité au rêve se produit lentement, par une transformation de l'atmosphère, par une gradation de l'onirisme.

Dans « *Ce qui aurait pu être »,* le lecteur est immergé dans cette reconstruction mentale de l'univers qui, loin des cadres logiques, abolit la frontière du rêve et de la réalité. Annie Brudo considère que « le passage, sans transition, d'une voix à l'autre confère à la structure les caractéristiques de ce procédé musical appelé « canon » et que « *Ce qui aurait pu être* est le point focal du roman »[5062], dans la mesure où Manuel y acquiert définitivement son statut de protagoniste en se faisant visionnaire :

> Dès les premiers jours, mon cousin prit ses habitudes dans la maison, mais il était si discret, si attentif à ne gêner personne qu'on en oubliait sa présence. Le soir, il s'installait avec son livre dans un coin de la salle à manger, à quelque distance de sa tante qui tricotait sous la suspension et nous n'entendions, elle et moi, ni son souffle, ni même le bruit qu'il eût pu faire en tournant les pages. Parfois, ma mère l'appelait, au bout d'une heure, inquiète de son immobilité ; il se levait alors et sans la moindre trace d'humeur, se rapprochait d'elle avec un sourire qui eût embelli des traits plus ingrats que les siens [...]. [5063]

Aucun adjectif qui caractérise Manuel (« discret », « attentif ») ne révèle de particularité, mais la précision avec laquelle son statisme est décrit jette des lumières sur le caractère étrange, insolite de celui-ci : son immobilité semble détruire « toute opposition entre la vie intérieure et le monde en rendant les deux sphères d'existence compatibles sur le plan temporel »[5064]. Parce qu'il dépouille son récit de toute explication psychologique, il laisse, par le pouvoir de la suggestion, l'histoire secrète aller au gré du lecteur : « Il n'y a que ce que je passe sous silence qui s'exprime dans mes romans »[5065] explique Green. D'après l'écrivain, le langage, à

[5060] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 291.
[5061] Cf. P. HOY, « Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green », *Revue des Lettres Modernes,* nos 130- 133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 32-73.
[5062] A. BRUDO, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, *op. cit.,,* p. 131.
[5063] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 216.
[5064] F. VERNESCU, *Clivage et intégration du moi chez Julien Green, op. cit.,* p. 22.
[5065] Cité dans J. GREEN, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 946.

lui seul, est incapable de dire la réalité invisible. C'est, par conséquent, dans le silence, dans les confins de l'âme, qu'il faut chercher le surnaturel.

Manuel est un personnage situé entre le réel et le possible, entre l'ici et l'ailleurs. Le château revêt dans la réalité un tout autre aspect que celui décrit par le jeune homme :

> Au fond du vallon que nous dominions de la route, la demeure tant de fois décrite se montrait à moi sous un aspect que je n'attendais pas. Rien ne subsistait de l'image qui s'était formée dans mon esprit. Je n'avais vu le château que par les yeux de Manuel, jusqu'à ce jour où mon regard désenchanté cherchait en vain les créneaux, les poivrières, les chemins de ronde et les hautes croisées ogivales qui flambaient au soleil couchant dans les récits de mon cousin. En fait de tours, je n'en voyais qu'une, car je me refusais à voir dans le pigeonnier autre chose qu'un pigeonnier. [5066]

Le rêve met en évidence une manière hors du commun de regarder le monde, de sonder la réalité. Manuel est capable de jeter sur la réalité un autre regard, de changer son angle de vision. La réalité sensible prend un statut d'apparence, traversée par une réalité qui semble plus profonde. Une distinction s'établit entre l'endroit et l'envers des choses, leur apparence, et leur sens profond, caché. Deux mondes sont mis en présence : d'un côté le monde tel qu'il est perçu et appréhendé par la raison, de l'autre un monde dont la logique relève de la poésie, de l'imaginaire, qui se construit autour des mêmes principes que l'univers onirique. Il s'agit de deux univers, en apparence incompatibles, mais qui sont intimement liés l'un à l'autre dans la narration. C'est ce qui distingue le fantastique du réalisme, et aussi du merveilleux : la maladie et la fièvre ont conduit le héros du *Visionnaire* à projeter dans un monde imaginaire, toute ses craintes, ses angoisses. Marie-Thérèse s'interroge toutefois à la fin du roman sur la signification de ce monde imaginaire dans lequel Manuel s'est réfugié : elle se demande en effet « si le visionnaire, après tout, ne jette pas sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre, et si, en un monde qui baigne dans l'invisible, les prestiges du désir et de la mort n'ont pas autant de sens que nos réalités illusoires »[5067].

Jean Sémolué, dans *Julien Green ou l'obsession du mal,* explique que la création imaginaire, comme le fantastique, est un domaine démoniaque : « Le mal peut devenir autre chose que soi. Il ne peut devenir un absolu. Dans toute création luciférienne, on se retrouve toujours soi-même »[5068]. Chez Green, le songe est le révélateur, le catalyseur de l'attente : il prépare le déroulement, parfois même l'achèvement, de l'intrigue. Dans *Le Visionnaire*, l'issue du drame de Manuel est annoncé dans le rêve *Ce qui aurait pu être* : on y retrouve l'obsession de la mort de Manuel, atteint de tuberculose. Le château, comme symbole,

[5066] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 388.
[5067] J. GREEN, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 391.
[5068] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op.cit.,* p. 149.

possède en toute évidence deux sens : celui de refuge et celui de mort. Le premier est un espace idéal, celui de l'enfance, où le personnage vit une chimère ; le deuxième est un espace matériel, celui de la perte de l'enfance, où le personnage prend conscience de son véritable malheur : personne ne peut désormais plus l'accompagner dans ce voyage vers un autre monde et, comme visionnaire, il ne peut plus appartenir à cet univers. Le démoniaque se sait seul et la seule issue, le seul bonheur encore possible réside pour lui dans la mort. Vie et mort sont en effet interchangeables dans les romans de Green car la vie n'est qu'un rôle, qu'une apparence. Il est révélateur que Manuel soit malade et le sache : il cherche une sorte de diversion, puis de conversion des réalités : « Le fantastique, chez Green, est une transposition de son mystique besoin d'absolu, en même temps qu'une déformation acharnée de la réalité. Les rêveries des personnages deviennent d'autant plus envahissantes et violentes que leur existence est plus morne et terre à terre »[5069]. C'est toute la démarche de Manuel quand il imagine le château de Négreterre. Le malade ne pouvant pas révéler directement son secret, le transmue sur un autre plan.

Dans *Minuit,* très proche du *Visionnaire* à bien des égards*,* l'évocation du rêve, de la nuit, du décor changeant est portée à son paroxysme dans l'expérience de M. Edme qui fait vivre ses hôtes la nuit. Cet homme mystérieux est une sorte de visionnaire : face à ses hôtes, il raconte un rêve qu'il a fait il y a des années et qui lui représentait Fontfroide alors que la demeure n'existait pas encore. Tous les dîneurs écoutent M. Edme : « Alors que l'argent leur manquait tout à coup et que l'avenir leur faisait si vilaine chère, l'être singulier qui se tenait devant eux pour les entretenir de ses rêves et d'un monde que personne n'avait jamais vu, cet enchanteur sans baguette magique finissait par endormir leurs soucis »[5070]. M. Edme leur explique que les murs de cette maison imaginaire ne s'écrouleront jamais. Pour lui, elle est un « refuge contre les terreurs de cette vie, la forteresse de l'âme où ne pénètre point la haine, où toute peur se dissipe »[5071]. La raison à cela est que tout ce qui est vrai est « ailleurs »[5072]. Dans une telle perspective, le réel se situe à côté du monde onirique, alors que l'univers de l'existence quotidienne n'est qu'apparence.

Dans ce roman, la vraie vie est à Fontfroide, cadre de la troisième partie du roman, et non dans l'univers restreint des deux premières parties. À la fin de son discours, M. Edme demande alors à ses convives qui veut l'accompagner dans cette maison imaginaire. Agnel est le premier à se porter volontaire mais beaucoup ne comprennent pas ce que veut M. Edme.

[5069] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op.cit.,* p. 145.
[5070] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 598.
[5071] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 599.
[5072] Ibid.

Celui-ci recherche dans la nuit le repos de l'âme : « Libérée des grossières illusions du jour, l'âme n'aspire qu'aux choses invisibles... elle s'éveille doucement, tout heureuse et tout étonnée, dans son grand paradis nocturne»[5073]. M. Edme vit, comme Manuel, dans un pays de rêves. Dans son *Journal*, Green explique qu'il a tiré *Minuit* du plus profond de sa conscience : il l'a façonné dans ses promenades solitaires, dans ses rêves. C'est ce qui explique l'aspect poétique de ce livre. Le décor sinistre devint pour lui le Palais de Nulle part, célébré par M. Edme dans *Minuit* : les rêves s'y réalisent, la vraie vie, celle qui est ailleurs, prend forme. Dans *Le Visionnaire*, elle est dans le réel inventé par Manuel, « *Ce qui aurait pu être* », non dans ses confidences réelles, ni dans celles de Marie-Thérèse. Comme l'explique Jean Sémolué : « Dans ces deux romans, un réalisme presque schématique sert de repoussoir ou de tremplin à un fantastique débridé »[5074].

Mais un rêve peut aussi très bien être présent dans un roman réaliste : il est dans ce cas inséré au psychisme du rêveur, identifié comme tel, c'est-à-dire comme songe, vision ou encore hallucination du personnage, et représente dans le récit une phase insolite. Il n'a pas d'incidence sur l'image du monde communiquée par le récit. Sa fonction est explicative : il aide le lecteur à comprendre le héros, à le connaître plus profondément. C'est ce que l'on retrouve dans l'œuvre mauriacienne, nettement plus réaliste que celle de Bernanos ou de Green. Si le rêve est relativement présent dans certains récits de Mauriac, il ne parasite jamais véritablement la narration et le brouillage reste donc relatif. Le rêve permet surtout à certaines figures démoniaques de fuir la réalité, comme par exemple Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de Mauriac qui est probablement le récit mauriacien où le rêve est le plus présent. D'emblée, la narration est placée sous l'égide du rêve et l'analepse, qui constitue la première partie du roman, prend une dimension onirique :

> Sans doute ne posera-t-il aucune question, ce soir... mais demain ? Thérèse ferme les yeux, les rouvre et, comme les chevaux vont au pas, s'efforce de reconnaître cette montée. Ah ! ne rien prévoir. Ce sera peut-être plus simple qu'elle n'imagine. Ne rien prévoir. Dormir... Pourquoi n'est-elle plus dans la calèche ? Cet homme derrière un tapis vert : le juge d'instruction... encore lui... Il sait bien pourtant que l'affaire est arrangée. Sa tête remue de gauche à droite : l'ordonnance de non-lieu ne peut être rendue, il y a un fait nouveau. Un fait nouveau ? Thérèse se détourne pour que l'ennemi ne voie pas sa figure décomposée. [5075]

Le voyage de Thérèse a lieu lorsque la nuit tombe, un moment qui marque l'entrée vers un monde obscur, inquiétant et hostile : « D'un talus à l'autre, les cimes des premiers pins se

[5073] J. GREEN, *Minuit, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 604.
[5074] J. SÉMOLUÉ, *Julien Green ou l'obsession du mal, op.cit.,* p. 142.
[5075] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 25.

rejoignaient et, sous cet arc, s'enfonçait la route mystérieuse »[5076]. Malgré cela, le voyage est vécu par Thérèse comme une ouverture possible, un espoir.

L'arrivée à Argelouse fera place aux désillusions : « Durant tout ce voyage, elle s'était efforcée, à son insu, de recréer un Bernard capable de la comprendre, d'essayer de la comprendre – mais, du premier coup d'œil, il lui apparaissait tel qu'il était réellement [...] »[5077]. Le narrateur révèle, par touches successives, ce passage de la conscience à l'inconscience qui va déterminer temporellement la jeune femme. Thérèse est objectivée par rapport à son passé : « [...] soudain s'éveilla en elle le visage inconnu de Julie Bellade, sa grand-mère maternelle [...] »[5078]. Ce décalage temporel symbolise particulièrement bien ce personnage décalé par rapport à sa famille mais aussi, d'une manière générale, à la société, à son époque. Les rêves de Thérèse symbolisent bien ce décalage : ce ne sont pas ceux d'une femme issue de la lande. Alors qu'elle est en proie à une forte fièvre, Thérèse, rejetée par sa famille, esseulée, rêve de reconnaissance, d'amitiés, de loisirs :

> Thérèse eut la fièvre cette nuit-là ; et son esprit étrangement lucide construisait toute une vie à Paris : elle revoyait ce restaurant du Bois où elle avait été, mais sans Bernard, avec Jean Azévédo et des jeunes femmes. Elle posait son étui d'écaille sur la table, allumait une Abdullah. Elle parlait, expliquait son cœur, et l'orchestre jouait en sourdine. Elle enchantait un cercle de visages attentifs, mais nullement étonnés.
> Une femme disait : - « C'est comme moi... j'ai éprouvé cela, moi aussi ».
> Un homme de lettres la prenait à part : - « Vous devriez écrire tout ce qui se passe en vous. Nous publierons ce journal d'une femme d'aujourd'hui dans notre revue. »
> Un jeune homme qui souffrait à cause d'elle la ramenait dans son auto. Ils remontaient l'avenue du Bois ; elle n'était pas troublée mais jouissait de ce jeune corps bouleversé, assis à sa gauche.
> - « Non, pas ce soir, lui disait-elle. Ce soir, je dîne avec une amie. Et demain soir ? Non plus. Vos soirées ne sont jamais libres ? Presque jamais... pour ainsi dire jamais... [5079]

Le rêve permet à Thérèse de s'échapper d'un quotidien pesant, de survivre à cette solitude infinie qui la dévore de part en part. Non sans ironie, c'est la même imagination qui va la mener à sa perte dans *La Fin de la nuit* : alors qu'elle se croit responsable du suicide de Georges, elle est convaincue que la police est à sa poursuite. Ce signe de démence précipite Thérèse vers une crise qui se termine par la mort à Argelouse.

2. Les rêves intégrés au récit : la confusion entre le rêve et la réalité

Dans l'œuvre de Bernanos, le rêve a une double postulation : il peut être source de la

[5076] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 21.
[5077] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 76.
[5078] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 21.
[5079] F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, *op. cit.,* p. 89.

création la plus vive mais, pris pour une fin en lui-même, il altère l'imagination et provoque la fuite dans le mensonge, comme nous l'avons déjà vu[5080] : « Ce n'est donc pas le rêve qui est mauvais, mais l'abandon au rêve, la dissolution passive dans le songe [...]»[5081] explique Danielle Perrot-Corpet. Il peut donc être aussi l'essence du mal : le « mauvais rêve » désigne le rêve perverti, le rêve corrupteur, la privation d'être. Les personnages démoniaques se réfugient dans ce rêve galvaudé, perverti comme l'abbé Cénabre, Simone Alfieri, Ganse et Ouine dans *Un Mauvais rêve, un Crime et Monsieur Ouine.* L'écrivain, pour Bernanos, est pleinement responsable de tout ce qu'il écrit, de tous ses personnages, de leurs paroles, de leurs actes, car il importe de ne pas livrer passage à n'importe quel rêve. Le mauvais rêve est une porte ouverte sur un monde d'attentes vaines, de frustrations, de privation d'être. Cénabre, le prêtre renégat de *L'Imposture*, qui s'est donné à Satan, apparaît comme la victime d'un mauvais rêve : « Il vivait déjà dans son rêve, et de ce rêve il ne devait attendre nulle merci »[5082]. L'inanité du rêve exprime très exactement celle du néant. L'exploration du rêve a fonction d'exorcisme, comme l'explique Bernanos au sujet d'*Un Mauvais rêve* à son éditeur : « l'essai que je viens de tenter prouve que je commence à dominer cette accumulation de rêves, d'images, de figures dont la surabondance m'étouffait »[5083]. Tout ce roman est basé sur un enchevêtrement de rêves, le crime de Simone étant un mauvais rêve lui-même issu d'autres rêves : celui d'Olivier – qui se rêve riche – d'une part, et celui de Ganse – qui imagine Simone en criminelle dans ses romans – d'autre part.

Dans *Sous le soleil de Satan*, les images de rêve sont celles liées à la descente. La première partie du roman exploite ce registre aux frontières de la réalité. Le sommeil joue un rôle important dans le déroulement des aventures de Donissan : c'est lui notamment qui est à l'origine de son égarement dans la campagne. La scène de la rencontre de Donissan avec le Satan-maquignon se situe dans le chapitre II de *Sous le Soleil de Satan* qui a pour titre : *La tentation du désespoir*. Insérée entre deux entretiens de Donissan avec l'abbé Menou-Segrais, elle constitue l'élément central de ce chapitre. En route pour le confessionnal d'un village voisin, Donissan se perd plusieurs fois dans la campagne environnante qu'il pense connaître. Il se trouve ramené par trois fois à son point de départ, ce qui finit par le terroriser. Donissan semble enfermé dans un cercle infernal d'où il ne parvient pas à s'échapper : « Vingt fois, il

[5080] Voir dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette étude la sous-partie intitulée « Le rêve : un autre mensonge ».
[5081] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit.,* p. 244.
[5082] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 336.
[5083] Lettre de novembre 1934 aux éditions Plon, *Œuvres romanesques, op. cit.,* p.1833.

tenta de rompre le cercle, vainement »[5084]. Cela rejoint, comme l'explique Edmond Jabès : « dans « enfermer », dans « enfermement », il y a le mot « enfer»[5085]. L'enfer est en effet traditionnellement représenté comme un monde clos d'où il est impossible de sortir.

C'est par « une grande nuit »[5086] que Donissan rencontre le maquignon, lui aussi en route pour rejoindre un marché. Le caractère de cet homme est tout à fait humain : il a l'air « jovial »[5087] d'un homme heureux. Il ne cesse de se montrer bienveillant, tel un bon « Samaritain »[5088], à l'égard de l'abbé et lui évite notamment de se perdre. Ce dernier lui exprime sa reconnaissance avec ferveur : « Le bon Dieu vous récompensera de votre peine. C'est lui qui vous a mis sur mon chemin… »[5089]. Le maquignon arrive providentiellement pour procurer à l'abbé un peu de réconfort et de chaleur humaine. Donissan est toutefois déçu lorsqu'il se rend compte que la proposition d'hospitalité du maquignon paraît contrainte : « Sa déception est de nouveau si grande, son désespoir si soudain, si véhément qu'une telle disproportion de l'effet à la cause inquiète tout de même ce qui lui reste encore de bon sens [...] »[5090]. Comme l'explique Bernard Vernières : « Tout cela traduit la présence bien réelle d'une personne à part entière qui s'impose à la conscience de l'abbé. Bien réelle car les réflexions que celui-ci est amené à se faire indiquent de sa part une prise de distance critique tout à fait incompatible avec une hallucination »[5091]. Bernanos rompt avec la représentation traditionnelle de Satan telle qu'on la trouve dans la littérature des XVIIIe et XIXe siècles.

Pour autant, cette rencontre inattendue au beau milieu de la nuit paraît, à bien des égards, inquiétante. L'écrivain s'inspire probablement des paroles de l'apôtre Pierre : « Votre partie adverse, le diable, comme un lion rugissant, rôde, cherchant qui dévorer »[5092]. Il semble logique que que Satan ait pris l'apparence d'un maquignon car l'abbé – fatigué et égaré – *rêve* à ce moment-là de trouver sur sa route un compagnon pour le guider. Mais ce rêve se transforme bientôt en cauchemar : l'homme providentiel qu'il attendait et l'ennemi qui l'obsède ne font plus qu'un. Quand le maquignon invite Donissan à l'accompagner dans une cabane, ce dernier refuse, pressentant un piège. Satan conseille alors à l'abbé de se reposer : il semble vouloir endormir son âme. Donissan, à la fois terrassé de fatigue et désespéré, lutte

[5084] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 166.
[5085] Paru dans *Libération* le 29/01/1986 et repris dans B. VERNIÈRES, *Bernanos : l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, *op. cit*., p. 130.
[5086] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 167.
[5087] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 168.
[5088] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 171.
[5089] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 169.
[5090] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 170.
[5091] B. VERNIÈRES, *Bernanos : l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, *op.cit*., p. 125.
[5092] Pierre 5 : 8.

difficilement contre l'assoupissement : il éprouve le désir irrépressible de se reposer sur cette épaule. Mais l'épaule agréable et bienveillante, sur laquelle l'abbé s'appuie un instant, devient un rempart insurmontable. Quant à la voix doucereuse, où la moquerie perce, elle « sonn[e] terriblement »[5093] aux oreilles de l'abbé. La berceuse que le maquignon lui chante l'anesthésie un instant : « Dors sur moi, nourrisson de mon cœur, […] tiens-moi ferme, bête stupide, petit prêtre, mon camarade. Repose-toi. Je t'ai bien cherché, bien chassé. Te voilà. Comme tu m'aimes ! »[5094].

Satan révèle son vrai visage : « C'était la première fois que le saint de Lumbres entendait, voyait, touchait celui-là qui fut le très ignominieux associé de sa vie douloureuse, […]. C'était la première fois, et pourtant il le reconnut sans peine »[5095]. Le maquignon veut s'emparer du corps du prêtre et dépose ainsi sur ses lèvres le « baiser d'un ami »[5096], qui rappelle celui de Judas à Jésus : « Je t'ai rempli de moi, à mon tour, cher tabernacle de Jésus-Christ, cher nigaud ! Ne t'effraye pas pour si peu : j'en ai baisé d'autres que toi, beaucoup d'autres. Veux-tu que je te dise ? Je vous baise tous, veillants ou endormis, morts ou vivants »[5097]. Donissan s'oppose à Satan à trois reprises, d'abord avec des mots : « Va t'en ! »[5098] dont l'effet ne se fait pas attendre : le maquignon est projeté à plusieurs mètres :

> Si grotesque que fût cette cabriole inattendue, la succession des mouvements, leur violence calculée, plus encore leur brusque arrêt avaient je ne sais quelle singularité qui ne prêtait pas à rire. L'obstacle invisible contre lequel le noir lutteur s'était tout à coup heurté n'était certes pas ordinaire, car, bien qu'il eût paru en esquiver le choc avec une souplesse infinie, dans le grand silence, imperceptiblement, mais jusque dans ses profondeurs, le sol trembla et gémit.[5099]

Satan reconnaît alors être plus faible que l'abbé : « Vous me tenez donc, dit-il en haussant les épaules. Jouissez de votre pouvoir tout le temps qui vous est donné »[5100]. Enfin, Donissan prononce un « retire-toi Satan ! »[5101] résolu, emprunté au Christ dont la présence devient alors sensible. Le maquignon-Satan va révéler à l'abbé qu'il a reçu de Dieu lui-même le pouvoir d'éprouver les hommes.

La rencontre entre Donissan et le maquignon-Satan est placée sous le signe du fantastique. Tout d'abord, la marche solitaire en pleine nuit, l'impression d'égarement et de

---

[5093] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 172.
[5094] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 173.
[5095] Ibid.
[5096] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 174.
[5097] Ibid.
[5098] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 178.
[5099] Ibid.
[5100] Ibid.
[5101] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 181.

tourner en rond sont caractéristiques du genre fantastique. De ce fait, le lecteur peut s'interroger : l'abbé Donissan a-t-il vraiment rencontré un maquignon ou a-t-il rêvé cette rencontre ? Le récit indique que Donissan est retrouvé « évanoui »[5102] sur la route par le carrier de Saint-Pré. Et lorsque Donissan lui explique qui il a vu, le carrier reconnaît de suite le maquignon du pays. Le retour au réel et à l'univers familier rendent alors « plus incertaine et plus vague la grande aventure de la nuit. Bien plus vite encore qu'il n'eût pensé, elle perdait ses détails et ses contours, reculait dans le rêve »[5103]. L'entrée en scène du maquignon s'accompagne d'un certain nombre de modalisateurs qui accentuent le doute de sa réelle présence : « C'est sans doute un petit homme, fort vif, tantôt à droite, tantôt à gauche, dont il distinguait mal la silhouette »[5104]. L'abbé Donissan se demande alors s'il a rêvé[5105] ce qui pourrait s'expliquer par la logique du texte.

Mais comme le lui explique l'abbé Menou-Segrais : « Le vîtes-vous réellement ou bien en songe, que m'importe ? »[5106]. Pour lui, l'important est que « le diable est entré dans [sa] vie »[5107]. Satan s'est manifesté à Donissan pour tenter de s'imposer à sa volonté. L'interrogation de Donissan sur le rêve n'est en réalité qu'un prétexte, un moyen de « faire taire une autre voix, qui beaucoup plus nettement, avec une terrible lenteur, au-dedans de lui, demandait : « Suis-je fou ? »[5108]. Le récit mentionne alors que le prêtre ne doute pas seulement de lui mais de l'espérance. Comme l'explique Bernard Vernières : « Ce qui est en cause ici, c'est l'influence de Satan sur l'âme du « pauvre prêtre » en ce qu'elle le fait douter de sa vocation : si la rencontre avec Satan n'est pas rêvée, son don de voyance n'est pas illusoire non plus, que, dès lors, sa responsabilité à l'égard des pécheurs. Le rêve et la folie viendraient donc comme alibi, autorisant Donissan à fuir ses responsabilités, à s'enfoncer dans un néant d'où il aimerait trouver son repos »[5109].

[5102] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p.185.
[5103] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 190-191.
[5104] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p.167. C'est nous qui soulignons.
[5105] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 191.
[5106] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 223.
[5107] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 221.
[5108] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 191.
[5109] B. VERNIÈRES, *Bernanos : l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan , *op. cit.,* p. 138.

3. Le rêve du récit : le brouillage total entre le récit et le rêve

Les figures démoniaques sont nombreuses à se réfugier dans un autre temps, le temps lent de l'imagination et du rêve qui permet d'oublier le temps de la routine et de l'ennui. Cet entrelacement des strates temporelles favorise les phénomènes de brouillage qui parasitent logiquement les structures narratives. Certains récits de rêve sont totalement fondus dans le récit au point de brouiller la narration : le lecteur ne parvient plus – ou en tout cas pas tout de suite – à savoir ce qui relève du récit et du rêve. Le monde invisible est bien présent chez Bernanos : le curé et la comtesse s'affrontent « à la limite de ce monde invisible, au bord du gouffre de lumière ? »[5110]. Le monde invisible enveloppe les personnages bernanosiens, notamment les démoniaques. Cet état de confusion entre rêve et réalité se retrouve chez Olivier de Mainville, dans *Un Mauvais rêve* de Bernanos, après sa dispute avec Simone. Olivier se sait victime d'hallucinations, notamment au cours de sa conversation avec Philippe : « Il l'avoua d'ailleurs lui-même au psychiatre : « Tandis que nous poursuivions cette conversation, je croyais voir distinctement, par-dessus l'épaule de Philippe, une longue route toute droite, éclatante, infinie, entre deux rangées d'arbres énormes, d'un vert pâle aux reflets d'argent, dont j'entendais frémir les cimes »[5111]. Le monde invisible s'incarne dans cette route : il est un ailleurs, une possibilité autre qui aboutit le plus souvent à la chute. Le surnaturel constitue un espace à l'écart, une autre voie par rapport à la réalité : l'homme en passe la frontière « en lui et hors de lui »[5112].

On retrouve cela dans *Monsieur Ouine* de Bernanos, le plus onirique de tous les romans écrits par cet auteur. L'écrivain ira jusqu'à remercier Jorge de Lima d'avoir qualifié son roman « d'onirique » :

> Vous l'avez classé magistralement onirique. Je voudrais bien que le premier critique ne l'appelle pas surréaliste. Rien n'est plus réel ni plus objectif que le rêve. Mais il y a beaucoup de gens bornés qui n'admettent que les réalités de Zola [...]. Ne comprend-on pas comment les choses logiques peuvent devenir oniriques, logiquement, en hypnose, dans les romans. [5113]

La distinction entre rêve et réalité, entre vision onirique et perspective sensible du monde, est souvent difficile à établir à l'intérieur du roman bernanosien. Le cadre spatio-temporel du

[5110] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1169.
[5111] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 951.
[5112] G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1183.
[5113] G. BERNANOS, *Correspondance (1934-1948)*, Lettre à à Jorge de Lima, 15 décembre 1943, tome II, *op. cit.,* p. 523.

roman est toujours ambigu : en effet, comme nous l'avons déjà vu[5114], l'action se déroule en plusieurs jours, sans vraiment être sûr du nombre exact. C'est uniquement par déduction que l'on peut se référer à certains repères, par exemple que l'histoire se déroule en hiver. Seules la mention de la lumière perçue par les protagonistes (l'aube aimée par Philippe et détestée par Ouine ; midi, l'heure du choix pour l'adolescent, l'heure de l'accablement comme le crépuscule pour le professeur) est un indice. Dans ce roman, c'est le symbolisme du temps, des heures de la journée qui prime :

> Heure magique lorsque la première jeunesse monte peu à peu des profondeurs où elle ne reviendra jamais plus, jaillit ainsi qu'une grande fleur vénéneuse à la surface de la conscience, monte au cerveau, comme un poison. Heure magique, en effet, où le petit animal humain donne un nom intelligible à sa force, à sa joie, à sa grâce, et déjà elles ne sont plus. N'importe !... [5115]

L'anaphore de l'expression « heure magique » confère un certain lyrisme au passage. Le temps demeure vague et nébuleux car les personnages évoluent dans un univers onirique, atemporel. Quant à l'espace, il est lui aussi perçu de manière étonnante : on a l'impression que les déplacements se font par sauts et au pas de course. Alors que l'on quitte Steeny en train de rêver à la route, on le retrouve ensuite sur le chemin en train de parler avec Guillaume[5116].

Les nombreuses ellipses créent l'impression que les êtres apparaissent et disparaissent comme par enchantement. Ouine lui-même confie à Steeny :

> Que de fois, des lisières du bois de Frescheville où j'allais relire d'anciennes lettres - des lettres de jeunes gens que je n'ai détruites qu'à regret, si injustes, si fières je vous ai vu traverser la route pour monter vers Hagron, en tuant des merles ! Et du premier regard j'avais reconnu cette marche inégale, tour à tour impérieuse ou lente, et ces sursauts que vous avez comme d'un appel augural, ces haltes brusques, absurdes, en plein soleil... ah ! c'était bien là l'image que j'ai caressée tant d'années, une vie, une jeune vie humaine, tout ignorance et tout audace, la part réellement périssable de l'univers, seule promesse qui ne sera jamais tenue, merveille unique ! [5117]

Les faits sont perpétuellement remis en question, Miss affirmant ainsi que le rêve prévaut sur la réalité : « - On vous a dit des choses horribles, Steeny, ou vous les avez rêvées. Qu'on les ait dites ou non, d'ailleurs, vous les aviez d'abord sûrement rêvées. Tant pis pour vous, monsieur »[5118]. Ainsi, la première entrevue entre Steeny et Ouine paraît irréelle : on peine à distinguer si elle a bien lieu ou si elle est issue d'un rêve. Après avoir annoncé son départ de

[5114] Voir dans le chapitre 2 de la troisième partie de cette étude la sous-partie intitulée « une action resserrée ».
[5115] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1409.
[5116] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1377.
[5117] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 1368-1369.
[5118] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1444.

la maison, le jeune garçon se retrouve dans la chambre de Ouine. Il peine dans un premier temps à reconnaître la voix qui lui parle : « Il faut d'ailleurs beaucoup d'attention pour reconnaître cette plainte monotone qu'accompagne un bourdonnement plus grave – la voix de M. Ouine sans doute – et qui s'enfle tout à coup, puis retombe. Silence. »[5119]. Ces silences entrecoupent une conversation qui ne semble pas suivre de fil conducteur précis. Les blancs sur la page signalent les silences pesants qui correspondent peut-être aux pertes de connaissance, aux « malaises »[5120] de Steeny évoqués par Ouine. Les motifs du sommeil et du rêve, qui sont omniprésents, contribuent à donner cette apparente évanescence à leur conversation. Le rêve est d'ailleurs une habitude de Steeny dont la mère s'exclame au début du roman : « Tu rêves, Steeny, Pouah ! »[5121]. La voix de Ouine semble en effet bercer Steeeny :

> Il parlait tranquillement, posément, d'une voix à peine assourdie, et pourtant Philippe croyait sentir, non sans un vague effroi, le même silence se reformer autour d'eux, silence vivant qui paraît n'absorber que la part plus grossière du bruit, donne l'illusion d'une espèce de transparence sonore. Car c'est bien, en effet, à la magie limpide de l'eau, à ses souples enveloppements, au miracle éternel de l'eau, que rêve Philippe...[5122]

L' « éther »[5123] et le « vieux madère »[5124] jouent sans doute aussi un rôle dans l'aspect irréaliste de leur échange[5125].

À cette première scène de rencontre entre Ouine et Steeny répond son pendant : l'agonie de Ouine. On peut remarquer leurs structures qui se répondent : l'une est située au début du roman, l'autre le clôt. Dans la première scène, Steeny est à moitié endormi, dans la seconde, c'est Ouine qui est étendu sur un lit. Les deux apparaissent irréelles même si la première est – de toute évidence – réelle, la seconde semble, quant à elle, irréelle. Plus encore que toutes les autres scènes, l'agonie de Ouine se présente comme réelle : peu d'indices permettent de deviner qu'il s'agit d'une hallucination de Steeny. Seul un blanc typographique, marqué par des pointillés, permet de signaler la transition entre la visite de Mme Marchal et l'arrivée de Steeny. Mais on ne saurait dire à proprement parler quand survient la mort de Ouine : est-ce après la visite de Mme Marchal ? Ou pendant la conversation avec Steeny ? Visiblement,

[5119] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1366.
[5120] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.
[5121] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1365.
[5122] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1367.
[5123] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1368.
[5124] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1370.
[5125] Le rôle de l'alcool a déjà été souligné dans le premier chapitre de la troisième partie de cette étude, dans la sous- partie intitulée « Les non-dits ».

selon Mme Marchal, « il a passé quand [elle] venai[t] de descendre »[5126]. Mais aucun indice n'est fourni de manière catégorique au lecteur : il n'y a pas de blanc typographique dans l'entretien, les propos de Ouine semblent cohérents en regard du personnage, le vieil homme ne cesse d'ailleurs de « geindre »[5127] durant son agonie.

Le « bruit »[5128] que peut faire Ouine, par ses halètements, gémissements et même son rire, revient comme un leitmotiv durant toute la scène. Pour autant, il y a bien quelqu'un qui parle avec Steeny et si ce n'est pas Ouine, on peut se demander qui cela peut être : Steeny voit-il un fantôme de Ouine ? ou bien se parle-t-il à lui-même ? ou alors, est-il en train de devenir fou ? Pour le médecin, la réponse est toute aussi claire que pendant la première conversation entre Ouine et Steeny : « En ce qui vous concerne, jeune homme, j'incline à croire que le mot de l'énigme se trouve au fond de cette bouteille de porto »[5129].

> La narration bernanosienne se construit donc dans une tension pérenne entre les lois de la réalité – surnaturelle –qu'elle a tache de manifester et les lois de la réalité -sensible - qu'elle ne renonce jamais à imiter, permettant toujours une lecture « vraisemblable » de l'histoire ; tension qui plonge le lecteur dans la perplexité face au caractère insaisissable de la « réalité » romanesque bernanosienne saturée par la présence concrète du « monde visible », tandis qu'en même temps le « mystère d'une réalité absolue dévor[e] le sensible comme un feu tombé du ciel. [5130]

L'évanescence de l'intrigue, les errances des personnages, la richesse des sensations, notamment dans les descriptions, relèvent monde onirique. Ce qu'explique la femme du maire au sujet de son mari peut être appliqué à tout le roman : « II raconte sa vie posé, tient le vrai et le faux mêlés, si bien mêlés, dit sa femme, que je m'y laisse prendre chaque fois, c'est comme un rêve »[5131]. Dans *Les Romans de Bernanos ou le défi du rêve,* Henri Debluë signale que l'atmosphère onirique est accrue par les personnages[5132].

Les personnages sont peu détaillés, le lecteur n'a que peu d'informations sur leur état civil, leur corps ou leur âge. Il est difficile de dresser le portrait physique de chacun d'entre eux : avec le monde du rêve, les personnages deviennent insaisissables. La vraisemblance et le fantasmatique donnent au roman de Bernanos une autre dimension et l'installent dans l'imaginaire. Évidemment le plus onirique d'entre eux est sans aucun doute M. Ouine : par les déchirements et les ambiguïtés qu'il porte en lui, il brise l'univers et par la tension qu'il introduit entre les effets et les causes, il abolit en quelque sorte l'harmonie et l'ordre du

[5126] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1561.
[5127] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1554.
[5128] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1560.
[5129] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1561.
[5130] D. PERROT-CORPET, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno, op. cit*., p. 205.
[5131] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1504.
[5132] H DEBLUË, *Les Romans de Bernanos ou le défi du rêve, op. cit*., p. 197.

monde. Ouine avouera d'ailleurs à son jeune disciple : « Je ne puis plus concevoir ce dédoublement de moi-même »[5133]. Gaétan Picon, dans sa préface aux *Œuvres romanesques* de Bernanos, explique que M. Ouine « est un mythe, l'incarnation du Rien »[5134].

Cette évanescence, cette instabilité témoigne de son irréalité : « L'épatant, confie Steeny à Guillaume, le jeune infirme, à propos de son « initiateur », c'est qu'on peut l'imaginer dans n'importe quelle conjoncture vraie ou fausse, vulgaire ou inouïe, tragique ou comique, absurde – il se prête à tout »[5135]. Aussi, tout le roman semble menacé de déréalisation parce que plus rien n'a de sens : certains personnages ne sont plus que des images, des illusions, des êtres désincarnés, comme Ouine évidemment, mais aussi comme Ginette. Ils ne sont que des enveloppes vides : « Je trouve que vous ressemblez à un personnage de roman »[5136] dit Steeny à Jambe-de-Laine, dont cet autre surnom traduit bien l'affaissement de la personne. D'ailleurs, les fondements de la réalité sont eux-mêmes minés, comme si la dégradation de l'âme entraînait une inconsistance généralisée. Tout n'est plus qu'illusion et vanité : « Comme tout cela ressemble à un rêve ! »[5137], s'écrie ainsi Steeny. Un passage la rapproche du maquignon-Satan de *Sous le Soleil de Satan* qui disparaît brusquement, tel un rêve : « Mais ils cherchèrent en vain des yeux cette femme extraordinaire. […] Ils crurent entendre deux fois, très loin, du côté de saint Vaast – puis une fois encore – la grande jument hennir dans le vent d'ouest »[5138].

Le rêve, dans l'œuvre greenienne, prend place dans le cadre intime et protecteur de la chambre : les personnages s'endorment et un monde inconnu s'ouvre alors à eux. Certains personnages vont jusqu'à s'inventer – pour ne pas dire vivre – un monde entièrement onirique. Dans son *Journal*, Green résume ainsi ce procédé littéraire : « Que le vrai fasse passer l'imaginaire ~ *et* que le vrai soit d'autant plus exactement vrai que l'imaginaire fait violence au vraisemblable, enfin que ce soit de « l'impossible probable » pour reprendre le mot d'Aristote »[5139]. Désirée, la cuisinière de la villa des Charmes, dit à Adrienne Mesurat dans le roman éponyme : « Mademoiselle vit dans un rêve... »[5140]. Adrienne plonge dans le rêve pour tromper son ennui, mais peu à peu le rêve la conduit à la folie. Comme beaucoup de démoniaques greeniens, la jeune fille s'adonne à la rêverie mais cette tendance s'accentue après le meurtre de son père. Dans ce roman, le narrateur intègre un rêve dans le récit sans

[5133] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1553.
[5134] G. PICON, « Préface », G. BERNANOS, *Œuvres romanesques, op. cit*., p. XXV.
[5135] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1384.
[5136] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1357.
[5137] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1417.
[5138] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p.1408.
[5139] J. GREEN, *Journal,* 5 octobre 1944, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit*., p. 812.
[5140] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 507.

que le lecteur ne le soupçonne au premier abord. Après avoir tué son père, il se passe un long moment et Adrienne croit même avoir dormi : il lui semble que tout cela n'était qu'un rêve. Elle regarde alors dans l'escalier et voit son père mort, puis retourne dans sa chambre pour se coucher. La nuit qu'elle passe est terrible, agitée par des rêves et des souvenirs lointains :

> Tout à coup, elle ouvrit la bouche et poussa un cri. Elle entendit cette voix et eut de la peine à y reconnaître la sienne ; c'était le cri bref de la peur. Elle sauta hors de son lit et courut à la fenêtre dans l'espoir qu'elle verrait passer quelqu'un ou tout au moins qu'un bruit viendrait la distraire et lui prouver qu'il y avait des êtres vivants non loin d'elle, mais le silence de l'aube pesait sur toutes les villas avoisinantes et leurs jardins déserts. Il lui sembla qu'elle était traquée dans ce coin de la chambre et qu'elle ne pourrait plus regagner son lit. Son imagination se libérait avec une sorte de fureur et se vengeait, en quelque sorte, de la contrainte qu'elle avait eu à subir. [5141]

Adrienne va véritablement rejeter la réalité et agit comme si le drame n'avait pas existé : elle ne rêve pas mais elle voudrait croire qu'elle rêve. Plus loin, le cauchemar de la jeune fille, dans une chambre d'hôtel à Dreux, est présenté d'une façon réelle :

> Il y avait une demi-heure qu'Adrienne dormait, lorsqu'elle vit entrer Germaine. Elle n'avait pas entendu la porte s'ouvrir mais elle vit passer sa sœur tout près de son lit. Germaine ne la regarda pas. Elle marcha d'un pas délibéré vers la cheminée où Adrienne avait posé les médicaments. La vieille fille saisit alors la bouteille et l'examina. Elle était vêtue de noir, comme à l'ordinaire, et ne portait pas de chapeau. Il y avait dans ses traits quelque chose d'indéfinissable qui ressemblait à un sourire, mais c'était plutôt l'air de quelqu'un qui reconnaît un objet familier. Elle tenait la bouteille de sirop dans les deux mains et semblait tantôt en lire l'étiquette, tantôt examiner la couleur de son contenu. Au bout d'un instant elle hocha la tête et regarda pour la première fois dans la direction d'Adrienne, mais la jeune fille ne vit pas bien ce visage qui se tournait vers elle parce que Germaine présentait le dos à la lumière. Quelques secondes passèrent. La vieille fille ne bougeait pas et tenait la bouteille de telle sorte que les rayons de lune traversaient le verre au-dessus du goulot et semblaient indiquer combien du liquide avait été bu. [5142]

L'entrée dans le sommeil est un indice de fantastique : « Adrienne dormait ». Le sommeil et son corolllaire le rêve, signifient l'entrée dans un espace et un temps différents. Les expressions « il y avait une heure qu'Adrienne dormait », « la vieille fille saisit alors la bouteille », « au bout d'un instant », « quelques secondes passèrent » montrent que le déroulement se confond avec la temporalité de l'état de veille. Le rêve d'Adrienne apparaît inscrit dans la réalité : le réalisme du décor de la chambre d'hôtel, les détails comme le sirop, le bruit de la main de Germaine agissent comme des « effets de réel ». L'étrange s'introduit alors dans les ellipses : le saut d'une situation à une autre, d'un instant à un autre, suggère que la réalité objective laisse place à une vérité intérieure. L'aspect insolite, inquiétant est renforcé par l'aspect banal, ordinaire de la situation. Germaine, venue en pleine nuit dans la chambre d'Adrienne, – situation peu ordinaire au demeurant – porte une robe noire « comme à

[5141] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 395.
[5142] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 445.

l'ordinaire ». Tout l'enjeu de la scène réside dans ce jeu entre le rêve et la réalité : le lecteur ne sait pas qu'Adrienne dort encore quand sa sœur entre dans la chambre. La transition entre temps réel et temps du rêve s'effectue imperceptiblement : les temps verbaux sont les mêmes et rien n'indique que la jeune fille rêve. Le récit du rêve s'intègre de manière parfaitement logique, ce qui crée l'illusion que tout se passe dans le plan du réel. Le récit se termine par une phrase courte qui clôt la scène brutalement : « À ce moment Adrienne se débattit si fort qu'elle s'éveilla »[5143].

Le plus souvent, la nuit chez Green est peuplée de cauchemars qui surgissent soudainement dans l'état de veille. Dans ses récits, le narrateur aime mettre sur le même plan la réalité et le rêve, sans ménager de transition entre les deux. On retrouve cela dans *Léviathan* lorsque Guéret, la nuit, près de sa femme, pense à Angèle et décide d'aller la voir. Pour cela, il essaye par divers moyens d'accéder à sa fenêtre, sans succès. Le fait de savoir Angèle si près de lui et de ne pas la voir le rend fou. Il tente de sauter mais il lui est impossible d'atteindre sa fenêtre. Mais il n'y arrive pas ce qui l'énerve au plus haut point. Il trouve alors un objet pour faire un marchepied et parvient à réussir son entreprise, non sans encombre. Une fois dans la maison, il se fait surprendre par Mme Londe qui croit qu'il a tué Angèle.

> Il la voyait aussi : elle était étendue un peu en travers de son lit la tête en arrière, offrant sa gorge au crime et à l'amour, et ses bras levés comme des ailes disparaissaient dans le flot noir de ses lourds cheveux. Elle dormait pareil à une morte. Le sang avait ralenti sa course dans ses veines et ne colorait plus ses joues. Si quelqu'un la tuait une nuit, c'est ainsi qu'on la trouverait, sûrement, mais elle serait nue, et ses bras, ses cheveux traîneraient jusqu'à terre ; si quelqu'un la serrait jusqu'à chasser l'air de ses poumons pour toujours, elle aurait ce visage blême, cette bouche entrouverte qui ne pourrait plus crier. [5144]

Il se produit quelque chose d' « étrange » : il n'arrive pas à voir son visage avec netteté puis soudainement, ce visage apparaît avant de disparaître à nouveau : « il avait beau répéter son nom, se prendre la tête à deux mains pour reconstituer le mirage, c'était fini. Elle n'était plus là »[5145]. L'ascension de la façade du restaurant de me Londe préfigure le viol : il a la sensation d'être repoussé par la muraille et de lutter avec elle. La scène si longue et si peu réaliste malgré les détails ne laisse aucun doute sur l'importance du moment crucial où Guéret a le sentiment de « jouer sa vie ». Il tente, dans un effort surhumain, de rejoindre l'autre, sur le mode de la transgression, de l'effraction, du viol. La maison, substitut du corps d'Angèle, ne peut bien sur abriter sa présence : elle est vide.

[5143] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 445.
[5144] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 665.
[5145] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 665-666.

Dès lors, chaque espace clos se transformera en piège pour Guéret : le mur du restaurant qu'il faut redescendre, le mur du chantier, le mur de la villa Mon Idée. Lorsqu'il agresse Angèle, il a l'impression que tout cela a été un cauchemar : « Les quelques heures qu'il avait vécu lui donnait l'impression étrange d'une vie au milieu de sa vie, une vie effroyable, pleine de douleur et de sang [...] mais complète en elle-même, intercalée dans sa vraie vie comme un songe dans les vingt-quatre heure de la journée »[5146]. C'est cette impression de cauchemar qui le déstabilise et le pousse à tuer l'homme dans la rue. Il finit ensuite par s'endormir :

> Son sommeil dura jusqu'à vers minuit. Quelque chose qui passait et repassait obstinément tout près de son visage l'avait éveillé, le frôlant presque. Dans les rêves incohérents qui traversaient son cerveau, c'était une grande main cherchant à saisir ses cheveux et, pour éviter ce contact, il faisait des mouvements convulsifs qui lui secouaient les épaules. En réalité ce n'était qu'un de ces gros rats lustrés et repus qui semblent être nés spontanément du charbon, dormant le jour et se promenant la nuit dans leur chantier comme dans un jardin merveilleux plein de fortes senteurs et d'allées labyrinthiennes. Il se leva et gagna en titubant le mur qu'il suivit jusqu'à la grille [...]. Il regarda devant lui quelque temps, comprenant mal où son rêve avait pris fin et l'état de veille recommencé. Ce n'était plus dans un rêve qu'il traversait la cour. Le rêve, c'était la main qui, tout à l'heure, cherchait à le saisir aux cheveux, mais les pas qui le portaient vers la maison au bout du chantier étaient vrais. Il percevait leur son [...]. [5147]

La narration suit deux étapes : le protagoniste est précipité dans un monde différent sans que celui-ci soit problématique puisqu'il appartient à l'imaginaire nocturne. Mais ensuite le fantastique s'impose car ce qui peut être pris pour un songe n'en est pas un. Le sommeil a ouvert les portes d'un monde doué de réalité, et la frontière est brisée, entre le domaine du rêve et celui de la vie réelle. On ne trouve là aucune histoire rêvée, mais une image de cauchemar, menaçante. On retrouve une scène relativement similaire dans *Adrienne Mesurat* lorsque la jeune femme « rêvait qu'elle était assise dans l'escalier et qu'elle se souvenait d'une scène avec son père et cette illusion lui donnait une sorte de tranquillité. [...]. D'autre part elle se croyait endormie et rêvant »[5148].

L'univers onirique est favorable à l'émergence de la figure du labyrinthe chez Green et chez Bernanos. Le vocabulaire utilisé quand il s'agit de le désigner est, de ce point de vue, révélateur : les « allées labyrinthiennes », « dans une espèce de labyrinthe d'où elle ne pou[vait] plus sortir »[5149]. Le rêveur est confronté dans le rêve à des itinéraires entremêlés : il se trouve dans un labyrinthe spatio-temporel. Il est aussi confronté à lui-même, et cela suscite des sentiments divers. Le labyrinthe devient mental, comme on peut le voir dans *L'Imposture* de Bernanos chez Cénabre : « D'ailleurs le moindre obstacle, la moindre difficulté surgie à

[5146] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 687-688.
[5147] J. GREEN, *Léviathan, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* pp. 691-693.
[5148] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 391.
[5149] J. GREEN, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.,* p. 435.

l'improviste remettait tout en question, l'arrêtait longtemps sur un point futile, jusqu'à ce qu'une image délirante fît dévier d'un coup la pensée, l'engageât dans un nouveau labyrinthe de déductions extravagantes, dont il cherchait laborieusement l'issue »[5150]. Dans les romans bernanosiens, les expressions qui font allusion à des routes multiples sont nombreuses : « le point de départ d'une autre route, terrible à suivre, inconnue » ; la « route oblique »[5151] ; « la route ouverte, infinie, gueule béante...»[5152] ; « le glissement au sommeil par des routes mystérieuses bordées de visages voluptueux »[5153] ; « aucun repos n'est à prévoir sur la route aride et fatale »[5154] ; « Entre deux routes offertes, il eut cette impression vague d'avoir choisi la mauvaise et de s'y être engagé à fond, irréparablement. »[5155]. Or, dans le rêve comme dans le labyrinthe, il faut avancer au gré des voies qui s'ouvrent devant le rêveur : il n'y a pas d'autre solution que de suivre un itinéraire.

[5150] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 512.
[5151] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., pp. 329-330.
[5152] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 1375.
[5153] G. BERNANOS, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 897.
[5154] G. BERNANOS, *L'Imposture, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 365.
[5155] G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques, op. cit*., p. 66.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Dans cette troisième partie, on se proposait d'observer le prolongement esthétique qui s'imposa à Bernanos, Mauriac et Green une fois établi qu'une force tragique présidait aux destinées des figures démoniaques. Celles-ci ne voient pas leur condition lamentable, car elles préfèrent rester soumises à leurs illusions, qui les entraînent vers un anéantissement contre lequel elles ne peuvent rien. Le tragique suscite une fragmentation individuelle des figures démoniaques qui est, dans une certaine mesure, le reflet d'un défaut d'image communautaire et nationale : le pays traverse une crise lors de cette période de l'entre-deux-guerres qui a fait voler en éclats les valeurs et les normes. L'entre-deux-guerres est une période de mutations, de reniement des vieilles valeurs et d'évolution économique et sociale. Cette période d'indécision, de menaces, de traumatismes d'après-guerre voit l'avènement d'une nation déroutée, désemparée. À cette crise historique et sociale répond une poétique de la crise dans le domaine littéraire. Bernanos, Mauriac et Green vont élaborer une écriture capable de retranscrire le tragique dans lesquels s'enfoncent les démoniaques. Afin de comprendre les enjeux et le fonctionnement de cette poétique, il nous a fallu d'abord analyser la crise romanesque qui est apparue dans les années vingt et qui, même si elle touche modérément Green, Bernanos et Mauriac, a tout de même eu une influence sur leur écriture.

En effet, ces écrivains parviennent à créer une narration de la perte constituée de blancs et de manques où l'imagination s'engouffre, comme happée par la force du vide. Le langage semble se multiplier à l'infini et ce qui est dit s'accompagne souvent du non-dit. Les démoniaques sont habités par un tragique de nature identitaire, celui de l'aliénation à soi, métaphysique, de l'emprisonnement, à savoir d'un moi qui se hait littéralement. Tous les personnages démoniaques ont donc accès à la première personne et à la parole directement par le biais du discours direct et indirect libre. On trouve aussi dans les romans de Bernanos Mauriac et Green de nombreux monologues intérieurs : le personnage évoque ses pensées racontées au passé ou au présent d'énonciation. Il ne s'adresse à personne en particulier et quand cela se produit dans un dialogue, cela s'apparente davantage à un soliloque. L'indicibilité essentielle, intrinsèque, identitaire des démoniaques, personnages tragiques, est suggérée par l'impossible affirmation de soi. L'amour immodéré de la chair, de l'argent ou du mensonge est tragique parce qu'il entraîne la dissolution de soi. Les démoniaques plongent dans l'ennui, au sens pascalien et baudelairien du terme, qui résulte de l'impossibilité

d'imprimer un sens à la vie. Ils semblent donc complètement dépossédés d'eux-mêmes dans la mesure où ils sont contrôlés par leurs passions, leurs obsessions.

Pour mettre en place cet univers, Bernanos, Mauriac et Green emploient une véritable narration de la perte. Ce vide est lié au phénomène de déshumanisation, à la dépersonnalisation et aux multiples manques, autrement dit à toute cette entreprise de privation qui est signifiée à travers les éléments fondamentaux du récit : les personnages, le temps et l'espace. Bernanos, Mauriac et Green nous entraînent dans la construction d'un récit lacunaire, récit dans lequel les non-dits permettront au lecteur d'émettre des doutes, des hypothèses. Le récit connaît en effet une présentation lacunaire avec de véritables silences ou discontinuités. Cela instaure une rupture de liens logiques, de causalité ou de temps, qui créent des blancs. Le démoniaque réside dans ces blancs qui traduisent l'indicible : face au mal, le texte capitule et laisse place au silence. En faisant disparaître certains éléments narratifs, Bernanos, Mauriac et Green révèlent toute l'illusion dans laquelle les figures démoniaques se meuvent, tout l'hermétisme de leur être : ce vide montre que leur monde se réduit à une illusion, au néant.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes arrêtés sur la poétique de la crise mise en place par Bernanos, Mauriac et Green. Toute situation dramatique repose sur la nature des relations – destructrices, voire néantisantes – qui existent entre les personnages. Elle prend souvent la forme d'un conflit qui se caractérise par la rencontre des forces antagonistes du drame. Le conflit se retrouve dans les événements et des situations d'ordre intime que doivent affronter les démoniaques, suscitant malaises et heurts. Ces affrontements n'ont aucune issue, dans la mesure où le démoniaque, comme nous l'avons vu, peine à réellement communiquer. Bernanos, Mauriac et Green exaltent une poétique de la crise à travers les différents dialogues et interactions verbales, ce qui leur permet d'illustrer le fait que la parole est un artifice démoniaque. Le dialogue est le lieu de confrontation du démoniaque avec sa vérité : il montre en effet la difficulté, voire l'incapacité du démoniaque à communiquer avec son prochain, c'est-à-dire de l'aimer. Si certains personnages démoniaques s'expriment largement, ils ne créent pas forcément les conditions d'un véritable échange. Le fait de gérer la plus grande partie de l'information par le dialogue permet ainsi de déroger à la vision unitaire du monde. Perpétuellement en butte au paradoxe, à l'équivoque, à l'ambiguïté et à la duperie, le démoniaque suscite des débats tragiques. Tout le tragique désordre des êtres démoniaques, envahis par le doute, les paralyse ou les corrompt, les jette au désespoir ou dans l'erreur fatale. Ainsi, la parole est frappée d'inanité en raison de la dislocation tragique de ces êtres.

Dans les œuvres romanesques de Bernanos, Mauriac et Green, le temps est perturbé dans la mesure où, vivant dans un présent perpétuel, les démoniaques se projettent difficilement vers l'avenir. En s'entourant du vide, en devenant eux-mêmes le vide, les démoniaques sont hors d'atteinte : ils ne sont plus rien eux-mêmes, pris entre deux mondes, attrapés dans leur propre destin. C'est pour cela que les démoniaques essaient de fuir le présent, de s'échapper à toute allure de ce destin qui les poursuit et qui fait d'eux la trace d'un passé qu'ils souhaitent oublier. Le temps semble répéter un mouvement continu, mimant l'ennui qui dévore les êtres, les emprisonnant dans un moment qui le plus souvent ne progresse que vers le même, qui recommence à l'infini sans leur laisser la moindre initiative de changement. Le passé, en revanche, reste un poids terrible même si, lorsque la mémoire des démoniaques l'oublie, le refuse, les conséquences peuvent être d'autant plus désastreuses. Sans cesse rattrapés par le passé dans un présent qu'ils voudraient ignorer, les démoniaques sont dévorés littéralement par le néant : leur existence sans cause, sans but se reflète dans ce temps figé, sans devenir ou circulaire. À travers ce temps en crise, perturbé, Bernanos, Mauriac et Green rendent le rien, paradoxalement hyperbolique, des démoniaques, en insistant sur leur atemporalité. Ce qui importe le plus, pour apprécier l'état de désappropriation de soi, c'est d'en être l'agent ou du moins le spectateur conscient, comme les figures les plus démoniaques. C'est dans ces lacunes que se risque le récit et que le romanesque rejoint le poétique.

Dans un troisième chapitre, nous nous sommes demandés comment Mauriac, Bernanos et Green sont parvenus à rendre sensible le surnaturel latent au cœur des choses. L'indétermination dans l'écriture de Bernanos, Mauriac et Green est la réponse littéraire à leur conception du démoniaque : l'indétermination de l'écriture renverrait en effet à l'indétermination des figures démoniaques, ces êtres de fuite. Puisque les choix narratifs illustrent une conception du démoniaque basée sur l'ambiguïté, l'entre-deux et le vide, force est de constater que c'est au nom d'un certain réalisme que les démoniaques sont aussi impénétrables au narrateur lui-même et opaques les uns aux autres. Pour créer cette illusion, Bernanos, Mauriac et Green font appel à des procédés littéraires, dont le plus courant est dans le choix des mots, des expressions, des tournures qui reviennent fréquemment sous leur plume. Ainsi, de nombreux termes tendent à plonger le lecteur dans le vague, l'imprécis, à donner une sensation de mystère brumeux. Beaucoup de phénomènes demeurent « inexplicables », « impossibles à définir », le lecteur se heurtant à des événements « singuliers », « étranges » et à des « mystères ». La réalité familière se trouve transformée et confondue avec une autre réalité, elle, exclusivement verbale.

Bernanos, Mauriac et Green se plaisent à mettre en scène des atmosphères angoissantes et angoissées, dans des clairs-obscurs fourbes où tout a un relief et où pourtant on ne distingue rien que des ombres évanescentes. Ainsi, le doute, comme jailli du néant, s'insinue jusque dans la description du paysage, du décor. Le surnaturel imprègne peu à peu toutes les parcelles de la réalité et se matérialise pour devenir une sorte de poétisation du réel, une façon de voir le réel : nuit et brouillard, feu, engloutissement constituent l'isotopie du démoniaque. Ces éléments déforment la réalité, en lui imposant un écran, et la rendent ainsi particulièrement angoissante. La réalité est ainsi poétisée pour devenir une surréalité : ce monde est le plus à même pour évoquer le démoniaque dont la quintessence se situe aux confins de deux mondes, le monde réel et le monde du mal. Le démoniaque se retrouve confronté à un monde onirique, qui se situe dans l'au-delà, là où les rêves et la réalité sont difficiles à distinguer, comme on peut le voir particulièrement chez Green et Bernanos. Par le langage qui joue sur l'approximation, les écrivains entremêlent les fils du réel et du rêve. Ainsi, pour Bernanos, Mauriac et Green, la réalité n'est pas étanche, des fissures invisibles permettent le va-et-vient constant entre le physique et le spirituel, là où réside le démoniaque.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au cours de cette étude, nous avons présenté les principales caractéristiques des figures démoniaques dans le roman français de l'entre-deux-guerres, et particulièrement dans l'œuvre de Julien Green, François Mauriac et Georges Bernanos. Ces trois auteurs ont été rapprochés en raison de leur proximité avec la religion chrétienne, leur appartenance à la même époque, mais aussi en raison de leurs affinités esthétiques et littéraires. Nous avons ainsi pu saisir, bien que de façon encore partielle, les éclairages divers que la richesse de cette période si particulière qu'est l'entre-deux-guerres ont projetés sur l'image du diable qui s'est transformée en démoniaque. Il fallait parvenir à dégager les différentes caractéristiques du démoniaque afin de savoir s'il existait bien un « démoniaque de l'entre-deux-guerres », comme il existe un « Satan romantique ». Bernanos, Mauriac et Green ont lu leurs œuvres respectives et une influence, comme nous l'avons vu, n'est pas à exclure. Il y a en effet un certain nombre de traits communs dans la manière dont Bernanos, Mauriac et Green mettent en scène le démoniaque. Si celui-ci est un des motifs favoris de ces écrivains, c'est parce qu'il constitue pour eux un sujet d'interrogations, accueille aussi le questionnement et l'introspection au niveau diégétique et extradiégétique. Nous avons envisagé le démoniaque, non seulement comme un motif, mais aussi comme un processus d'écriture en expliquant en quoi ce sujet abordé dans les différents romans de ces trois auteurs sollicitait une façon de dire, de s'exprimer afin de créer une véritable narration de la perte.

Dans la Bible, le diable est protéiforme, mais aussi évanescent, n'apparaissant que de manière épisodique. Il est, au niveau symbolique, l'esprit qui nie et qui s'oppose à Dieu : c'est le « singe de Dieu », comme le nomme Tertullien, qui incarne la parodie du Créateur. Étant l'esprit qui nie et qui divise, il est aussi l'intellect lucide qui critique la Création divine, qui contredit Dieu et qui attire les humains à lui en décelant leurs faiblesses. L'image du diable a considérablement évolué au cours du XIXe siècle, notamment dans le domaine littéraire, pour être revalorisée : le diable joue le rôle d'« éclaireur », tel Lucifer, le « porteur de lumière », c'est-à-dire de connaissance, dans la tradition romantique. Comme nous l'avons évoqué, les auteurs romantiques se sont efforcés de réhabiliter certaines figures damnées des recueils testamentaires, comme Caïn, Satan, alias Lucifer. Même si les figures démoniaques dans l'œuvre de ces trois écrivains s'éloignent de la vision romantique de Satan, on retrouve certaines de ses caractéristiques comme par exemple, la beauté envoûtante, l'orgueil mais aussi la révolte. Ce dernier aspect contribue à rendre ambigües les figures démoniaques : cette

révolte contre l'ordre social établi n'est en effet pas forcément perçue de manière négative. Elle est un élan vital contre des valeurs sclérosantes, souvent médiocres et anesthésiantes que l'être démoniaque ne peut tolérer. Un certain nombre de figures démoniaques crient donc leur révolte : Mouchette, Thérèse Desqueyroux, Olivier de Mainville se situent à un point focal de leur existence et doivent choisir entre Dieu et Satan. La lutte contre la conformité bourgeoise, sociale est bel et bien le signe de la présence de Dieu. Dans cette perspective, en mettant à jour leurs passions secrètes et violentes, les figures démoniaques permettent de dénoncer la fausseté de certains bons sentiments. C'est pourquoi ces personnages démoniaques sont des agents perturbateurs, semant la discorde, en dénonçant la fausseté des apparences. Mais la révolte, lorsqu'elle est menée avant tout par orgueil, entraînent les personnages vers la haine et le désespoir, manifestations de l'emprise démoniaque, ce qui les conduit à faire de mauvais choix, ou même simplement à renoncer, première étape vers le gouffre descendant.

Dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green, on retrouve sur le plan thématique le diable comme une présence sous-jacente, symbolisant la dimension démoniaque des personnages. Dans la Bible, les démons sont des esprits qui prennent possession des corps : le démoniaque se définit comme l'intériorisation des caractéristiques de Satan à l'humain. À travers l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green se forge la définition du démoniaque qui se différencie de la figure de Satan par une possession, une emprise interne. Sous l'influence de la Première Guerre mondiale, de l'inquiétude généralisée, véritable « Mal du siècle », le démoniaque va se caractériser dans l'œuvre de ces trois écrivains de manière précise et comparable. La présentation du contexte des années vingt à trente dans la société française a permis de comprendre le climat dans lequel évoluent les personnages de Green, Bernanos et Mauriac. L'inquiétude gagne les trois écrivains, notamment Julien Green qui, le 19 octobre 1930, écrit dans son *Journal* : « Les menaces de guerre semblent plus sérieuses qu'il y a une année. J'ai fini par accepter cette possibilité effrayante, je me résigne de vivre dans l'attente d'une catastrophe »[5156].

Nous avons montré comment le discours fictionnel construit l'image de personnages éclatés et multiples, à l'identité instable. Le démoniaque apparaît en effet comme essentiellement divisé, il s'épanouit dans l'ambiguïté, l'ambivalence, cet « entre-deux » indéterminé qui le rend impropre à faire sens : « L'ambiguïté ne peut pas être le signe de l'inexistence : elle est le symbole de l'obscurité »[5157] affirme Gaétan Picon. Combattues par

[5156]J. GREEN, *Journal*, 19 octobre 1930, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 77.
[5157] G. PICON, *Bernanos : l'impatiente joie*, *op. cit.*, p. 69.

les saints, les figures démoniaques n'en demeurent pas moins au centre des œuvres de Bernanos, Mauriac et Green. En effet, l'abbé Cénabre, Mouchette, Simone Alfieri, Ganse, Olivier, Gabriel Gradère, Thérèse Desqueyroux, Adrienne Mesurat, Manuel, Guéret sont les « héros » à proprement parler : ils sont les personnages principaux des romans. À cette situation déjà paradoxale s'adjoint la résonance du contexte littéraire de romanciers chrétiens. L'œuvre romanesque de Bernanos, Mauriac et Green se trouve en effet nourrie des failles d'une société en crise envahie par le doute, elle est aussi l'exploration de gouffres et de ténèbres intérieures. Le constant franchissement des limites, l'errance dans le domaine de l'entre-deux, l'aspiration au promontoire, l'éternel danger de la chute et l'attrait des ténèbres expriment ainsi les caractéristiques fondamentales du démoniaque et la complexité de son fonctionnement. Une tension interne particulièrement vivace provoque chez les figures démoniaques la négation de soi. C'est pourquoi le motif du double et du miroir est prépondérant dans les œuvres de Bernanos, Mauriac et Green.

Notre étude a permis de révéler les caractéristiques prédominantes des démoniaques qui sont issues, pour un certain nombre d'entre elles, de grandes figures bibliques mais aussi de l'héritage littéraire du XIXe siècle qui a manifesté un regain d'intérêt pour le surnaturel démoniaque. Le but est de montrer que le démoniaque s'inscrit dans la lignée des auteurs du XIXe siècle et particulièrement de Dostoïevski, Barbey d'Aurevilly et Baudelaire que Bernanos, Mauriac et Green ont beaucoup lus. Si l'œuvre baudelairienne a joué un rôle dans ce clivage entre Dieu et Satan, qui est la clé de voûte de son œuvre poétique, celles de Barbey et Dostoïevski ont vraiment établi des figures sataniques et démoniaques que l'on retrouve dans leur œuvre. Dans ses récits, Barbey joue avec le réseau sémantique infernal : les allusions au prince des enfers sont partout, chacune de ses œuvres l'évoquant d'une manière ou d'une autre. Le personnage aurevillien se présente toujours comme atypique et exceptionnel, mais aussi prisonnier de ses passions, voire de ses vices : il est en recherche perpétuel de plaisir afin d'assouvir ses passions. Les héros de Barbey sont des monstres, dans la mesure où ils excédent les normes : ce sont des êtres d'exception qui semblent venir d'un autre monde. Leur mode de vie, leurs valeurs, leurs réactions, sont définitivement différents de ceux prônés par la société traditionnelle qu'ils menacent de renverser.

Quant à l'œuvre de Dostoïevski, elle a influencé elle aussi considérablement Bernanos, Mauriac et Green. Les personnages de Dostoïevski sont en général sombres, violents, victimes de passions extrêmes et hantés par des obsessions qui les mènent souvent au gouffre. D'ailleurs, « [c]hez Dostoïevski, devenu à la mode au lendemain de la guerre, c'était l'ambivalence des sentiments, la présentation de héros capables de tout le mal et de tout

le bien, le divorce entre les actes commis et la nature de celui qui les avait commis qui accaparait l'attention »[5158]. De la maladie psychique et physique au mal métaphysique, l'éventail des manifestations du mal dans l'œuvre de Dostoïevski est étendue. Le démoniaque reçoit plusieurs incarnations : du démon humain sans envergure, comme Pierre Verkhovenski, au Grand Inquisiteur, en passant par le médiocre Satan qui vient interpeller Ivan Karamazov. Les personnages sont bien des « possédés », puisqu'ils semblent prisonniers d'une puissance mystérieuse qui les pousse à commettre des actes dont ils seraient par eux-mêmes incapables. Dostoïevski nous fait pénétrer dans le secret de leur âme, de leurs démons personnels, véritables acteurs entre les mains desquels les êtres humains ne sont que des marionnettes. De nombreux personnages démoniaques dans l'œuvre du romancier russe se caractérisent par leur incapacité à s'engager pleinement dans leurs actes. Ils ont perdu la capacité de s'impliquer, de se passionner, de s'engager et sont donc inaptes à toute action. Il ne leur reste alors que l'artificiel, l'horrible, le sordide, tout ce qui change de la vie ordinaire, voilà pourquoi ils commettent une série d'actes particulièrement terrifiants.

On trouve dans la Bible certaines figures qui vont beaucoup inspirer les types de démoniaques : Caïn, le frère jaloux et errant, Lilith, la première femme séductrice et révoltée, ainsi que la figure du « Juif errant ». Il subsiste de ces différentes figures un attrait pour la sensualité, l'errance, la duplicité, et le mensonge. Mais il ressort aussi des traits physiques communs parmi ces figures démoniaques comme la rousseur, une certaine attirance pour l'excès. De même, le rire sardonique du diable, qui marque son triomphe et son orgueil selon Baudelaire, se transforme, chez Julien Green, en une sorte de ricanement, ou, chez Bernanos, dans *Sous le soleil de Satan,* en hennissement. Le portrait physique est pour Bernanos, Mauriac et Green un moyen de transfigurer la réalité et la teinter de surnaturel : ces écrivains savent en faire un symbole du personnage qui se cache derrière l'enveloppe. Le physique des figures démoniaques est donc une clef pour comprendre les personnages : le rire, mais aussi le regard trouble et la voix pleine de fêlures sont autant d'indices qui permettent de distinguer les personnages démoniaques. Bernanos, Mauriac et Green prennent plaisir à faire d'eux des êtres de l'entre-deux : mi hommes mi bêtes, mi-beaux mi-laids. Ils conservent de cette façon toute la part de l'énigme humaine que peut révéler un regard.

Ainsi, la présence angoissante du mal qui domine toute l'œuvre de ces trois écrivains est suggérée par plusieurs éléments, certains réels, d'autres fantastiques. L'esprit du mal, dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green, ne se réduit pas à un symbole ou à une image : il agit

[5158] « Ambivalence » Centre national des ressources textuelles et lexicales, disponible sur http://www.cnrtl.fr/-definition/ambivalence>, consulté le 16 février 2013.

directement dans l'esprit humain. Les figures démoniaques évoluent dans le désert de la solitude et du désespoir et deviennent, consciemment ou non, le terrain et l'enjeu d'une lutte sans merci que se livrent la grâce et Satan. La dimension démoniaque n'est cependant pas, chez Green, aussi violente que celle qui se manifeste dans les romans de Bernanos où la présence du démoniaque se manifeste dans les héros par de terribles crises. Dans l'œuvre greennienne, la présence du démoniaque est sournoise et insidieuse et c'est lentement et imperceptiblement que l'on glisse vers l'horreur du mal : c'est lui qui conduit les personnages au crime, à la folie, au suicide. Dans l'œuvre mauriacienne, le démoniaque s'inscrit dans une dimension davantage psychologique, d'où la moindre présence du surnaturel et du fantastique. Toutefois, dans l'œuvre de ces trois romanciers, le démoniaque s'insinue au cœur des êtres et se manifeste véritablement dans leurs paroles et dans leurs actes. Les romanciers réussissent à lui conférer une double dimension, psychologique et théologique, et leur art consiste à aller de l'une à l'autre, créant ainsi la part d'ombre qui rend leurs œuvres aussi mystérieuse.

Au terme de notre réflexion, on arrive ainsi à la conclusion selon laquelle Bernanos, Mauriac, Green, au delà de leur vision chrétienne, participe du retour du tragique au XXe siècle annoncé par Jean-Marie Domenach. Leur œuvre romanesque confirme l'existence de ce tragique moderne : les figures démoniaques sont en effet des figures de la contestation, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Le plus redoutable péril reste l'orgueil qui constitue le fond de tout péché et livre l'homme au démon destructeur parce que l'orgueil dresse la créature contre son créateur. Les figures démoniaques se permettent toutes les ruses : elles mentent, s'emparent de la pensée des autres personnages, manient l'ambiguïté et tentent de provoquer le doute et la désespérance dans leur cœur. C'est parce qu'elles sont sous la coupe de l'ennui, un ennui profond qui les malmène, les dévore : c'est un terrain propice à la prolifération du mal. Pour elles, le destin se déroule suivant un processus mécanique funeste au bout duquel elles seront fatalement tentées, pour beaucoup d'entre elles, de mettre fin à leur jour. Pour combler l'ennui, certaines figures démoniaques tombent sous l'emprise d'un désir destructeur qui finit par se retourner contre eux : Raymond Courrèges s'adonne à la luxure au point de vouloir s'y perdre sans jamais y parvenir, Hervé de Blénauge entend lui aussi s'oublier dans le plaisir sans parvenir à faire taire sa souffrance. Par delà le plaisir des sens, la concupiscence aboutit à une véritable perversion du spirituel chez certains démoniaques.

Les démoniaques sont coupés pour la plupart dès leur enfance de la communauté des

hommes. Beaucoup sont d'ailleurs éprouvés par le manque qui les habite : un manque d'amour, de famille, de repères. La solitude du démoniaque est d'autant plus profonde que la fourmilière où rôdent les forces de décomposition est redoutable. De nombreux démoniaques s'épanouissent ainsi dans des villes froides et impersonnelles : l'incapacité d'aimer son prochain dans le désert des agglomérations urbaines inaugure le règne de Satan. Cet univers sans individualité est le miroir parfait des figures démoniaques chez qui l'on peut observer un décentrement ontologique ou énonciatif qui se traduit par une polysémie nominale – à savoir un changement de nom ou une multiplication des noms – une fuite dans l'imaginaire, le dédoublement et une instabilité identitaire. Le refus de soi, véritable décomposition spirituelle, réduit les démoniaques à l'état de morts-vivants, leur faisant perdre toute possibilité de communier avec le reste du monde et les plongeant dans un vide total. L'orgueil et la vanité sont en passe de détruire tout sentiment humain chez les protagonistes et le monde se rétrécit à ne contenir qu'eux.

Il est apparu que le démoniaque s'épanouit dans une série de brouillages, de dysfonctionnements qui manifestent son caractère ambivalent, perpétuellement ambigu. La solitude, le mensonge, la curiosité effrénée mais aussi la lucidité ou – au contraire – l'aveuglement qui se retrouvent chez les démoniaques nous semblent témoigner d'une esthétique de la perte. Nous ne pouvons que constater, malgré les nuances que nous avons apportées, la dégradation du roman : un roman à la réalité fuyante tant sur le plan romanesque qu'au sein même de l'écriture et celle des « personnages » manquant clairement de prise sur le réel. À cette absence de réel s'ajoute l'absence de l'Histoire, de l'héroïsme. L'importance du mal dans la nature humaine et la responsabilité de l'individu sont, en effet, des aspects essentiels des romans de Bernanos, Mauriac et Green. Les personnages démoniaques agissent sous l'influence d'un déterminisme omniprésent qui les conduit à des actes violents ou insensés qu'ils ne comprennent pas toujours. Ils se sentent tous impuissants devant une force invisible qui leur ôte toute liberté de choisir entre le Bien et le mal. Le libre arbitre leur est interdit. Commentant son œuvre, *L'Homme du souterrain*, Dostoïevski note : « Le tragique c'est la conscience d'être monstrueux [...]. Moi seul j'ai montré le tragique du souterrain, c'est-à-dire la souffrance, l'autopunition, la prescience d'un mieux et l'impossibilité d'y parvenir, et, surtout l'ardente conviction de ces malheureux que c'est le lot de tout le monde et qu'en conséquence ce n'est pas la peine de s'y corriger ! »[5159].

Julien Green a su, à l'image de Bernanos, suggérer l'interpénétration du réel et du

[5159]Cité par M. CADOT, « La double postulation de Baudelaire et sa version dostoïevskienne», *Revue canadienne de la littérature comparée*, hiver 1977, p. 63.

surnaturel, la présence indélébile du mal et l'action pernicieuse du démoniaque sans cesse essayant d'asservir les âmes : l'homme est sa proie et le monde son royaume. Leurré dans un monde mensonger et illusoire, le démoniaque n'a que de fausses issues. L'œuvre de Julien Green comme celle de Bernanos illustrent bien la dimension métaphysique de l'ennui. L'ennui crée un vide favorable à Satan car il est le signe de l'absence de Dieu dans les âmes : M. Ouine en est un exemple. Ce personnage bernanosien voit dans l'ennui, la négation de l'œuvre divine : « il n'y a pas de malheur des hommes, monsieur l'abbé, il y a l'ennui. Personne n'a jamais partagé l'ennui de l'homme et néanmoins gardé son âme. L'ennui de l'homme vient à bout de tout, monsieur l'abbé, il amollira la terre »[5160]. Chez Julien Green, les personnages sont sans volonté propre, enlisés dans un mal de vivre qu'ils peuvent à peine définir. Cette complexité se traduit aussi par le biais de l'antithèse, de l'oxymore, et de la contradiction. En effet le démoniaque est un être entre ombre et lumière, à la fois victime et bourreau. Il subsiste un certain nombre d'anomalies au sein du système de création des personnages démoniaques et des incohérences logiques, volontairement cultivées ou non, qui frappent et engendrent une complexité irréductible.

Le caractère tragique des actions des figures démoniaques relève d'une puissance tellement extraordinaire qu'elles semblent échapper aux possibilités humaines. La majorité des démoniaques sont des êtres hors normes, même si certaines se contentent d'être médiocres : ils s'enfoncent alors dans cette médiocrité qui est aussi un renoncement à soi. La démesure des démoniaques a servi l'art de Bernanos, Mauriac et Green dans leur dessein de nous faire accéder au surnaturel, tout en restant dans la réalité. Les personnages démoniaques rencontrés dans cette étude posent la question de la frontière entre l'identité et l'altérité, le réel et le rêve. Le démoniaque est un être ambivalent : il subit les assauts d'un autre au sein du même. Cette révélation de sa dualité essentielle, qui confine au dédoublement, est un indice de leur intériorité fissurée, brisée, cette absence d'unité, contre laquelle ils ne peuvent lutter. Les figures démoniaques sont des personnages qui font apparaître l'irréel au cœur du réel. Green, Mauriac et Bernanos s'inscrivent ainsi dans la littérature de la subjectivité : la perception de l'univers fictionnel est le plus souvent liée à la seule conscience du personnage central, le récit mettant en scène ses états psychologiques avec un brouillage certain de l'objectif et du subjectif, du réel et de l'imaginaire, du vécu et du rêvé.

L'espace et le temps jouent dans l'œuvre de Mauriac, Bernanos et Green un rôle de haute importance. Le déplacement de l'espace, le décrochement du temps comptent parmi les

[5160] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1465.

grands « maléfices » du fantastique. En effet, le temps et l'espace perdent leur dimension de certitude, se mettent à vaciller, et Mauriac, Bernanos et Green mettent en place différentes modalités du temps : le temps rectiligne et le temps circulaire soumis à l'inquiétante loi de l'éternel retour. Le malaise spatial et temporel sonne le glas des certitudes rationalistes, donnant naissance à une grande inquiétude. Mauriac, Bernanos et Green évoluent dans une civilisation hantée par les conflits, les forces de dislocation, les périls qui menacent l'âme, défont l'être et le rendent fragiles devant les désordres que la vie, de la nature ou de l'Histoire. Dans les années vingt, Joyce écrit dans *Ulysse* : « L'histoire est un cauchemar dont je cherche à m'éveiller »[5161]. L'histoire, telle qu'elle est conçue ordinairement, dans le temps linéaire, dans la succession des événements est bouleversée : il est possible de mettre en face d'elle la force du rêve et du songe. Devant la réalité qu'ils rejettent, les démoniaques sombrent dans un état de torpeur, refusant de faire face à la réalité et à la monstruosité de leur être et de leurs gestes. Pourtant, les personnages démoniaques, qui glissent dans les ténèbres, ces régions indéterminées de l'âme, pratiquent parfois l'examen de conscience. Ils parviennent à tourner avec lucidité autour du secret de leur être. L'impuissance, cette incapacité humaine à changer l'ordre des choses face à une menace inéluctable, a emprisonné les figures démoniaques dans leur corps qui devient une prison .

Mauriac, Bernanos et Green donnent à l'inquiétude une valeur métaphysique et mettent en place un fantastique du doute où la présence de l'artifice pose sans cesse la question de l'identité humaine et de celle des choses. Si l'omniscience n'a pas disparu, l'optique du personnage démoniaque est donc souvent épousée : l'autre est toujours présent mais c'est une fausse image. L'épreuve de la réalité est fatale : Thérèse Desqueyroux dans le roman éponyme de Mauriac, considère son mari comme un corps étranger, de surcroît très gênant. La tension étroite du seul point de vue montre que l'on a affaire à des obsessionnels : la folie n'est jamais loin. Dès lors, le motif du labyrinthe s'inscrit naturellement dans les romans de Bernanos, Mauriac et Green : c'est dans le labyrinthe extérieur et intérieur qu'a lieu le cheminement, la recherche. La représentation romanesque tend à faire voir dans le cœur des personnages démoniaques un désir de Dieu, impossible à nommer, qui se pervertit en désir de possession, de pouvoir, voire de consommation en vue de combler ce vide. C'est ce qu'explique Monsieur Ouine : « Je n'ai eu faim que des âmes. Que dire faim ? Je les ai convoitées d'un autre désir qui ne mérite pas le nom de faim »[5162] ; « Qu'est-ce qu'un désir qui n'a pas surmonté le dégoût, forcé la nature, assuré sa prise dans le remords et dans la

[5161] J. JOYCE, *Ulysse, Œuvres,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 38.
[5162] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1158

honte ? »[5163] dit Jambe-de-Laine plus loin. Cette « faim » indique bien un désir que l'on retrouve aussi chez Green et Mauriac. Le mystique et le débauché « recherchent l'absolu, bien que pour le deuxième cette recherche soit dévoyée : être un saint ou être Aladin qui accomplit tous ses désirs, tel est le vœu ancien et tenace de Julien Green. Mais dans ces convoitises, il n'y a de place que pour l'orgueil, et l'orgueil est un piège de Satan »[5164] commente Michèle Raclot. L'indétermination entraîne l'ébranlement des habitudes du lecteur, pour qui le récit se pourvoit alors d'une dimension étrange, singulière.

Les figures démoniaques sont des êtres secrets, caractérisés par l'ambiguïté identitaire, n'hésitant pas à utiliser le mystère pour survivre dans un univers où les certitudes sont ébranlées. Même si à première vue, le lecteur se retrouve face à un récit classique, il pourra s'interroger devant l'apparence énigmatique des textes. L'aspect classique, traditionnel qui semble dominer les récits de Bernanos, Mauriac et Green se fissure, brouillant les repères : incertitude quant à l'avenir, peur du lendemain, incompréhension devant autrui, incommunicabilité et malaise face à autrui. Cependant, le motif de la perte n'est pas radical, restant canalisé : il perturbe la clarté du récit, annonçant, selon certains critiques, le roman du milieu du XXe siècle, celui du bouleversement des règles, de l'inquiétude généralisée, dans lequel cette clarté sera désormais totalement perdue. Au sujet des rapprochements entre *Monsieur Ouine* et le Nouveau Roman, Juan Asensio indique qu'une « perspective spirituelle [...] sépare les deux genres d'écriture, comme la critique bernanosienne l'a répété depuis longtemps »[5165]. Dans *Monsieur Ouine*, l'ambiguïté et l'indicible ne recouvrent pas la même chose : chez les « nouveaux romanciers », les mystères laissés sans réponse soulignent l'impossibilité de capter le réel, le monde extérieur étant lui-même incohérent. Au contraire, chez Bernanos – de même que chez Mauriac et Green –, l'ambiguïté répond « au souci de découvrir le secret des consciences, de suggérer un « espace spirituel » situé à la frontière de la nature et du surnaturel »[5166]. Nous avons pu constater à quel point l'esthétique de la perte fait sens au niveau spirituel dans l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. Qu'elle soit écriture de l'inquiétude, labyrinthique ou court-cicuitée, la prose poétique de Bernanos, Mauriac et Green facilite l'expression de la face non révélée des choses. Métaphores, effets de personnifications, mises en italique, tirets, figures de style majoritairement analogiques dévoilent un monde où se surimposent en permanence les niveaux de lecture.

[5163] G. BERNANOS, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques, op.cit*., p. 1424.
[5164] M. RACLOT, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, tome II, *op.cit.,* p. 535.
[5165] J. ASENSIO, « Monsieur Ouine et les ténèbres de Dieu », disponible sur http://stalker.hautetfort.com/files/monsieur_ouine_pdf_zone.pdf, consulté le 1er mai 2011, p. 7.
[5166] M. ESTÈVE, *Georges Bernanos, un triple itinéraire,* Paris, Hachette, 1981, p. 179.

Remarquons, pour terminer notre conclusion, que l'essence même du démoniaque est avant tout interrogation sur le sens du surnaturel. En effet, si le démoniaque dans le roman catholique français de l'entre-deux-guerres s'inscrit dans l'être humain lui-même, afin de dévoiler ses faiblesses, ses manques, ses failles, il est aussi la preuve significative de l'existence d'un autre monde. Bernanos, Mauriac et Green entendent bel et bien atteindre dans leur œuvre romanesque cet engagement spirituel qui confine à l'Absolu, à savoir peindre cette lutte du bien et du mal dans lequel s'incarne le démoniaque : « […] j'ai dit que le surnaturel était comme un élément mystérieux dont nous connaissons mal les lois, qu'on peut, en le faisant intervenir, provoquer de terribles désordres (qui sont, en réalité, des tentatives de rétablissement de l'ordre divin), que les bourgeois le savaient bien qui se préservaient instinctivement et par tous les moyens (refus de toute poésie, de toute mystique religieuse) »[5167] écrit ainsi Green dans son *Journal*.

Nous espérons que ce travail donnera une nouvelle impulsion aux recherches sur l'œuvre de Bernanos, Mauriac et Green. Au terme de cette étude, nous nous apercevons combien il serait intéressant de s'attacher à l'ensemble de la parution de l'entre-deux-guerres. D'autres études pourraient donc être envisagées, notamment en s'interrogeant plus particulièrement sur la place, le rôle et le lien entre démoniaque et fantastique dans la littérature de l'époque. Montrant à quel point ses zones d'investigation sont étendues, elles chercheraient, par exemple, à dégager de manière plus approfondie les grandes lignes de forces de l'esthétique démoniaque – entre perte et excès – dans le roman de l'époque mais aussi, pourquoi pas, dans d'autres genres littéraires.

[5167] J. GREEN, *Journal,* 28 août 1942, *Œuvres complètes,* tome IV, *op. cit.*, p. 679.

ANNEXE

Chronologie des principales œuvres de Bernanos, Mauriac et Green mentionnées

François Mauriac

1923 : *Le Fleuve de feu*
1923 : *Genitrix*
1924 : *Le Mal*
1925 : *Le Désert de l'Amour*
1928 : *Destins*
1927: *Thérèse Desqueyroux*
1930: *Ce qui était perdu*
1932: *Le Nœud de vipères*
1935: *La Fin de la nuit*
1936 : *Les Anges noirs*
1939 : *Les Chemins de la mer* (la rédaction a été commencée en 1937)

Georges Bernanos

1926 : *Sous le soleil de Satan*
1927 : *L'Imposture*
1928 : *La Joie*
1935 : *Un Crime*
1936 : *Journal d'un curé de campagne*
1946 : *Monsieur Ouine* (la rédaction a été commencée en 1931)
1950 : *Un Mauvais rêve* (la rédaction a été commencée en 1931)

Julien Green

1926 : *Mont-Cinère*
1927 : *Adrienne Mesurat*
1929 : *Léviathan*
1934 : *Le Visionnaire*
1936 : *Minuit*
1940 : *Varouna* (la rédaction a été commencée en 1934)
1956 : *Le Malfaiteur* (la rédaction a été commencée en 1937)

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DU CORPUS

1) Œuvres de Georges Bernanos

BERNANOS, Georges, *Sous le soleil de Satan, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *L'Imposture, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *La Joie, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Un Crime, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Un Mauvais rêve, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Monsieur Ouine, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

2) Œuvres de Julien Green

GREEN, Julien, *Mont-Cinère*, *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

GREEN, Julien, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

GREEN, Julien, *Léviathan, Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

GREEN, Julien, *Le Visionnaire, Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

GREEN, Julien, *Minuit, Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

GREEN, Julien, *Varouna*, *Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

GREEN, Julien, *Le Malfaiteur*, *Œuvres complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

3) Œuvres de François Mauriac

MAURIAC, François, *La Chair et le sang, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Le Fleuve de feu*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Genitrix*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC François, *Le Mal, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Le Désert et l'Amour*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Destins*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Le Nœud de vipères, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *La Fin de la nuit* dans *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

MAURIAC, François, *Les Anges noirs, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

MAURIAC, François, *Les Chemins de la mer, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

II. AUTRES ŒUVRES

1) Œuvres de Georges Bernanos

a) Œuvres romanesques

BERNANOS, Georges, *Madame Dargent, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Une Nuit, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Dialogue d'ombres, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BERNANOS, Georges, *Nouvelle histoire de Mouchette, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

b) Essais

BERNANOS, Georges, *Essais et écrits de combat*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972.

BERNANOS, Georges, *Essais et écrits de combat*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

BERNANOS, Georges, *Le Crépuscule des vieux*, Paris, Gallimard, 1956.

c) Correspondance

BERNANOS, Georges, *Correspondance (1904-1934)*, tome I, Paris, Plon, 1971.

BERNANOS, Georges, *Correspondance (1934-1948)*, tome II, Paris, Plon, 1971.

2) Œuvres de Julien Green

a) Œuvres romanesques

GREEN Julien, *L'Autre sommeil*, *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

GREEN Julien, *Le Voyageur sur la terre*, *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

GREEN Julien, *Épaves*, *Œuvres complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

GREEN Julien, *Chaque homme dans sa nuit*, *Œuvres complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

GREEN Julien, *L'Autre*, *Œuvres complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

GREEN Julien, *Moira*, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

GREEN Julien, *Dixie*, *Œuvres complètes,* tome VIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

GREEN Julien, *Le Mauvais lieu*, *Œuvres complètes,* tome VIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

GREEN Julien, *Histoire de vertige*, *Œuvres complètes,* tome VIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

b) Journal

GREEN Julien, *Journal, Œuvres complètes,* tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

GREEN, Julien, *Journal, Œuvres complètes,* tome V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

GREEN, Julien, *Journal, Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

GREEN, Julien, *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998,

GREEN Julien, *La Fin du monde (Juin 40)*, Paris, Seuil, Cadre rouge, 1992.

GREEN, Julien, *La Terre est si belle… (1976-1978),* Paris, Seuil, 1982.

c) Correspondance

GREEN, Julien, MARITAIN, Jacques, *Une grande amitié*, 1926-1972, Paris, PLON, 1979.

d) Essai

GREEN, Julien, *Pamphlet contre les catholiques de France (15 octobre 1924*), *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

3) Œuvres de François Mauriac

a) Œuvres romanesques

MAURIAC, François, *L'Enfant chargé de chaînes*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *La Robe prétexte*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Préséances*, Paris, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Le Baiser au lépreux*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Le Visiteur nocturne*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MAURIAC, François, *Le Mystère Frontenac, Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Le Jeune Homme*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Thérèse chez le Docteur*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

MAURIAC, François, *Thérèse à l'hôtel*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

MAURIAC, François, *La Pharisienne*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

MAURIAC, François, *Le Sagouin*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

MAURIAC, François, *L'Agneau*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

MAURIAC, François, *Un Adolescent d'autrefois*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

b) Essais

MAURIAC, François, *Dieu et Mammon*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *La Province*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Le Roman*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Le Nouveau Bloc-Notes 1958-1960*, Paris, Flammarion, 1961.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MAURIAC, François, *Souffrances et bonheur du chrétien, Œuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

MAURIAC, François, *Souvenirs retrouvés, Entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Fayard, 1981.

MAURIAC, François, *La Vie de Jean Racine*, Paris, Perrin, 1999.

c) Œuvres autobiographiques

MAURIAC, François, *Ce que je crois, Œuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

MAURIAC, François, *Examen de conscience, Œuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

MAURIAC, François, *Journal d'un homme de trente ans, Œuvres autobiographiques* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

MAURIAC, François, *La Pierre d'achoppement, Œuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

MAURIAC, François, *Mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

MAURIAC, François, *Nouveaux mémoires intérieurs, Œuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

c) Correspondances

MAURIAC, François, BLANCHE, Jacques-Émile, *Correspondance 1915-1942,* Paris, Grasset, 1976.

MAURIAC, François, GIDE, André, *Correspondance 1912-1950, Cahiers André Gide*, Paris, Gallimard, 1971.

III. ÉTUDES SUR GEORGES BERNANOS

1) Études générales

a) Études biographiques

BERNANOS, Jean-Loup, *Georges Bernanos à la merci des passants*, Paris, Plon, 1986.

BOTHOREL, Jean, *Bernanos, le mal pensant*, Paris, Grasset, 1998.

FABRÈGUES, Jean de*, Bernanos tel qu'il était*, Paris, Mame, 1963.

b) Études thématiques

- **Ouvrages**

Bernanos, Europe, n° 789-790, Janvier-Février, Paris, 1995.

Bernanos, Université catholique du Louvain, *Les Lettres Romanes,* tome XLII, n°4, nov. 1988.

Bernanos, colloque du Centre culturel de Cerisy-la-Salle du 10 au 19 juillet 1969, sous la dir. de Max Milner, Paris, Plon, 1972.

Bernanos : continuités et ruptures. : actes du colloque international organisé par le Groupe d'informations et de recherches sur Bernanos, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988.

Bernanos : création et modernité : actes du Colloque Création et modernité dans l'œuvre de Georges Bernanos, Lublin, 11-13 octobre 1996, organisé par les universités de La Sorbonne nouvelle et Lille III, sous la dir. de Max Milner, Paris, Klincksieck, 1998.

Bernanos et la fonction de l'écriture, textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°17, Paris, Lettres modernes, 1982.

Bernanos et la modernité, textes réunis par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°21, Paris, Lettres Modernes, 1998.

Bernanos et le monde moderne, actes du colloque organisé pour le centenaire de la naissance de Bernanos 1888-1988, Presses universitaires de Lille, Collection UL 3, 1989.

Bernanos et ses lecteurs, textes réunis par Joseph Hurt et Max Milner, Berlin, A Spitz, Paris, Klincksieck, 2001.

Bernanos : le rêve et l'action, recueil d'articles présentés par Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.

Confrontations 2, textes réunis par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°19, Paris, Lettres modernes, 1988.

Etudes bernanosiennes, n°3/4 : *témoin de l'homme, témoin de Dieu*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1963.

Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos, actes du colloque, Tunis, 4-7 octobre 2001, sous la dir. de Max Milner, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

Georges Bernanos, hommages collectifs dans « les Cahiers du Rhône », Le Seuil, 1949.

Interférences Julien Green - Paul Claudel, *Études bernanosiennes,* n°8, Paris, Revue des lettres modernes, 1967.

Lectures de Thérèse Desqueyroux, Cahier du CERF XX, n°8, Université de Bretagne occidentale, 1992,

Les Ténèbres 1, *Structure et personnages,* textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°15, Paris, Revue des lettres modernes, 1974.

Les Ténèbres 2, Images et imaginaire, textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°16, Paris, Revue des lettres modernes, 1977.

Paradoxes et permanence de la pensée bernanosienne, études sous le dir. de Joël Pottier, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

Styles, genres, auteurs 8, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Travaux de stylistique et de linguistique françaises, Bibliothèque des styles 2008.

BALTHASAR, Hans Urs von, *Le Chrétien Bernanos,* trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Suisse, France, 2004.

BENOIT, Éric, *De la crise du sens à la quête du sens : Mallarmé, Bernanos, Jabès,* Paris, Cerf, 2001.

BRIDEL, Yves, *L'Esprit d'enfance dans les romans de Georges Bernanos,* Paris, Minard, 1966.

BURKHARD, Willy, *La Genèse de l'idée du Mal dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Zurich, Druck Verlag, 1967.

BUSH, William, *Souffrance et expiation dans la pensée de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, Thèmes et mythes, 1962.

BUSH, William, *L'Angoisse du mystère, essai sur Bernanos et* Monsieur Ouine*,* Lettres Modernes, Situations, 1966.

CHENERIE, Marie-Luce, *Pour un bestiaire de Bernanos 1, La Symbolique du cheval*, Paris, Lettres modernes, Archives des Lettres modernes, 1972.

CHENERIE, Marie-Luce, *Pour un bestiaire de Bernanos 2, La Corruption et sa transcendance*, Paris, Lettres modernes, Archives des Lettres modernes, 1973.

DAUDIN, Claire, *Georges Bernanos : une parole libre*, Paris, Desclée De Brouwer, 1998.

DEBLUË, Henri, *Les Romans de Georges Bernanos ou Le défi du rêve*, Neuchâtel, La Baconnière, cop. 1965.

ESTANG, Luc, *Présence de Bernanos*, Paris, Plon, collection Présences, 1947.

ESTÈVE, Michel, *Le Sens de l'amour dans les romans de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, Thèmes et mythes, 1959.

FITCH, Brian T, *Dimensions et structures chez Bernanos, essai de méthode critique*, Paris, Lettres modernes, 1969.

FRAGNIÈRE, Marie-Agnès, *Bernanos fidèle à l'enfant*, Fribourg, Suisse, Éditions universitaires, 1963.

GAUCHER Guy, *Georges Bernanos ou l'invincible espérance*, Paris, Cerf, 1994.

GAUCHER, Guy, *Le Thème de la mort dans les romans de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, Thèmes et mythes, 1967.

GIL, Marie, *Les deux écritures : étude sur Bernanos*, Paris, Cerf, Littérature, 2008.

GILLE, Pierre, *Bernanos et l'angoisse : étude de l'œuvre romanesque*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984.

GILLESPIE, Jessie Lynn, *Le Tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1960.

GOSSELIN, Monique, *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, deux tomes, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

GRÉGOR, Paul, *La Conscience du temps chez Georges Bernanos*, Zurich, Juris Druck und Verlag, 1966.

HIEBEL, Martine, *D'une écriture à l'autre : résonances bibliques d'une œuvre de fiction, Le moulin à lumière de Bernanos*, Paris, Lettres Modernes, 2000.

JURT, Joseph, *Les Attitudes politiques de Georges Bernanos jusqu'en 1931*, S Fribourg, Éditions universitaires, 1968.

LAGADEC-SADOULET, Élisabeth, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988.

LE TOUZÉ, Philippe, *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos : le style d'une vision*, Paris, A.-G. Nizet, 1979.

MARIE-CELESTE (Soeur), *Le Sens de l'agonie dans l'œuvre de Bernanos : essai d'analyse phénoménologique sur l'agonie du monde moderne*, Paris, Lethielleux, 1962.

MAUBREY, Pierre, *L'Expression de la passion intérieure chez Bernanos*, Catholic University of America Press, 1959.

MIKHAILOV, Kalin*, Mauriac et Bernanos : deux mondes romanesques entre la violence et l'amour,* Paris, Lettres Modernes, Minard, 2011.

MILNER, Max, *Georges Bernanos*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

MOCH, Léa, *La Sainteté dans les romans de Georges Bernanos*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

NETTELBECK, Colin William, *Les Personnages de Bernanos romancier*, Paris, Lettres Modernes, 1970.

NOT, André, *Les Dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, Toulouse, Éd. Universitaires du Sud, Coll. Études littéraires 1989.

PEETERS, Leopold, *Une Prose du monde : essai sur le langage de l'adhésion dans l'œuvre de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1984.

PERROT-CORPET, Danielle, *Écrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno*, Paris, Honoré Champion, 2005.

PICON, Gaétan, *Bernanos : l'impatiente joie*, Paris, Hachette littératures, 2014.

PLÉAU, Jean-Christian, *Bernanos : la part obscure*, New York, Peter Lang, 1998.

RIVARD, Yvon, *L'Imaginaire et le quotidien : essais sur les romans de Georges Bernanos*, Paris, Minard, 1978.

ROBINOT-SERVEAU, Karine, *Les Romans de Bernanos : métamorphoses de la transcendance,* Paris, Classiques Garnier, 2012.

SCHEIDEGGER, Jean, *Georges Bernanos romancier*, Neuchâtel, Paris, V. Attinger, 1956.

STORELV, Sven, *Péguy/Bernanos*, Solum Forlag, 1993.

VAN SANTEN, Johannes Pieter, *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos,* Pers Leiden, Université de Leydes, 1975.

YUCEL Tahsin, *L'Imaginaire de Bernanos*, Université d'Istanbul, 1969, Paris, Minard-Lettres-Modernes.

- **Articles**

BAUDELLE, Yves « L'onomastique bernanosienne », *Revue des sciences humaines,* n°207, Lille, juillet-septembre, 1987.

BAUDIN, Frédéric, « Littérature et christianisme. Les années 20 : un âge d'or. Autour de Georges Bernanos et d'André Gide », *La Revue réformée,* n°209, sept. 2000, p.11-33.

BÉGUIN, Albert, « Entretien sur Bernanos à Radio-Montréal », *Bulletin de la société des amis de Georges Bernanos,* n° 31, juillet 1958.

BUSH, William, « Bernanos : un Dostoïevski français », *Mosaic, 5*, 1972, pp. 145-150.

ESPIAU DE LA MAËSTRE, André, « Le thème de la route dans l'œuvre romanesque de Bernanos », *Les Lettres romanes*, n^{os} 1 et 2, 1964, pp.165-188.

FESENKO, Valentine, « L'instant prophétique dans les romans de Bernanos », *Pour un humanisme romanesque : mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris, SEDES, 1999, pp. 157-163.

GOSSELIN-NOAT, Monique, « L'honneur et la polyphonie dramatique », *L'Enthousiaste lecteur : mélanges offerts à jacques Chabot*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, pp.169-180.

GOSSELIN-NOAT, Monique, « Destin et destinée : les interrogations de Bernanos, de la fiction à l'autobiographie », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 192-208.

GOSSELIN-NOAT, Monique, « Bernanos croit-il à Satan ? », *Graphé* n° 9, *Figures de Satan*, pp. 169-190.

INOGUCHI, Y, « Le père absent ou la mort du Père : le mythe de la famille dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos »*, Études de langue et littérature françaises,* 1997, n°70, pp. 173-185.

KATAYAMA, Haruhi, « Un langage de communion dans l'univers de Georges Bernanos : Du monologue à la polyphonie », *Études de langue et littérature françaises,* 1997, n°70, pp. 186-201.

LAINE, Pierre « L'eau et la boue comme préfiguration de la mort chez Bernanos et Céline », *Revue célinienne*, n° 314, Belgique, n°3-4, 1981, pp. 58-68.

LE TOUZÉ, Philippe, « Georges Bernanos : Aux abîmes de la colère », *Études,* vol. 389, 1998, pp. 243-255.

MALRAUX, André, « Préface du *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos », édition établie à partir de l'édition originale, Paris, Plon, 1984, pp. 15-28.

MONFÉRIER, Jacques, « L'eau et la boue dans l'œuvre romanesque de Bernanos », *L'Information littéraire,* n°1, 18e année, janv.-févr. 1966, pp. 17-20.

OUELETTE, Julie, « Écrire à partir de la fin : l'écriture de l'agonie », Archives des Lettres Modernes, n°293, 2008, pp. 75-99.

PERROT-CORPET, Danielle, « Le roman catholique et la mort de Dieu : Bernanos », *Dix études sur le roman et la loi*, Éditions Le Manuscrit, coll. L'esprit et les lettres, 2010, pp. 71-80.

VIEGNES, Michel, « Révolte contre la réalité : la métaphysique du mal chez Bernanos »*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°45, 1993, pp. 163-176.

WOLFROMM, Jean-Didier, « Le Romancier et son personnage », *Le Magazine littéraire*, n°22, octobre 1968, pp. 14-16.

c) Études bibliographiques

HOY, Peter C., *Georges Bernanos : Critique 1976-1981*, Paris, Lettres modernes, 1987.

JURT, Joseph, *Essai de bibliographie des études en langue française consacrées à Georges Bernanos*. 2, 1949-1961, Paris, Lettres modernes, 1974.

JURT, Joseph, Essai *de bibliographie des études en langue française consacrées à Georges Bernanos.* 3. 1, Depuis 1962. Première livraison 1962-1972, Paris, Lettres modernes, 1976.

d) Travaux universitaires

AN, Young-Ju, *Figure et rencontre. Approche sémiotique du roman de Georges Bernanos :* Sous le soleil de Satan, thèse de doctorat en sciences du langage, soutenue à l'Université de Lyon 2, 2007, 473 pages.

ESTÈVE, Michel, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, thèse présentée devant l'université de Paris III, Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1982, 621 pages.

FENECH, Liliane, *Le Péché dans l'univers romanesque de Georges Bernanos, Julien Green, François Mauriac*, thèse soutenue à l'Université Paul Valéry de Montpellier, Service de reproduction des thèses de l'université de

Lille III, trois microfiches, 1988.

LE TOUZÉ, Philippe, *L'Univers sensible et le réel dans les romans de Bernanos*, thèse de doctorat d'État, soutenue à l'Université de Nancy II, Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1981, deux vol., 1069 pages.

TRUDEL, Louise, *L'Expression du thème de l'ennui dans l'œuvre romanesque de Bernanos,* thèse présentée à 1'École des études supérieures en vue de 1'obtention du doctorat en philosophie, Département de Lettres françaises Faculté des Arts, Université d'Ottawa, 1972, 665 pages.

2) Études portant sur le corpus

a) Ouvrages

Autour de Monsieur Ouine*,* textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes*, n°5, Paris, Revue des lettres modernes, 1964.

Autour de Monsieur Ouine (2), W. Bush, C. Collin, P. Gille, Y. Guers-Villate... [et al.], *Études bernanosiennes,* n°10, Paris, Revue des lettres modernes, 1969.

Cahiers de Monsieur Ouine, rassemblés et présentés par Daniel Pezeril, Paris, Seuil, 1991.

Du roman au film Sous le soleil de Satan, textes réunis par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°20, Paris, Revue des lettres modernes, 1991.

L'Imposture, la Joie de Bernanos, études réunies par Monique Gosselin, *Roman 20-50*, Lille, n°6, décembre 1988.

Monsieur Ouine *(3) : L'écriture romanesque et l'univers du Mal*, textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes*, n° 23, Paris, Revue des lettres modernes, 2004.

Sources et dimensions de Sous le soleil de Satan, textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n° 12, Paris, Revue des lettres modernes, 1971.

Un Mauvais rêve, textes réunis et présentés par Michel Estève, *Études bernanosiennes,* n°11, Paris, Revue des lettres modernes, 1970.

AARAAS, Hans, *Littérature et sacerdoce : essai sur* Journal d'un curé de campagne *de Bernanos*, Paris, Revue des lettres modernes, 1984.

AARAAS, Hans, *À propos de* Journal d'un curé de campagne *: essai sur l'écrivain et le prêtre dans l'œuvre romanesque de Bernanos*, Paris, Revue des lettres modernes, 1966.

AYNESWORTH, Janine Chéry, *Structure de* Monsieur Ouine *: Approche rhétorique de la dialectique des sens chez Bernanos,* Paris, Revue des lettres modernes, 1983.

BUSH, William, *Genèse et structure* d'Un Mauvais rêve *: Bernanos et le cercle enchanté*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1982.

BUSH, William, *Genèse et structures de* Sous le soleil de Satan *d'après le manuscrit Bodmer*, Paris, Caen, Revue des lettres modernes, 1988.

GOSSELIN-NOAT, Monique et MORICHEAU-AIRAUD, Bérengère, *Bernanos,* Sous le soleil de Satan, Neuilly, Atlande, Clefs concours – Lettres XXe siècle, 2008.

GUIOMAR, Michel, *Georges Bernanos :* Sous le soleil de Satan *ou les Ténèbres de Dieu*, Miroirs de ténèbres ; 2, Paris, José Corti, 1984.

HEYER, Astrid, *La Femme dans le monde imaginaire de Georges Bernanos*, New York, Peter Lang, 1999.

JURT, Joseph, *Bernanos et Jouve :* Sous le soleil de Satan *et* Paulina 1880 *: essai de lecture parallèle*, Paris, Lettres modernes, 1978.

LECLERCQ, Pierre-Robert, *Introduction à* Monsieur Ouine *de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, 1978.

VERDIEL, Pierre, *Le Seuil, présence et parole : essai de topo-analyse dans* Sous le soleil de Satan *de Bernano*s, Paris, Lettres modernes, 1986.

VERNIÈRES, Bernard, *Bernanos : l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, Fleury-sur-Orne, Minard, 1992.

b) Articles

ASENSIO, Juan, « La figure de Satan dans *Sous le soleil de Satan* : une ambiguïté et une complexité fondamentale », *Archives des Lettres Modernes*, n°293, 2008, pp. 5-61.

ASENSIO, Juan, « *Monsieur Ouine et les ténèbres de Dieu* », disponible sur : http://stalker.hautetfort.com/files/monsieur_ouine_pdf_zone.pdf, consulté le 1er mai 2011.

BORDAS, Éric, « Prolepses dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos », *Information Grammaticale*, n°119, 2008, pp 49-53.

COPIZ, Pietro « Les sources bibliques de Bernanos », Autour de *Journal d'un curé de campagne* », *Études bernanosiennes,* n°18 Paris, Lettres Modernes, 1986, pp. 151-159.

DUTOURD, Jean, « Bernanos et le diable : Georges Bernanos : *Sous le soleil de Satan* », *La Chose écrite,* Paris, Flammarion, 2009, pp. 129-130.

GALLON, Stéphane, « *Sous le soleil de Satan*, à l'ombre des dénominations », *Questions de style*, n°6, 2009. http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=06gallon.xml Consulté le 13 mars 2010

GIGUÈRE Andrée-Anne, « Tenir le rire en respect RE, Andrée-Anne, « Tenir le rire en respect : *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos », *Atelier du Roman,* n°38, 2004, pp 92-101.

HATTEN, Judith, « L'écrivain et le prêtre : le dernier épisode de *Sous le soleil de Satan* », *Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines,* Travaux VII, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint- Étienne, 1974, pp. 89-97.

MATSUURA, Hiroshi, « De la démonologie chez Bernanos : de *Monsieur Ouine* à *Sous le soleil de Satan* », *Etudes de langue et littérature françaises*, n° 80, 2002, 2002, pp. 139-151.

MALRAUX, André, « L'Imposture », *Nouvelle Revue Française,* mars 1928.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Destin et providence chez Claudel et Bernanos : *Le Soulier de Satin* et *Sous le soleil de Satan* » *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 208-226.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Nature et surnature chez Mauriac et Bernanos », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°5, Paris, Grasset, 2007, pp. 259-275.

NOT, André, « La galerie des médiocres dans le prologue de *Sous le soleil de Satan* », *Autour de Journal d'un curé de campagne*, Revue des Lettres Modernes, 1986, pp.161-18.

SAROCCHI, Jean, « Monsieur Ouine ou la puissance bêtifiante du mal », *Modernités*, n°29, 2008, pp. 229-260.

SUBBOTINA, Galina, « L'image du diable dans *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos et *Le Maître et Marguerite* de Mikhail Boulgakov », *Roman 20-50*, n°46, 2008, pp. 115-122.

TANIGUCHI, Tomoni, « Le rôle de la voix dans *L'Imposture* et *La Joie* », *Gallia : Bulletin de la Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université d'Osaka*, n°44, 2004, pp. 25-32.

YUCEL, Tahsin, « Dialogues du curé d'Ambricourt - le temps, l'espace et l'être », *Autour de Journal d'un curé de campagne*, Revue des Lettres Modernes, 1986, pp. 17-32.

IV. ÉTUDES SUR JULIEN GREEN

1) Études thématiques

a) Ouvrages

Culture et pays dans l'œuvre de Julien Green, actes du colloque International 12-14 mai 1988, Lyon, CEDIC, Université de Lyon III, 1989.

Julien Green, textes réunis par Jean Touzot Paris, Klincksiek, coll. *Littératures contemporaines,* n°4, 1997.

Julien Green au confluent de deux cultures, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, Paris, les Belles lettres, 2003.

Julien Green, Écriture poétique et métaphysique, *Mélanges de sciences religieuses, Lille,* n°3, juillet-septembre 2001.

Julien Green et alii : Rencontres, parentés, influences, sous la dir. Carole Auroy et Alain Schaffner, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Écritures, 2011.

Julien Green et l'insolite, actes du colloque international Julien Green, 22 et 23 septembre 1995, textes réunis par Marie-Françoise Canérot, et Michèle Raclot, Pantin, Société internationale d'études greeniennes, 1998.

Julien Green : le travail de la mémoire, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Pantin, Société internationale d'études greeniennes, 2001.

Julien Green : littérature et spiritualité, Paris, L'Harmattan, 2008.

Julien Green : non-dit et ambiguïté, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, l'Harmattan, 2007.

Julien Green, un voyageur sur la terre, Lille, Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.

Julien Green : visages de l'altérité, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2006.

Lectures de Julien Green, actes des *Journées Julien Green*, organisées par la Société internationale d'études greeniennes, Pantin, Société internationale d'études greeniennes, 1994.

BESPALOFF, Rachel, *Cheminements et carrefours,* Paris, J. Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 1938.

BRUDO, Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, Presses universitaires de France, écrivains, 1995.

CARREL, Janine, *L'Expérience du seuil dans l'œuvre de Julien Green*, Zurich, Thèse, 1967.

DAVIN, Antonia, *Julien Green et le mal d'exister*, Louvain, Université catholique**,** thèse, 1975.

DERIVIÈRE, Philippe, *Julien Green : les chemins de l'errance*, Le Roeulx, Talus d'approche, 1994.

EIGELDINGER, Marc, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Éditions des Portes de France, 1947.

FITCH Brian T, Hoy, P, MAY, C.R.P, LAVERS. A., *Configuration critique de Julien Green*, textes réunis et présentés par B.T. Fitch, Paris, Minard, *La Revue des lettres modernes,* n° 130-133, 1966.

FONGARO, Antoine, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, Rome, A. Signorelli, 1954.

JOYE, Jean-Claude, *Julien Green ou le monde de la fatalit*é, Berne, Arnaud Druck, 1964.

KISSEL, Myriam, *Le Cheminement de l'écriture : l'espace dans l'œuvre de Julien Green*, Bern, Peter Lang, 2005.

KISSEL, Myriam, *Julien Green et Fedor Dostoïevski : une écriture mystique*, Paris, l'Harmattan, 2012.

MATZ, Wolfgang, *Julien Green : le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, Arcades, 1998.

MOR, Antonio, *Julien Green, témoin de l'invisible*, Paris, Plon, 1973.

PERRY, Édith, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Presses universitaires du septentrion, 2000,

PETIT, Jacques, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, Bruges/ Paris, Desclée de Brouwer, 1969.

PETIT, Jacques, *Julien Green,* Paris, Desclée de Brouwer, « Les Écrivains devant Dieu », 1972.

PIRES MARTINS, Otilia, *L'Œuvre de Julien Green : une poétique du mal*, Lisboa, Ediçoes Colibrin, 2009.

RACLOT, Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, deux tomes, Lille, Atelier national reproduction des thèses Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

ROUSSEAU, Guy Noël, *Sur le chemin de Julien Green*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965.

SÉMOLUÉ, Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.

SERVAIS, Yvonne, *Julien Green, violence, détresse et apaisement*, Paris, Académie européenne du Livre, 1992.

TAMULY, Annete, *Julien Green à la recherche du réel : approche phénoménologique*, Sherbrooke, Québec, Canada, Naaman, 1976**.**

VERNESCU, Flavia, *Clivage et intégration du moi chez Julien Green*, United states of America, Summa Publications, 1994.

b) Articles

BLANCHET, André, « Julien Green en proie à l'existence », *La Littérature et le spirituel,* Paris, Aubier/Montaigne, Tome 2, 1960, pp. 129-143.

BOURGAIN, Jean-François, « Le Paris perdu et retrouvé de Julien Green », *Études greeniennes*, n° 4, 2012, p.p 21-34

BOUVIER, Michel, « La Conversion de Green », *Mélanges de science religieuse*, LVI, 3, janvier-mars 1999, pp. 61-72.

CANÉROT, Marie-Françoise, « Adolescence et christianisme dans l'œuvre romanesque de François Mauriac et de Julien Green », *Cahiers François Mauriac*, n°11, 1984, pp. 286-298.

CANÉROT, Marie-Françoise, « Le roman de Julien Green : un roman du XXe siècle ? », *Études greeniennes*, n° 2, juin 2010, p. 13-22.

CANÉROT, Marie-Françoise, « Le roman de Julien Green : un roman du crime ? », *Études greeniennes*, n° 24, décembre 2008, p. 11-19.

DURAND, François, « Julien Green, le temps et l'éternité », *La Licorne*, n°7, Poitiers, 1983, pp. 113-134.

FESSIER, Guy, « La nuit selon Green et Rembrandt. Du Golgotha à Emmaüs », *Études greeniennes*, n° 5, 2013, p. 77-88.

GLAUDES, Pierre, « Green et ses personnages », *Construction /Déconstruction du personnage dans la forme narrative du XXe siècle*, sous la direction de F. Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1993, X, pp. 39-59.

KISSEL, Myriam, « Julien Green et Edgar Poe », *Études greeniennes,* n°3, décembre 1996, pp. 11-18.

KISSEL, Myriam, « L'imaginaire à l'œuvre », *Études greeniennes*, n°11, juin 2002, pp. 11-19.

LECQUOY, Edmée, « Présence de Satan. Le diable dans l'œuvre romanesque de Julien Green; Littérature et interprétation », *Revue de l'Institut Catholique de Paris*, n°22, avril-juin 1987, pp. 141-150.

PERRY, Édith, « Les noctambules », *Études greeniennes*, n° 5, 2013, pp. 13-24.

POTTIER-THOBY, Anne-Cécile, « Hommes en blanc, hommes en noir ? Le corps (médical) de Julien Green », *Littérature et médecine II,* Talence, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2000, pp. 365-375.

POTTIER-THOBY, Anne-Cécile, « Le garde-chiourme de l'humanité : Satan dans l'œuvre romanesque de Julien Green », *Graphè,* n°9, 2000, pp. 191-216.

RACLOT, Michèle, « Le Fou dans *Chaque homme dans sa nuit*, une image dégradée du saint », *Roman 20-50*, 10 décembre 1990.

RACLOT, Michèle, « Démence et folie dans l'œuvre de Julien Green. De l'aliénation à l'illumination », *Travaux de littérature,* Paris, vol. 10, 1997, pp. 397-410

RACLOT, Michèle, « Une approche herméneutique de *Minuit*. Variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut », *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3, juillet-sept.2001, pp. 25-38.

RACLOT, Michèle, « L'indicible de l'homosexualité dans l'œuvre romanesque de Julien Green », *Études greeniennes* n°12, novembre 2002 et n° 13, juin 2003, pp. 14-19.

RAHARD, M., « Lectures de *Varouna* de Julien Green », *Mythe, Rite, Symbole*, *Recherches sur l'Imaginaire* de *l'Université d'Angers*, 1984, n°12, pp. 187-195.

ROTHEVAL RODRIGUES, Huguette, « Le réalisme fantastique dans l'œuvre romanesque de Julien Green », *Revista da Falcudade de Letras do Porto ; Linguas e Literaturas*, 1987, pp. 333-340.

2) Études portant sur notre corpus

a) Ouvrages

Autour de Julien Green : au cœur de Léviathan*,* Journées Julien Green des 7 février et 14 novembre 1998 ; textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000, Besançon, Centre Jacques Petit, 2000.

b) Articles

ANDEVERT, Anne-Laure, « La nuit et l'ennui dans *Adrienne Mesurat* », *Études greeniennes*, n° 5, 2013, p. 25-33.

CANÉROT, Marie-Françoise, « Écriture de la vie et de la mort dans *Le Visionnaire* », *Mélanges de science religieuse*, LVIII, 3 juillet-sept. 2001, pp. 13-24.

DESPREZ, Florence, « Lecture anthropologique de *Mont-Cinère* de Julien Green », *Recherches sur l'Imaginaire*, n° 15, (Université d'Angers, 1986), pp. 97-115.

LODDEGAARD, Anne, « Green, *Le Voyageur sur la terre.* Conte fantastique et allégorie janséniste », *Revue Romane*, XXII, 1997, pp. 263-282.

LODDEGAARD, Anne, « Le Fil du destin et le fil du récit. Métatexte et religion dans Green, *Varouna* », *Revue Romane*, XXXV, 2000, pp. 81-100.

MAHERG, Eamon, « Julien Green, marginal dans le contexte littéraire français », *Études greeniennes*, n°4, juillet 1998, pp. 11-17.

PERRY, Édith-Irène, « *Adrienne Mesurat :* un voyage en Balzacie », *Études greeniennes,* n°14, novembre 2003, pp.13-18.

3) Ouvrages portant sur d'autres œuvres

Julien Green, Chaque homme dans sa nuit, *Roman 20-50*, n°10, Université de Lille III, Centre d'étude du roman des années 1920 à 1950, 1990.

V. ÉTUDES SUR FRANÇOIS MAURIAC

1) Études générales

a) Études biographiques

MASSENET, Violaine, *François Mauriac,* Paris, Flammarion, 2000.

SEAILLES, André, *Mauriac*, Montréal, Bordas, 1972.

b) Études thématiques

- **Ouvrages**

François Mauriac, Cahier de l'Herne, Paris, L'Herne, 1985.

François Mauriac devant le problème du mal, textes réunis et présentés par André Séailles, Actes du colloque du Collège de France, 28 septembre-1er octobre 1992, Paris, Klincksieck, 1994.

François Mauriac et le roman, actes du Colloque, organisé par l'Université de Bordeaux, *Cahiers François Mauriac*, n°2, Paris, Grasset, 1974.

François Mauriac et le roman catholique, *Cahiers de Malagar,* n°6, Bordeaux, Centre François Mauriac de Malagar, 1992.

François Mauriac et les autres. Le diable et le bon dieu dans la littérature de 1920 à 1970. Nouveaux Cahiers François Mauriac, n°11, Paris, Grasset, 2003.

François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945, Actes du colloque International, *Cahiers François Mauriac,* n°18, Paris, Grasset, 1991.

François Mauriac et l'observation des passions, actes du colloque de la Sorbonne du 2-4 octobre 1995, textes réunis et publiés par André Séailles, Paris, Association internationale des amis de François Mauriac, 1996.

François Mauriac : l'œuvre au noir, sous la dir. de Jean-François Durand, Paris, L'Harmattan, 2007.

François Mauriac : psycholectures/psycho-readings, sous la dir. de J.E. Flower, Exeter, University of Exeter Press, 1995.

La Culture religieuse de François Mauriac, sous la dir. de Jean-François Durand, Paris, L'Harmattan, 2008.

La Foi de François Mauriac, textes réunis et présentés par Marie-Françoise Canérot, *Cahiers François Mauriac*, n°14, Paris, Grasset, 1987.

Le Chrétien Mauriac avec des textes de François Mauriac, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.

Lectures et création, Association internationale des amis de François Mauriac, Paris, Torino, Budapest [etc], L'Harmattan, 2004.

Le Temps dans l'œuvre de François Mauriac, textes recueillis et présentés par André Sailles*, Cahiers François Mauriac,* n° 16, Paris, Grasset, 1989.

Lire, écrire, contempler, lectures et création II, textes réunis par Jean-François Durand, Paris, Torino ; Budapest [etc.] L'Harmattan, 2006.

L'Irrationnel dans l'œuvre de François Mauriac, textes réunis et présentés par André Séailles, *Cahiers François Mauriac,* n° 15, Paris, Grasset, 1988.

Littérature et christianisme : l'esthétique de François Mauriac : actes du colloque de Paris-Sorbonne, 20-21 novembre 2003, et de Louvain-la-Neuve, 24-25 novembre 2003, Paris, L'Harmattan, 2005.

Les Mal aimés dans l'œuvre de François Mauriac, Paris, Association internationale des amis de François Mauriac, 1997.

Mauriac-Claudel : le désir et l'infini, actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, 24, 25, 26 octobre 2001, Paris Torino Budapest, L'Harmattan, 2003.

Mauriac et le théâtre, *Travaux du Centre d'études et de recherches sur François Mauriac,* n° 17, juin 1985, Bordeaux, Institut de langue et littérature françaises, 1985.

Mauriac lu par ses pairs, textes réunis et présentés par Philippe Baudorre, Paris, Lettres Modernes Minard, 2007.

Mauriac romancier, François Mauriac, 4, textes réunis par Jacques Monférier, Paris, Lettres modernes, 1984

Pascal-Mauriac : l'œuvre en dialogue, actes du colloque du Sénat, 4-6 octobre 1999, Association internationale des amis de François Mauriac, L'Harmattan, 2000.

Présence de François Mauriac, Actes du colloque organisé à Bordeaux pour le centenaire de Mauriac, *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1986.

Présence des mythes dans l'œuvre de François Mauriac, Nouveaux Cahiers François Mauriac, n°9*,* Paris, Grasset, 2001.

Rencontre des cultures dans la littérature contemporaine, actes du colloque tenu à Namur, Belgique en 1998*,* Saint-Avold, Association européenne François Mauriac, 2002.

BOS, Charles du, *François Mauriac et le problème du romancier catholique,* Paris, Corréa, 1935.

CABANIS, José, *Mauriac, le roman et Dieu*, Paris, Sables, 1991.

CABANIS, José, *En marge d'un Mauriac*, Paris, Sables, 1991.

CASSEVILLE, Caroline, *Mauriac et Sartre : le roman et la liberté,* Le Bouscat, L'Esprit du temps, 2006.

CORMEAU Nelly, *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1951.

DAUDIN, Claire, *Dieu a-t-il besoin de l'écrivain ?: Péguy, Bernanos, Mauriac*, Paris, Cerf, 2006.

DONNARD, Jean-Hervé, *Trois écrivains devant Dieu: Claudel, Mauriac,* Paris, C.D.U. & S.E.D.E.S. réunis; 1966.

DUCAUD-BOURGET, François, *Les Précurseurs : Claudel, Mauriac et cie., catholiques de littérature* Paris: Chire; 1979.

DUFAURE, Philippe-Marc, *François Mauriac – ethnologue aquarelliste des Pays Aquitains*, Dossiers d'Aquitaine, 2000.

DURAND, *François, François Mauriac : lectures et création,* Paris Torino Budapest, L'Harmattan, 2004.

ESCALLIER, Claude, *Mauriac et l'Évangile*, Paris, Beauchesne, 1993.

GOZIER, André, *Le Christ de François Mauriac*, Chambray, CLD, 2001.

GRIFFITHS, Richard, "*Le singe de Dieu" : François Mauriac entre le roman catholique et la littérature contemporaine, 1913-1930*, Le Bouscat, l'Esprit du temps, 1996.

HOURDIN, Georges, *Mauriac romancier chrétien*, Paris, Éditions du temps présent, 1945.

KUSHNER, Éva, *Mauriac,* Paris, Desclée de Brouwer, 1972.

LEGLISE, Pierre, *Destin et liberté dans l'œuvre romanesque de François Mauriac : métaphysique de l'amour dans une dialectique du salut*, Cambranes, P. Leglise, 1983.

QUONIAM, Théodore, *François Mauriac du péché à la rédemption,* Paris, Téqui, 1984.

ROUSSEL, Bernard, *Mauriac, Le Péché et la grâce*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.

TAKENAKA, Nozomi, *Le Sacrifice et la communion des saints dans les romans de François Mauriac*, Paris, Lettres modernes, 1996.

TOUZOT Jean, *La Planète Mauriac : figure d'analogie et roman*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque du XXe Siècle, 1985.

TOUZOT Jean, *François Mauriac, une configuration romanesque*, Minard, Archives des Lettres Modernes, 1985.

- **Articles**

AMOROSO, V. « Le jeune homme dans les romans de François Mauriac », *Cahiers François Mauriac*, n°11, Paris, Grasset, 1984, pp. 189-202.

BICHELBERGER, Roger, « La révolte dans les romans de François Mauriac *», Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac*, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°23, juin 1988, pp. 51-62.

BORELLA, Luisa, « Aspects du discours féminin chez Mauriac romancier », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 216-226.

CANÉROT, Marie-Françoise, « Adolescence et christianisme dans l'œuvre romanesque de François Mauriac et de Julien Green », *Cahiers François Mauriac,* n°11, Paris, Grasset, 1984, pp. 286-297.

COCULA, Bernard, « Phèdre en filigrane ou les avatars d'un mythe obsédant », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°9, Paris, Grasset, 2001, pp. 109-116.

COSTA, Isabelle, « Le thème de la maison dans l'œuvre romanesque de François Mauriac », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°12, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, juin 1982, pp. 19-26.

CROC, Paul, « Vraie et fausse culpabilité chez François Mauriac », *La Licorne,* n°20, 1991. pp. 197-211.

DUFOUR, Pierre, « Le roman de Mauriac devant la critique engagée », *Letras*, Numéros 5 à 10, Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Paraná, 1956, pp. 18-24.

DURAND, François « Le thème de l'inceste dans l'œuvre de Mauriac », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°10, décembre 1981, pp. 29-38.

DYÉ, Michel, « La tradition classique et janséniste : François Mauriac et Henry de Montherlant, peintres des passions », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°7, Paris, Grasset, 1999, pp 181-190.

ESCALLIER, Claude, « La spiritualité de François Mauriac », *Études de langue et littératures françaises*, n°60, 1992, pp.108-123.

FAYARD, Jeanne, « Le problème du mal dans les œuvres de François Mauriac et de Nathaniel Hawthorne », *Cahiers François Mauriac*, n°1, Paris, Grasset, 1974, pp. 39-49.

FENECH, Liliane, « Le péché dans l'œuvre romanesques de Georges Bernanos, Julien Green, François Mauriac », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°25, juin 1989, pp. 29-38.

FOWLER, John, « Mauriac, le nouveau roman et les nouveaux romanciers », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°4, Paris, Grasset, 1996, pp. 115-125.

FOWLER, John, « Le mal de mère », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°10, Paris, Grasset, 2002, pp. 63-74.

FUJITA, Sonchô, « La théologie de la grâce chez François Mauriac. Les romans écrits avant et après sa conversion », *Étude de langue et littérature françaises*, n°62, 1993, pp. 105-118.

FUKUDA, Kosuke, « Le fils, rédempteur du père dans les romans de François Mauriac », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°16, Paris, Grasset, 2008, pp. 69-83.

GARRIGUE, Laurence « Verve satirique et humour dans les romans de François Mauriac », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°10, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, décembre 1981, pp. 39-53.

GRIFFITHS, Richard, « 1920-1925, du « roman catholique » traditionnel au roman mauriacien », *Cahiers François Mauriac,* n° 11, Grasset, 1984, pp. 23-39.

JAQUES, François, « Innocence, culpabilité et destin chez le héros mauriacien », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 137-145

JEUNE, Simon, « Vues sur la clôture des romans de Mauriac », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°2, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, 1977, pp. 5-21.

JOUVE, Thérèse, « Blessure et cicatrice : images du temps chez François Mauriac », *Revue internationale de psychopathologie,* n°17, Paris Presses universitaires de France, 1995, pp. 95-103.

KANAWATI, Roda, « L'aliénation amoureuse dans l'univers romanesque de François Mauriac », *n° 2*, *Australian Journal of french studies, XIX,* 1982, pp. 148-157.

LE CORRE, Élisabeth, « La confession chez Mauriac : sacrement et récit », *Travaux et Recherches de l'Université de Marne-la-Vallée,* n°8, Presses de l'Université de Marne-la-Vallée, 2003, pp. 123-136.

LESBATS, Claude, « Mauriac, romancier de l'inattention : le rôle des digressions », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°8, Paris, Grasset, 2000, pp. 163-170.

MADAULE, Jacques, « La Province et Paris dans l'œuvre romanesque de François Mauriac », *Cahiers François Mauriac,* n°9, Paris, Grasset, 1982.

MATHIEU Job, Martine, « La représentation de l'ailleurs », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°8, Paris, Grasset, 2000, pp. 147-162.

MAUCUER, Maurice, « Le retour des personnages dans le roman de Mauriac », *Cahiers François Mauriac,* n°5, Paris, Grasset, 1978, pp. 22-35.

MAUCUER, Maurice, « La nuit, dans les romans de François Mauriac », *Australian Journal of french studie*s, n°2, XXII, 1985, pp. 159-166.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Seul le bien compose ? » : L'esthétique du mal chez Claudel et Mauriac », *Travaux de littérature VIII*, ADIREL, 1995, pp. 395-417.

MONFÉRIER, Jacques, « Culpabilité et rédemption chez François Mauriac », *Cahiers François Mauriac*, n°5, Paris, Grasset, 1978, pp. 139-148.

MONFÉRIER, Jacques, « Poésie et culpabilité dans les romans de Mauriac *», Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°12, Paris, Grasset, 2004, pp. 39-47

MORAUD, Aline, « François Mauriac, auteur de nouveaux romans », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac*, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°7, 1980, pp. 7-19.

OLLIVIER, Sophie, « Le chemin de l'aventure chez Mauriac et Dostoïevski », *Nouveaux cahiers François Mauriac,* n°5, Paris, Grasset, 1997, pp. 190-200.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Les ailleurs romanesques de François Mauriac », *Les Romanciers français : lecteurs et spectateurs de l'étrangers*, Actes du colloque organisé par le CRLGC et le Centre Roman 20-50, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille3, 2004, pp. 81-90.

PETIT, Jacques, « François Mauriac et Julien Green », *Cahiers François Mauriac*, n°4, Paris Grasset, 1976, p. 187- 196.

RAIMOND, Michel « Mauriac et le thème de la claustration », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°2, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, 1977, pp. 35-46.

RAIMOND, Michel, « Les silences du récit chez Mauriac, Bernanos et Pierre-Jean Jouve », *Cahiers de Malagar VI*, été 1992, pp. 89-101.

SCOTT, Malcom, « Mauriac croyait-il au destin ? », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 81-91.

SÉAILLES, André, « La thématique du regard chez François Mauriac», *Cahiers François Mauriac,* n°9, Paris, Grasset, 1982, pp. 72-81.

SÉAILLES, André « Le Désert de l'amour chez les adolescent mauriacien », *Cahiers François Mauriac*, n°11, 1984, pp. 157-172.

SERRY, Hervé, « Les écrivains catholiques dans les années 20 », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°124, septembre 1998, pp. 80-87.

SON, Jeong-Suk, « La recherche de la transcendance dans les romans de Mauriac », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 152-170.

SUFFRAN, Michel, « François Mauriac et la poésie du roman », *La Poésie de François Mauriac*, *François Mauriac 1*, Paris, Lettres Modernes, 1975, pp. 69-93.

TAKENAKA, Nozomi, « L'idée du sacrifice et de la communion des saints dans l'univers romanesque de François Mauriac », *Études de langue et littérature Françaises*, n°56, mars 1990, pp. 108-124.

VAS-DEYRES, Natacha, « La tentation du monstre chez Mauriac », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°9, Paris, Grasset, 2001, pp.189-197.

c) Études bibliographiques

GOESCH, Keith John, *François Mauriac : critique, 1975-1984*, Paris, Revue des lettres modernes, 1985.

GOESCH, Keith John, *François Mauriac, essai de bibliographie chronologique : 1908-1960*, Paris, Nizet, 1965.

GOESCH, Keith John, *Essai de bibliographie des œuvres de François Mauriac* 1, 1961-1984, Paris, Lettres modernes, 1986.

GOESCH, Keith John, *Écrits de François Mauriac parus dans la presse*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.

2) Études portant sur le corpus

a) Ouvrages

Le Mal de François Mauriac, roman mal aimé ? Actes du colloque de Malagar, juin 2001*, Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°10, Paris, Grasset, 2002.

Roman 20-50 : Études sur Le Nœud de vipères et La Pharisienne, Lille, Société d'étude du roman du 20ème siècle ; Villeneuve-d'Ascq : Université de Lille 3, Unité d'enseignement et de recherche de lettres modernes, Centre roman 20-50, n°1, 1986.

BARTOLI-ANGLARD Véronique*, François Mauriac, Thérèse Desqueyroux,* Paris, Presses universitaires de France, Études littéraires, 1992.

BONTE, Michel, *Image et spiritualité dans l'œuvre romanesque de François Mauriac :* Le Baiser au lépreux, Genitrix, La Pharisienne *: essai,* Paris, la Pensée universelle, 1981.

CALLET-BIANCO, Anne-Marie, Thérèse Desqueyroux*, Mauriac*, Paris, Bordas, 1992.

CANÉROT, Marie-Françoise, *Mauriac après 1930 : Le roman dénoué*, Paris, SEDES, 1985.

CHOCHON, Bernard, *Structures du* Nœud de vipères *de Mauriac : une haine à entendre,* Paris, Lettres Modernes, Archives des Lettres Modernes, 1984.

FLOWER, John, Les Anges noirs *de François Mauriac esquisse critique*, Paris, Archives des Lettres Modernes, Minard, 1969.

GARFITT, Toby, *Mauriac :* Thérèse Desqueyroux, London, Grant & Cutler, Ltd, 1991.

JACOB-CHAMPEAU, Marceline, Thérèse Desqueyroux*, François Mauriac : résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, 1991.

JOUBERT, André J., *François Mauriac et* Thérèse Desqueyroux, Paris, A.G. Nizet, 1982.

MONFÉRIER, Jacques, *François Mauriac :* du Nœud de vipères *à* La Pharisienne*,* Paris, Honoré Champion, 1985.

SHILLONY Helena, *Le Roman contradictoire. Une lecture du* Nœud de vipères *de François Mauriac,* Minard, Archives des Lettres Modernes, 1978.

b) Articles

BABINSKI, Szczepan, « Le thème de la solitude dans *Genitrix, Le désert de l'amour* et *Thérèse Desqueyroux* », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac,* n°21, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, juin 1987, pp. 7-28.

BRAVO CASTILLO, Juan, « Thérèse Desqueyroux, un être de fuite », *Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°7, Paris, Grasset, 1999, pp. 241–253.

CARON, Laurent, « Sur un personnage secondaire d'un récit bâclé : Cyrus Bargues dans *Le Mal* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac*, n°25, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, juin 1989, pp. 5–14.

CANÉROT, Marie-Françoise, « Le Mal dans *Le Nœud de vipères* et *La Pharisienne* », *Cahiers François Mauriac*, n°14, Paris, Grasset, 1987, pp. 201- 211.

CASSEVILLE, Caroline « Louis le narrateur du *Nœud de vipères* ; d'amour et de haine », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°28, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, décembre 1990, pp. 51–64.

COLLET, Georges-Paul, « La nature et la grâce dans *Les Anges noirs* », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 395-402.

COLLIGNON, Jean, « Nature et grâce dans *Thérèse Desqueyroux* », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 375-382.

DELBOUILLE, Paul, « Le double voyage de Thérèse Desqueyroux », *Cahiers d'analyse textuelle*, n° 7, 1965, pp. 7-24.

DUBOIS-SALAM, Anne-Marie, « Une femme affranchie : Thérèse Desqueyroux », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°16, décembre 1984, pp. 7-32.

DURAND, François, « Le regard de la Méduse de *La Robe prétexte* à *Genitrix », Nouveaux Cahiers François Mauriac,* n°9, Paris, Grasset, 2001, pp.151-165.

DURAND, François, « L'étrange royaume de Fanny », *Nouveaux Cahiers de François Mauriac*, n°10, Paris, Grasset, 2002, pp. 75-87.

DYÉ, Michel, « De *Genitrix* à *Un adolescent d'autrefois* : François Mauriac entre Oreste et Œdipe », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°9, Paris, Grasset, 2001, pp. 117-129.

FENECH, Liliane, « *Les Anges noirs*. Le mensonge à la source du mal », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°28, décembre 1990, pp. 39-50.

FOURNIER, Guy, « Une rhétorique de l'indicible : l'exemple du *Nœud de vipères* », *Cahiers François Mauriac,* n°2, Paris, Grasset, 1975, pp. 103-132.

FOWLER, John, « Louis Landin- Mauriac's Monsieur Ouine ? », *Modern Language Review*, vol. 85, April, 1990, pp. 341-348.

FUKUDA, Kosuke, « Présence et absence dans *Thérèse Desqueyroux* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts*,* n°33, juin 1993, pp. 31-48.

FUKUDA, Kosuke, « Lucidité et destin dans *Thérèse Desqueyroux* et *Le Diable au corps* », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 230-240.

FUKUDA, Kosuke, « L'enchevêtrement des sentiments les plus purs et les plus criminels dans *Le Mal* », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°10, Paris, Grasset, 2002, pp. 113-125.

HANUS, André, « Ombre et lumière dans *Thérèse Desqueyroux* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°23, juin 1988, pp.93-99.

HOLMBERG, Arthur, « Thérèse Desqueyroux : l'impossibilité du moi », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 125-137.

IMHOFF, Guy, « La recherche du Christ par Thérèse Desqueyroux et ses semblables », *Dalhousie French Studies,* Halifax, N.S., Dept. of French, Dalhousie University, vol. 57, 2001, pp. 56-64.

IMHOFF, Guy, « Thérèse Desqueyroux : un monstre parmi tant d'autres », *Romance Quaterly*, Lexington, KY, University Press of Kentucky vol. 38, n°2, May 1991, pp. 157-167.

JOUVE, Maité, « Psychologie de l'espace dans *Destins* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°10, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, juin 1984, pp. 27-42.

LANE, Brigitte, « Pseudo-mères » et Pseudo-épouses » : bourreaux et victimes de François Mauriac : *Genitrix* (1923), *Thérèse Desqueyroux* (1924), *Destins* (1928), *Les Anges noirs* (1936) », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 93-104.

LANE, Brigitte, « De la méduse à Marie : dramaturgie, système symbolique et idéologie dans *Genitrix* », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 364-374.

LAPEYRE, Paule, « La terre et la maison génitrice, rôle fondateur des lieux dans la création romanesque (à propos de *Genitrix)*, *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°7, Paris, Grasset, 1999, pp. 113-128.

LAPEYRE, Paule, « Le contre-évangile de *Genitrix* ou la passion de Félicité Cazenave », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°6, Paris, Grasset, 1998, pp. 125-136.

LAPEYRE, Paule, « L'art de la fugue dans *Genitrix*, une composition poétique pour l'œil et l'oreille », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°12, Paris, Grasset, 2004, pp. 83-97.

LESBATS, Claude, « Espace et temps dans *Thérèse Desqueyroux* et *La Fin de la nuit* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* n°2, Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, 1977, pp. 23-33.

MADAULE, Jacques, « Maria Cross ou le mystère de la femme », *Cahiers François Mauriac*, n°15, 1988, pp. 179-197.

MADAULE, Jacques, « *Thérèse Desqueyroux* : un temps qui n'efface pas mais accomplit », *Cahiers François Mauriac*, n°16,1989, pp. 111-126.

MAUCUER, Maurice, « Un territoire féminin : le royaume de Félicité dans *Genitrix* », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 232-238.

MAUCUER, Maurice, « Lieu et non-lieu dans le cycle de *Thérèse Desqueyroux* et dans *Le Nœud de vipères »*, *Cahiers François Mauriac*, n°14, Paris, Grasset, 1987, pp. 213-223.

MAZOUA BURUGORRI, Dominique, « La femme-croix dans *Le Désert de l'amour* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°25, juin 1989, pp.17-27.

MILECKI, Alexander, « La Configuration du temps dans *le Désert de l'amour* : un pas vers l'exploration du temps intérieur », *Le temps dans l'œuvre de François Mauriac, Cahiers François Mauriac*, n°16,1989, pp. 89-102.

MISTACCO, Vicki, « *Le Nœud de vipères* ou les limites de la lisibilité », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 383-394.

MONFÉRIER, Jacques, « L'expression littéraire de la norme et de la transgression chez François Mauriac : l'exemple de *Thérèse Desqueyroux* », *Textes et Langages*, n°12, 1986, pp. 183-190.

PLANTIER, René, « La phrase gnomique dans *Genitrix* et *La Pharisienne* », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 286-293.

PETIT, Jacques, « *Thérèse Desqueyroux* : mythe solaire et imagerie conflictuelle », *Travaux du Centre d'Etudes et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n° 16, décembre 1984, pp. 33-40.

REAL, Elena, « Jeux d'échos et de reflets de *Thérèse Desqueyroux* à *La Fin de la nuit* », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°7, Paris, Grasset, 1999, pp. 255-268.

ROMERO RAMON, Maria Teresa, « *Thérèse Desqueyroux* : une femme devenue un monstre », *Idiomas*, n°2, 1992, pp. 48-52.

SAI, Tatsuyo, « Sur le vide du « je » dans *Le Nœud de Vipères* », *Études de langue et littérature françaises,* Tokyo, n° 54, 1989, pp. 53-64.

SARTRE, Jean-Paul, « M. François Mauriac et la liberté », *La Nouvelle Revue française*, n°52, janvier–juin 1939, pp. 212-232.

SATO, Kuniko, « Le mal chez François Mauriac dans *Thérèse Desqueyroux* et *Le Nœud de vipères* », *Gallia. Bulletin de la Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université d'Osaka,* n°39, 1999, pp. 9-16.

SÉAILLES, André, « La folie dans *Le Nœud de vipères* », *Cahiers François Mauriac*, n°14, Paris, Grasset, 1987, pp. 225-236.

SWIFT, Bernard, « Jeunesse et destin chez *Thérèse Desqueyroux* : l'énigme du passé », *Cahiers François Mauriac*, n°11, Paris, Grasset, 1984, pp. 215-231.

THOMSON, Brian, « Visages féminins autour de Louis dans *Le Nœud de vipères* », *Cahiers François Mauriac*, n°13, Paris, Grasset, 1986, pp. 194-204.

THORNTON-SMITH, Colin B. « Notes sur les citations et quelques noms propres dans *Destins* », *Travaux du Centre d'Études et de Recherches sur François Mauriac,* Université de Bordeaux III, U.F.R Lettres et arts, n°13, juin 1983, pp. 19-30.

TVERDOTA, Gyorgy, « Frères jumeaux et sœurs jumelles : *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac et *Une possédée* de Laszlo Nemeth », *Roman 20-50,* Lille, Société Roman 20-50, 2002, pp. 97-106.

VI. AUTRES AUTEURS

1) Barbey d'Aurevilly

a) Œuvres

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Diaboliques »*, Paris, Garnier, 1963.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

b) Études

Barbey d'aurevilly, cent ans après, Droz, 1990.

Barbey d'Aurevilly, ombre et lumière, actes du colloque organisé les 17 et 18 mai 1989, par le Centre d'art, esthétique et littérature de l'Université de Haute-Normandie, Mont-Saint-Aignan, Centre d'art esthétique et littéraire, 1990.

BERTHIER, Philippe, *Barbey d'Aurevilly, cent ans après* (1889-1989), Librairie Droz, 1990.

BOUCHER, Jean-Pierre, *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly, Une esthétique dans la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Presse de l'université du Québec, 1976.

COLLA Pierre, *L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly*, La Renaissance du livre, La lettre et l'esprit, 1965.

EYGUN, François-Xavier, *Barbey d'Aurevilly et le fantastique*, New York ; Bern ; Paris [etc.], P. Lang, 1996.

GEORGE-METRAL, Alice de*, Les illusions de l'écriture ou La crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2007.

HOFER, Herman, *Barbey d'Aurevilly romancier*, Berne, Franke, 1974.

PETIT, Jacques, *Essais de lectures des* Diaboliques, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1974.

WANDZIOCH, Magdalena, *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly,* Katowice, Uniwersytet Śląski, 1991.

TOURMAYAN, Alain, *La littérature et la hantise du Mal : lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*, Lexington, Ky, French forum, 1987.

c) Articles

GIARD, Ane, « Le récit lacunaire dans *Les Diaboliques* », *Poétique*, n°41, février 1980, pp. 39-50.
PHILIP, M-H, « Le satanisme des *Diaboliques* », *Études françaises*, février 1968.

2) Baudelaire

a) Œuvres

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances,* tome I (1832-1860), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

b) Études

Les Fleurs du Mal, actes du colloque du 10 et 11 janvier 2003, Université de Paris IV, Paris-Sorbonne, Presses Paris Sorbonne, 2003.

Poétiques du néant : Leopadi, Baudelaire, Pessoa, sous la dir. de Béatrice Didier, Déborah Lévy-Bertherat, Gwenhaël Ponnau, Paris, SEDES, 1998.

Une Poétique du gouffre : Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane, actes du colloque de Cosenza, 30 septembre, 1-2 octobre 1999 / sous la dir. de Monique Jutrin et de Gisèle Vanhese Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innommable*, Presses Paris Sorbonne, 2003.

FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et la poétique du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, Le regard littéraire 1994.

MILNER, Max, *Baudelaire, "enfer ou ciel, qu'importe ! »,* Paris, Plon, 1967.

PRÉVOST, Jean, Jean, *Baudelaire,* Paris, Mercure de France, 1964.

RUFF, Marcel, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Armand Colin, 1955.

STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

c) Articles

CADOT, Michel, « La double postulation de Baudelaire et sa version dostoïevskienne», *Revue canadienne de la littérature comparée*, hiver 1977, pp. 54-67.

DURON, Jacques, « Destin de Baudelaire », *Revue de sciences humaines*, janvier-mars 1958, pp. 59-79.

3) Dostoïevski

a) Œuvres

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons - Les Pauvres gens,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamasov*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

b) Études

Cahier de l'Herne Dostoïevski, Paris, L'Herne, 1974.

EVDOKIMOV, Paul, *Dostoïevski et le problème du mal,* Paris, Desclée De Brouwer, 1979.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1998.

GIDE, André, *Dostoïevski*, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

MESSAOUDI, Abderhaman, *La Transversalité du thème religieux dans* Les Démons *de Dostoïevski,* Paris, Éditeur indépendant, 2006.

c) Articles

MAURIAC, François, « À propos d'André Gide, Réponse à M. Massis », *L'Université de Paris,* 25 décembre 1921, disponible sur http://www.gidiana.net/MC8.htm, consulté le 7 novembre 2009.

4) Huysmans

a) Œuvres

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, Folio, 1977.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Garnier Flammarion, 1978.

b) Études

J-K.HUYSMANS : la modernité d'un anti-moderne, Actes du collogue intéternale de Naples, Naples, L'Orientale Éditrice, 2003.

J-K. HUYSMANS, Littérature et religion, Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Huysmans, Une esthétique de la décadence, Actes du colloque de Bâle, Paris, Honoré Champion, 1987.

BORIE, Jean, *Huysmans, le diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991.

COURT-PEREZ, Françoise, *Joris-Karl Huysmans :* À rebours, Paris, Presses universitaires de France, Études littéraires, 1987.

GALLOT, Henry-M, *Explication de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Agence parisienne de distribution, 1954.

GUÉRIN, Stéphanie, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, Romantisme et modernités, 2010.

JOURDE, Pierre*, Huysmans :* À rebours, *l'identité impossible,* Paris, Honoré Champion, Unichamps, 1991.

LIVI, François, *Joris-Karl Huysmans :* À rebours *et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, 1972.

PEYLET, Gérard, *J-K. Huysmans* : l*a double quêt*e, Paris, L'Harmattan, 2000.

c) Articles

DRESSAY, Marie-Thérèse, « Le Satanisme de *Là-Bas* », *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, Nizet, 1975, pp. 251-290.

DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *Sciences sociales et santé*, 1988, vol. 6, n°3-4, pp. 115-131.

5) Auteurs divers

a) Œuvres

BALZAC, Honoré de, *La Maison Nucingen - Melmoth réconcilié*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1989.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes, Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

BÉRANGER, Pierre-Jean de, *Chansons anciennes et posthumes*, Paris, Perrotin, 1866.

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, édition critique par Yves Giraud, Paris, Champion Classiques, 2007.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Atala – René – Les Natchez*, Le Livre de Poche, Classiques, 1989.

COCTEAU, Jean, *La Machine infernale, Théâtre complet,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

DUHAMEL, Georges, *Journal de Savarin*, Paris, Mercure de France, 1993.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2006.

GAUTIER, Théophile, *Une larme du diable, mystère*, Paris, Desessart, 1839.

GIDE, André, *Romans et récit, Œuvres lyriques et dramatiques,* tome I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009.

GIDE, André, *Romans et récit, Œuvres lyriques et dramatiques,* tome II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009.

GOETHE, *Faust,* Paris, Garnier Flammarion, Théâtre étranger, 1999.

HESSE, Hermann, *Demian*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.

HEYM, Stefan, *Ahasver, le juif errant*, Lausanne, L'Age d'homme, 1991.

HUGO, Victor, *La Fin de Satan, La légende des siècles - Satan - Dieu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1950.

JOYCE, James, *Ulysse, Œuvres,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

LAMARTINE, Alphonse de, *La Chute d'un ange, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie, *Poèmes Barbares*, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Honoré champion, 2012.

LESAGE, Alain-René, *Le Diable boîteux*, Paris, Garnier Flammarion, 2004.

MALRAUX, André, *Les Noyers de l'Altenbourg, Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1996.

NERVAL, Gérard de, « Légende de Soliman », *Voyage en Orient, Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1984.

QUINET, Edgar, *Ahasverus, Œuvres complètes,* Paris, Pagnerre, Librarie éditeur, 1858.

SAND, George, *Consuelo*, Paris, Phébus, Libretto, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, *Tragédies,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Tragédies,* tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002

SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, Théâtre complet*, Paris, Garnier Flammarion, Théâtre étranger, 1993.

SCHWOB, Marcel, *Cœur double,* Paris, Garnier Flammarion, 2008,

UNAMUNO, Miguel de, *Abel Sanchez*, *Préface*, Lausanne, Suisse, L'Age d'Homme, Vent d'est/vent d'ouest, 1995.

VALÉRY, Paul, *Œuvres,* tome I, Gallimard, Bibliothèques de la Pléiade, 1957.

VIGNY, Alfred de, *Éloa ou la Sœur des Anges, Mystère*, Paris, le Livre contemporain, 1917.

WEDEKIND, Frank, *Lulu, Théâtre complet*, tome II, éditions Théâtrales, 2006.

b) Études

GOULET, Alain, *André Gide,* Les Faux-Monnayeurs, *mode d'emploi*, Paris, SEDES, 1991.

GOULET, Alain, *Lire* Les Faux-monnayeurs, Paris, Dunod, 1994.

MARTIN DU GARD, Roger, *Notes sur André Gide,* Paris, NRF, Gallimard, 1951.

STRAUSS, Georges, *La Part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, Archives des Lettres modernes ; 219, Archives André Gide ; 5 1985.

UMBERTO BERTALOT, Enrico, *André Gide et l'attente de Dieu*, Paris, Lettres modernes, 1967.

c) Article

SAVAGE BROSMAN, Catharine, « Gide et le Démon », *Claudel Studies*, vol. 13, n° 2, 1986, pp. 46-55.

VII. CRITIQUE GENERALE

1) Études sur le genre romanesque

a) Ouvrages

Autopsies du roman policier, Paris, Union générale d'éditions, 1983.

L'Éclatement des genres au XX^e siècle, sous la dir. de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noar, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Problématique des genres : Problèmes du roman, sus la dir. De Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Honoré Champion, 1999.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARDECHE, Marie-Laure, *Le Principe de répétition,* Littérature et modernité, Paris L'Harmattan, 1999.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Conscience et roman I. La conscience au grand jour*, Paris, Éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Conscience et roman, II. La conscience à mi-voix,* Paris, Éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2011.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1992.

CORMEAU, Nelly, *Physiologie du roman,* Bruxelles, La Renaissance du livre, 1947.

DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 2003.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'Œuvre », 1992.

DUMORTIER, Jean-Louis, *Pour lire le récit*, Bruxelles : De Boeck ; Paris ; Louvain-la-Neuve, 1990.

ÉTIVEAUD, Raymond d', *Le Roman français contemporain*, Édition de la revue du Limousin, 1928.

ÉVRARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

GENETTE, Gérard, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, Paris ; Louvain-la-Neuve,e J. Duculot, 1995.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris/La Haye, Mouton, 1973.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires,* Paris, Éditions du Seuil, 1986.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1995.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1992.

LEVRAULT, Léon, *Les Genres littéraires : le Roman (évolution du genre*), Paris, Delaplane, s.d.

LUKACS, Georg, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage de roman : genèse, continuité*, Paris, Nathan, 1997.

REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines des romans*, Paris, Grasset, 1972.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

TADIÉ, Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Paris, P.U.F., 2006.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

TODOROV, Tzvétan, *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1978.

TODOROV, Tzvétan, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, du Seuil, 1980.

TODOROV, Tzvétan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 1968.

b) Articles

ALAZET, Bernard, « Aragon/Duras : une poétique de l'amour *in absentia* », *Pour un humanisme romanesque : mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi,* Paris, Sedes, 1999, pp. 35-41.

BAETENS, Jan, « Qu'est-ce qu'un texte circulaire ? », *Poétique*, avril 1993, n°94, pp. 215-228.

BELHADJIN, Anissa, « Polar et imaginaire », *Narratologies contemporaines*, Francis, BERTHELOT, John, PIER, Jean-Marie SCHAEFFER (eds.). Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS), 2005. http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf Consulté le 20 septembre 2012.

HAMON, Philippe, « Clausules », *Poétique,* 1975, n°24, pp. 495-526.

2) Études sur le fantastique

a) Ouvrages

Doubles et dédoublements en littérature, textes réunis par Gabriel-A. Pérouse, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.

Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, Regards sur le fantastique, 2005.

Du fantastique en littérature : figures et figurations, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990.

Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, sous la dir. de Jean Weisgerber, Bruxelles, L'Âge d'Homme, 1987.

L'Indicible dans les littératures fantastique et de science-fiction, actes du colloque international, 22-24 novembre 2007, organisé par le Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, textes réunis par Nathalie Prince et Lauric Guillaud Paris, Michel Houdiard, 2008.

Poétique du fantastique : en hommage à Jean Fabre, sous la dir. de Michèle Soriano et Christiane Tarroux, Christiane, Co-textes, n°23, 1997.

Sociologie du fantastique. Écriture du secret, Nantes, Cahiers du CERLI, vol. 4 et 5, 1995.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique, esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire,* Lausanne, L'Age d'homme, 1977.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.

BERRY, Nicole, *Anges et fantômes,* Toulouse, Éditions Ombres, Soupçons, 1993.

BESSIÈRE, Irène, *La Poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974.

BEVILACQUA, Camilla, *Figures de l'onirique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BORDERIE, Régine, *Bizarre, bizarrerie : de Constant à Proust*, Grenoble, Ellug, coll. "Bibliothèque stendhalienne et romantique", 2011.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique dans la littérature*, Montréal : Balzac-Le-Griot, 1998.

BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits de rêve (horreur ?) modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

BOZZETTO, Roger, *Les Univers des fantastiques : dérives et hybridations*, Publications de l'université de Provence, 2011.

BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud, *Les frontières du fantastique – Approche de l'impensable*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

BRIDIER, Sophie, *Le Cauchemar, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2002.

CAILLOIS, Roger, *Puissance du rêve,* Textes anciens et modernes présentés par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1966.

CAILLOIS, Roger, *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, Les Essais, 1951.

CHELEBOURG, Christiane, *Le Surnaturel : Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, U Lettres, 2006.

FABRE, Jean, *Le Miroir de la sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

FINNE, Jacques, *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1980.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà,* Paris, José Corti, 1967.

HELLENS, Franz, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1991.

MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

MARKALE, Jean, *L'Énigme des vampires*, Paris, Pigmalion, Bibliothèque de l'étrange, 1991.

MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.

MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MILLET, Gilbert, LABBÉ, Denis, *Le Fantastique*, Belin, 2005.

MILLET, Gilbert, LABBÉ, Denis, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003.

MILNER, Max, *Le Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable, le Romantisme noir*, Paris, Gallimard, Tel, 1999.

PRINCE, Nathalie, *Les Célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ROBERGE, Michel, *L'Art de faire peur*, Presses universités de Laval, 2004.

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985.

STOCKER, Arnold (Dr), *Le Double, l'homme à la rencontre de soi-même*, Genève, Édition du Rhône, 1946.

TODOROV, Tzvétan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points, 1976.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange : Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1965.

VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

VIEGNES, Michel, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, Corpus Lettres, 1997.

b) Articles

BACKES, Clément et LASCAULT, Gilbert, « Fantastique et dérision du réel », *Critique,* n°219-220, 1965, pp. 763-774.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », *Littérature,* n°2, mai 1971, pp. 103-118.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n°8, décembre 1972, pp. 3-23.

BONHOMME, Béatrice, « Écriture et fantastique dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve », *Jouve 4, Jouve et ses curiosités esthétiques 2*, Paris, Revue des Lettres modernes, 1992.

BOZZETTO, Roger, « Fantastique, religion, science-fiction et horreur moderne, *Cahiers du GERF*, 2001, pp. 69-78.

BOZZETTO, Roger, « Le fantastique fin de siècle », *Europe,* n°751-752, 1991, pp. 15-26.

BOZZETTO, Roger, « L'indicible et son portrait ou la mise en place de l'impossible à voir », *Art et littérature*, Aix en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1988, pp. 91-98.

BOZZETTO, Roger, « Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne », *Europe,* n°611, 1980, pp. 26-31.

CAILLOIS, Roger, « Un nouveau fantastique », *Bulletin de l'Académie Royale de langue et littérature françaises,* LII, n°3-4, pp. 260-268.

DEHENNIN, Elsa, « Réalisme magique *vs* Fantastique moderne. D'abord une question de terminologie », *Les Langues Néolatines,* n°236, 1981, pp. 67-92.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autre essais, [1919*], Paris, Gallimard, Folio essais, 1985.

GERMAIN, Gabriel, « Le fantastique et le sacré », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé,* n°4, 1968, pp. 461-471.

GUIOMAR, Michel, « L'insolite », *Revue d'esthétique, X,* n°2, 1957, pp. 113-144.

GUIOMAR, Michel, « Pour une poétique de la peur », *Problèmes,* n°74-75, 1961, pp. 90-104.

MURILLO CHINCHILLA, Verónica « La littérature fantastique : poétique d'un conflit rationnel », *Revista de Lenguas Modernas*, n° 13, 2010, p. 67, disponible sur http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/viewFile/9651/9096, consulté le 14 janvier 2013.

NODIER, Charles, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, décembre 1830.

SOLDINI, Fabienne, « La lecture du fantastique : terreurs littéraires, peurs sociales »**,** *Belphégor*, volume III, n° 2, Montréal, Canada avril 2004.

SCHNEIDER, Marcel, « Discours du fantastique », *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, pp. 9-87.

VAX, Louis, « Terreur surnaturelle et littérature », *Problèmes*, n°74-75, 1991, pp. 48-55.

VAX, Louis, « Les rôles du réalisme dans la littérature fantastique », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n°3, pp. 83-99.

WANDZIOCH, Magdalena, « Transition et vision du monde dans la littérature : le sacré et le fantastique », *Passage du temps, ordre de la transition*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 201-209.

3) Études sur le théâtre et le tragique

a) Ouvrages

Le Théâtre tragique, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1965.

Le Tragique quotidien : Ibsen, "Rosmersholm", Maeterlinck, "L'intruse" et "Interieur", Strindberg, "La sonate des spectres", Witkiewicz, "Dans le petit manoir", A. Ducrey, F. Toudoire-Surlapierre, F. van de Kerckhove... [et al.], Neuilly, Atlande, 2005.

Raison et tragique, textes réunis par Jean Garnier, Ed. Centre protestant d'études, Genève, 1968.

Théâtre, tragique et modernité en Europe, XIXe & XXe siècles, Bruxelles, PIE- Peter Lang, 2004.

BARTHES, Roland, *Sur Racine,* Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 2014.

BIET, Christian, *La Tragédie*, Armand Colin, Cursus, 1997.

BRES, Yvon, *La Souffrance et le tragique. Essai sur le judéo-christianisme, les tragiques, Platon et Freud*, Paris, Presses universitaires de France, coll. " Perspectives critiques ", 1992.

CHIRPAZ, François, *Dire le tragique et autres essais*, Paris, L'Harmattan, 2010.

COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Armand Colin, Lettres sup, 2005.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, Points Sciences humaines, 1973.

ESCOLA, Marc, *Le Tragique,* Paris, Flammarion, Corpus, 2002.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et le théâtre de Racine,* Paris, Gallimard, 1959.

GOLDMANN, Lucien, *Racine : essai*, Paris, L'Arche, 1970.

GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1991.

HEYNDELS, Ingrid, *Le Conflit racinien : esquisse d'un système tragique,* Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985.

LAFORGUE, Pierre, *L'Œdipe romantique : le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830,* Paris, Ellug, 2002**.**

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

MAFFESOLI, Michel, *L'Instant éternel, le retour du tragique dans les sociétés post-modernes*, Paris, La Table Ronde, 2003.

MONNEROT, Jules, *Les Lois du tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

OMESCU, Ion, *La Métamorphose de la tragédie,* Paris, Presses universitaires de France, 1978.

PRUNER, Michel, *Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 128, 2010.

RIBARD, Dinah, VIALA, Alain, *Le Tragique*, Paris, Gallimard, Coll. La bibliothèque Gallimard, 2002.

RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, tome 2, *La symbolique du mal,* Paris, éditions Aubier-Montaigne, collection « Philosophie de l'esprit, 1968.

ROMILLY, Jacqueline de, *Héros tragiques, héros lyriques*, Paris, Fata Morgana, 2000.

ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

ROMILLY, Jacqueline de, *Le Temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971.

ROSSET, Clément, *La Philosophie tragique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1969.

SAÏD, Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, F. Maspero, 1978.

SEGOND, Joseph, *La Signification de la tragédie*, Paris, Les Belles Lettres, 1943.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001.

SCHERER, Jacques, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

SMITH, Roch, *Le Meurtrier et la vision tragique : essai sur les romans d'André Malraux*, Paris, Didier, 1975.

SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003.

STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éd. la Découverte, 2000-2001.

b) Articles

DUVIGNAUD, Jean, « La tragédie commence quand le ciel se vide », *Eschyle et l'Orestie*, *Cahiers Renaud-Barrault*, mai 1955-janvier 1962, n° 11bis, pp. 26-42.

GOUHIER, Henri, « Réflexions sur le tragique et ses problèmes », *Revue de Théologie et de Philosophie*, Lausanne, 1971, 5, pp. 303-322.

MILLON, Martine, « Œdipe, notre contemporain ? Entretien avec Jen-Pierre Vernant, », *Travail théâtral,* n°30, janvier-mars 1978, pp. 5-22.

RICŒUR, Paul, « Aux frontières de la philosophie ». *Sur le tragique, Esprit*, 1953, pp. 449-467. [Analyse de quatre ouvrages à cette date récemment parus et tous relatifs au tragique : G. Nebel, *Weltangst und Götterson).*

RICŒUR, Paul, « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse, 1953, 4, pp. 285-307.

RIESGO, Begoña, « Variations sur le tragique : esquisse d'une problématique », *Le Retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique*, *1920-1996*, Paris, Éditions du Temps, 2007, pp. 7-15.

SAÏD, Suzanne, « Les contradictions de la faute tragique », *Travail théâtral*, n°30, janvier-mars 1978, pp. 35-42.

4) Études sur la religion, la philosophie, le mysticisme et le symbolisme

Bible de Jérusalem, Paris, Cerf-Desclée de Brouwer, 1979.

a) Ouvrages

Anges et démons : actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 25-26 novembre 1987, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1989.

Entretiens sur l'homme et le diable, sous la dir. de Max Milner, colloque de Cerisy, 24 juillet, 3 août 1964.

Figures de l'errance, sous la dir. de Dominique Berthet, Paris, L'Harmattan, 2007,

Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, n° 55, 1992, 1992.

Génies, anges et démons, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

Imaginaires du mal, études réunies et présentées par Myriam Watthée-Delmotte et Paul-Augustin Deproost, Paris, Cerf ; Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2000.

La conversion religieuse, sous la dir. d'Emmanuel Godo, Paris, Imago, 2000**.**

Le Diable, colloque de Cerisy, Dervy, Cahiers de l'Hermétisme, 1998.

Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950), sous la dir. de Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupančič, Paris, L'Harmattan, 1998.

Le Mal est parmi nous, ouvrage collectif sous la dir. de Paul Claudel, Paris, Plon, 1948.

Les Grandes peurs. 1, Diable, fléaux, etc., 2, La peur de l'autre, vol. réalisé sous la dir. scientifique de Madeleine Bertaud, Genève, Droz, 2003.

Satan, Études Carmélitaines, Desclée De Brouwer, L'Ordinaire, 1978.

AURAIX-JONCHIERE, Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Université de Clermont-Ferrand II, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Presses Univ Blaise Pascal, 2002.

BATAILLE, George, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1967.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, Genève, Skira, 1945.

BORNE, Étienne, *Le Problème du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

BRIL, Jacques, *Lilith ou La Mère obscure,* Paris, Payot, Bibliothèque scientifique, 1991

BRUNEL, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1992.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, réed. Augm. 1963.

CASTELLI, Enrico, *Le Démoniaque dans l'art : sa signification philosophique,* Paris, J. Vrin, 1958.

CERBELAUD, Dominique, *Le Diable*, Paris, Les éditions de l'atelier, 1997.

CITATI, Pietro, *Le Mal absolu. Au cœur du roman du XIXe siècle,* Paris, Gallimard, L'Arpenteur, 2009.

CLOSSON, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Librairie Droz, 2000.

CRISTIANI, Monseigneur, *Présence de Satan dans le monde moderne* (chapitre 10 et 12), Paris, France Empire, 1985.

DIEL, Paul, *Le Symbolisme dans la Bible, L'universalité du langage symbolique et sa signification psychologique,* Paris, Payot, 1982.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome II, Paris, Payot, 1978.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles, essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.

ELLUL, Jacques, *Sans feu, ni lieu. Signification biblique de la grande ville*, Paris, Gallimard, 1975.

GAILLARD, Pol, *Le Mal de Blaise Pascal à Boris Vian,* Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1971.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette Littérature, pluriel philosophie, 2002.

GRILLET, Claudius, *Le Diable dans la littérature au XIXe siècle,* Lyon, Paris, Emmanuel Vitte, 1935.

GUISSARD, Lucien, *Littérature et pensée chrétienne*, Tournai/ Paris, Casterman, 1969.

HUSSER, Jean-Marie, *Le Songe et la parole. Étude sur le rêve et sa fonction dans l'ancien Israël*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1994.

HUSSHERR, Cécile, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf, Cerf Littérature, 2005.

KELLY, Henry Ansgar, *Le Diable et ses démons*, Paris, Cerf, 1977.

KIERKEGAARD, Soren, *Miettes philosophiques, Le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir,* Paris, Gallimard, Tel, 1990.

KNECHT, Edgar, *Le Mythe du juif errant : essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, *Caïn, figure de la modernité*, *Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2003.

MAJAULT, Joseph, *L'Évidence et le mystère. La littérature d'inspiration chrétienne aujourd'hui,* Paris, Le Centurion, 1978.

MARITAIN, Jacques, *Dieu et la permission du mal*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963.

MARITAIN, Raissa, *Le Prince de ce monde*, Bruges, Desclée, 1945.

MARTIN-VALAT, Pierre, *Symboles bibliques en littérature*, Paris, Cerf, 2006.

MAFFESOLI, Michel, *Du Nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1997.

MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire*, *1772-1861*, Paris, José Corti, Les Essais, 2007.

MOËLLER, Charles, *Littérature du XXe siècle et christianisme*, Paris, Castermann, 1965.

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable*, Paris, Éditions du Seuil, Points Histoire, 2002.

PARISOT, Robert, *Le Diable*, Bibliothèque des symboles, Pardès, 1999.

PASCAL, Blaise, *Pensées,* Œuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1999.

PURCE, Jill, *La Spirale mystique*. Le voyage itinérant de l'âme, Paris, Éditions du Chêne, 1974.

RENOU, Louis, *L'Hindouisme*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? »,1958.

RICOEUR, Paul, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, tome 2, *La symbolique du mal*, Paris, éditions Aubier-Montaigne, collection « Philosophie de l'esprit, 1968.

ROUARD, Marie-France, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle,* Paris, José Corti, 1988.

ROUGEMONT, Denis, *La Part du diable*, Paris, Gallimard, 1946.

RUDWIN, Maximilien, *Les Écrivains diaboliques en France*, Paris, Figuières, 1937.

RUDWIN, Maximilien, *Romantisme et satanisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, G.F Flammarion, 1993.

SAINT FRANCOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote*, Œuvres, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

SERTILLANGES Père A.D, *Le Problème du mal,* Paris, Aubier, 1948.

SIMON, Pierre-Henri, *La Littérature du péché et de la grâce ; essai sur la constitution d'une littérature chrétienne depuis 1880*, Encyclopédie du catholique au XXème siècle, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1957.

TILLICH, Paul, *Philosophie de la religion*, Genève, Éditions Labor et Fides, 1971.

TILLICH, Paul, *La Vie et l'esprit*, Genève, Labor et Fides, 1991.

THÉVENOT, Xavier, *Homosexualité masculine et morale chrétienne*, Cerf, collections Recherches morales, 1985.

TRUC, Gonzague, *La Grâce : essai de psychologie religieuse*, Paris, F Alcan, 1918.

VARILLON, Père François, *Éléments de doctrine chrétienne*, tome I, Paris, Epi, 1971.

VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme français, illuminisme, théosophie*, Paris, Champion, 2 vol. 1965.

VILLENEUVE, Roland, *Le Diable dans l'art*, Paris, Denoël, 1957.

b) Articles

ABEL, Olivier, « Ricoeur et la question tragique », *Études Théologiques et Religieuses,* vol. 68, n°3, 1993, pp. 365-374.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Caïn ou le négatif producteur d'un siècle naissant. Conrad, Unamuno, Hesse », *Mythe et modernité, Revista investigacoes,* vol. 17, n°1, 2004, pp. 96-108.

LÉONARD, Véronique, « Caïn et l'est d'Éden », *Le lieu dans le mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces humains, Presses Universitaires de Limoges, 2002, pp. 27-39.

MAURIAC, François, « L'angoisse », *La Table ronde*, n° 71, novembre, 1953, pp. 9-21.

MILNER, Milner, « Le Diable comme bouffon », *Romantisme*, n°19, 1978, pp. 3-12.

SONNENFELD, Albert, « The catholic novelist and supernatural », *French studies*, XXII, n°4, oct. 1968, pp. 307-319.

5) Psychiatrie et médecine

Écriture et maladie : du bon usage des maladies, sous la dir. d'Arlette Bouloumié, Paris, Imago, 2002.

Nouvelle histoire de la psychiatrie, Paris, Dunod, 2012

CANTAGREL, Laurent, *De la maladie à l'écriture : genèse de la mélancolie romantique*, Tübingen, M. Niemeyer, 2004.

CHARCOT, Jean-Martin, RICHER, Paul, *Les Démoniaques dans l'art,* Paris, Macula, 1984.

JACERME, Pierre, *La Folie de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris, Bordas, 1974.

PÉLICIER, Yves, *Histoire de la psychiatrie*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

6) Sociologie

Secret et lien social, sous la dir. d'André Petitat, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998.

7) Ouvrages méthodologiques

a) Ouvrages de poétique

Dire le secret, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

Écriture de soi : secrets et réticences, sous la dir. de Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, actes du colloque international de Besançon, novembre 2000, Paris, L'Harmattan, 2001

Écritures du ressassement, Modernités 15, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

Le Silence en littérature : De Mauriac à Houellebecq, Paris, L'Harmattan, 2013.

L'Histoire et la géographie dans le récit poétique, Clermont-Ferrand, Presses universitaire Blaise Pascal, 1997.

Limites du langage : indicible ou silence, sous la dir. d'Aline Mura-Brunel, Aline et Karl Cogard., Université de Pau et des pays de l'Adour, Centre de poétiques et d'histoire littéraire, Paris, L'Harmattan, 2002.

Narratologie 2 : les frontières du récit, textes réunis et présentés par A. Tassel, Centre de narratologie appliquée, Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1999.

Onomastique romanesque, textes réunis par Yves Baudelle, Paris, L'Harmattan, 2008.

Poétique de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré, Presses Univ Blaise Pascal, collection Littératures, 1998.

Temps et discours, sous la dir. de Herman Parret, Leuven, Presses universitaires du Louvain, La pensée linguistique, 1993.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche classique, 1990.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2010.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace,* Presses universitaires de France, Quadrige, 2012.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1972.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Mythologies,* Paris, Éditions du Seuil, Points, 1970.

BARTHES, Roland, W. KAYSER, WC BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit,* Paris, 1977.

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michel, WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1982.

BATAILLE, Georges, *La Part maudite*, *Œuvres Complètes*, tome VII, Paris, Gallimard, 1976.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre,* Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Les Écrivains de la nuit*, Paris, Plon, 1973.

BOUSQUET, Jacques, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, M. Didier, 1964.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou Le Travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

FELMAN, Shoshana, *La Folie et la chose humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, Tel Quel, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, Tel Quel, 1969.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Tel Quel, 1972.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

JOUVE, Vincent*, Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Cursus, 2010.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoir de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1989.

LUKACS, Georges, *L'Ame et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

MOLHO, Maurice, *Le Personnage en question*, S.E.L. IVe COLLOQUE, Travaux de l'Université de Toulouse, 1984.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2000.

POULET, Georges, *Le Point de départ, Études sur le temps humain,* tome III, Paris, Éditions du Rocher, 1976.

RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix,* Paris, José Corti, 1999.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RABATEL, Alain, *Une Histoire du point de vue*, Metz, Publications de l'université, 1997.

REUTER, Yves, *Le Personnage dans les récits*, Centre régional de documentation pédagogique de Clermont-Ferrand, C.R.D.P., 1988

VARGA A. Kibédi, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga 1989.

VETTERS, Carl, *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.

WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

b) Histoire littéraire

Crimes et criminels dans la littérature française, actes du colloque international, 29 novembre-1er décembre 1990, organisé par le CEDIC, Lyon, CEDIC, Université de Lyon III, 1991.

De la littérature française, sous la dir. de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.

Figures du marginal dans la littérature française et francophone, Centre d'études et de recherches sur Imaginaire, écriture et culture, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.

La Culpabilité dans la littérature française, volume réalisé sous la dir. scientifique d'Edouard Guitton, Travaux de littérature VIII, Boulogne, ADIREL, 1995.

Le Génie du lieu : Des paysages en littérature, sous la dir. d'Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, Paris, Imago, 2005.

Le Génie du lieu : expériences du ravissement, du transport, de la dépossession, sous la dir. de Helmut Meter et Pierre Glaudes, Ars Rhetorica 12, Lit, 2003.

L'Enfance inspiratrice, textes réunis par Toby Garfitt et Claude Herly, Paris, L'Harmattan, 2004.

Le Pardon, actes du colloque organisé par le Centre d'Histoire des Idées, Université de Picardie, P. Beauchesne, 1987.

Les Villes d'Europe inspiratrices des écrivains, textes rassemblés par Margaret Parry et Michel Bonte, Strasbourg, Pierron, 1990.

Littérature et pathologie, textes réunis et présentés par Max Milner, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989.

Masque et carnaval dans la littérature européenne, actes du colloque de Ljubljana, Université de Ljubljana, 9-11 juillet 2000, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2002.

Problèmes du roman, 62 études sous la dir. de Jean Prévost, Bruxelles, Le Carrefour, 1945.

R*elations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles,* volume I : La figure de la mère, sous la dir. de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Paris, L'Harmattan, 2008.

Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, volume II : La figure du père, sous la dir. de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Paris, L'Harmattan, 2008.

Un Regard en arrière vers la littérature d'expression française du XXe siècle : questions d'identité et de marginalité, actes du colloque de Tallagt, Besançon, Presse Universitaire de Framche-Comté, 2005.

ALBÉRÈS, René-Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

ALBÉRÈS, René-Marill, *Métamorphoses du roman*, Paris, Éditions Albin Michel, 1972.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La libraire du XXe siècle, 1992.

BALDENSPERGER, Fernand, *La littérature française entre les deux guerres (1919-1939)*, Marseille, Éditions du Sagittaire, 1943.

BARJON, Louis, *De Baudelaire à Mauriac, L'inquiétude contemporaine*, Paris, Casterman, 1962.

BAUMONT, Maurice, *La faillite de la paix : 1918-1939,* Paris, Peuples et civilisations : histoire générale, Presses universitaires de France, 1945.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle,* Paris, Gallimard, 1948.

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes Français*, tome I et II, Paris, Gallimard, 2004.

BERGE, André, *L'Esprit de la littérature moderne*, Paris, Perrin, 1930.

BERNARD, Mathias, *Introduction au XXe siècle*, Tome 1, 1914-1945, Paris, Belin atout Histoire, 2003.

BILLY, André, *L'Époque contemporaine* (1905- 1950), Paris, Taillandier, 1956.

BOUCHER, Maurice, *Le Roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit. Mythologie des inquiétudes*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

BOUVIER, Émile, *Les Lettres françaises au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

BRINCOURT André, *Les Écrivains du XXe siècle : un musée imaginaire de la littérature mondiale*, Paris, Retz C.E.P.L, « Les encyclopédies du savoir moderne », 1979.

BRODIN, Pierre, *Les Écrivains français de l'entre-deux-guerres*, Montéral, Valiquette, 1943.

BRUEZIERE, Maurice, *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1976.

BRUNEL P, BELLENGER Y, COUTY D, SELLIER Ph, TRUFFET M, *Histoire de la littérature française*, Paris/ Bruxelles/ Montréal, Bordas, 1972.

BRUNET, Jean-Paul, LAUNAY, Michel, MARGAIRAZ Michel, *D'une guerre mondiale à l'autre : 1914-1945,* Paris, Hachette supérieur, 2003.

CHAIGNE, Louis, *Anthologie de la renaissance catholique*, *tome 1 : les poètes,* Paris, Alsatia, 1938.

CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961.

CRÉMIEUX, Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*, *Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Corrêa, 1931.

DAUDET, Léon, *Le Roman et les nouveaux écrivains*, Paris, Le Divan, 1925.

DU BOS, Charles, *Journal V,* vendredi 18 janvier 1929, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1954.

GODARD, Henri, *Une grande génération*, Paris, Gallimard, NRF, 2003.

GONTIER, Fernande, *La Femme dans le roman de l'entre-deux guerres*, Klincksieck, 1976.

GOURMONT, Rémy de, *Le Livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui,* Paris, Les éditions 1900, 1987.

GUSDORF, Georges, *L'Avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1973.

HAEDENS, Kleber, *Notes sur le roman contemporain*, Guide du livre, Lausanne, n°2, septembre 1941.

HUBIER, Sébastien, *Le Roman des quêtes de l'écrivain*, 1890-1925, Dijon, 2004.

JALOUX, Edmond, *Perspectives et personnages*, Paris, Plon, « L'esprit des livres », 1930.

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan université, Fac. Littérature, 1996.

JUIN, Hubert, *Les Écrivains de l'avant siècle*, Paris, Seghers, 1972.

LALOU, René, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1957.

LA MOTTE, Annette de, Au *delà du mot, Une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, Ars rhetorica, 2004.

LIOUVILLE, Matthieu, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, Romantisme et modernité, 2009.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1971.

MARC, Gilbert, *L'Entre-deux-guerres*, Paris, La Pensée universelle, 1988.

MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951.

MAUGUES Annelise, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*, Paris, Payot, collection « Petite bibliothèque », 2001.

MILNER, Max, *Le Romantisme*, tome I, 1830-1843, Paris, Artaud, 1973.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

MIRSKIJ, Dmitrij Petrovič, *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1969.

NIOGRET, Philippe, *La Revue* Europe *et les romans de l'entre-deux-guerres (1923-1939),* Paris, L'Harmattan, 2004

PICON, Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, « Le point du jour », 1953.

PASTOUREAU, Michel, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, 1986.

PRÉVOST, Jean-Laurent, *Le Roman catholique a cent ans*, Paris, Fayard, 1958.

PRÉVOST, Jean-Laurent, *Satan et le romancier*, Paris, P. Téqui, 1954.

PARIBATRA, Marsi, *Le Romantisme contemporain. Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 195*0, Éditions polyglottes, 1954.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1993.

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, Cursus, 2002.

RAIMOND, Michel, *Le Roman contemporain, le signe des temps*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, « U », 1967.

QUILLIOT, Roland, *Les Métaphores de l'inquiétude : Giraudoux, Hesse, Buzzati*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

PRINCE, Dominique, LECHERBONNIER Bernard and co., *Littérature du XXe siècle,* Paris, Nathan, 2001.

RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français*, Genève, Slatkine Reprints, 2000.

RONY, Olivier, *Les Années romans 1919-1939*, Paris, Flammarion, 1998.

SERRY, Hervé, *Naissance de l'intellectuel catholique,* Paris, La Découverte, Espace de l'histoire, 2003.

SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

SNEYERS, Germaine, *Romanciers d'entre deux guerres,* Paris, Desclée de Brouwer, Bruxelles, L'édition universelles, 1941.

TERRILE, Cristina, *La Crise de la volonté ou Le Romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka,* Paris, Honoré Champion, 1997.

TONNET-LACROIX, Éliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924),* Paris Publications de la Sorbonne, Langue et langage, 1995.

TONNET-LACROIX, Éliane, *La Littérature française de l'entre-deux guerres, 1919-1939*, Paris, Armand Colin, littérature, 1993.

TISON-BRAUN, Micheline, *La Crise de l'humanisme, tome 2 (1914-1939)*, Paris, Nizet, 1967.

TISON-BRAUN, Micheline, *L'Introuvable Origine. Le problème de la personnalité au seuil du XXe siècle*, Paris, Geneviève Droz, 1981.

TRUC, Gonzague, *Histoire de la littérature catholique contemporaine*, Tournai/Paris, Casterman, 1961.

VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan Université, 1993.

ZERRAFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

- **Travail universitaire**

M. FOREST, *La Condition masculine dans le roman français de l'entre-deux guerres,* Thèse de doctorat de Lettres Modernes, 2003-2004, Université Lumière, Lyon II, 314 pages.

c) Ouvrages de stylistique

Figures d'ajout : phrase, texte, écriture, textes réunis par Jacqueline Authier-Revuz et Marie Christine Lala, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002,

La Langue au ras du texte, sous la dir. d'Almuth Grésillon et de Jean-Louis Lebrave, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1984.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire,* Paris, Éditions du Seuil, Points, 1970.

BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole : Théorie du récit et du style indirect libre,* Paris, Seuil, 1995.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966.

BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman,* Paris, Nathan, 2001.

BONNARD, Henri, *Grammaire française des lycées et collèges*, Paris, SUDEL, 1950.

CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure,* Paris, Klincksieck, 1998.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

DELOFFRE, Frédéric, *Stylistique et poétique françaises*, Paris, SEDES, 1978.

DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, Tel, 1991.

DUJARDIN, Édouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Éditions Messein, 1931.

DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, « 128 », 1995.

GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage, cours de grammaire française et de langage français*, Paris, Duculot, 1980.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Poétique, 1986.

HELLENS, Franz, *Style et caractère*, Bruxelles, la renaissance du livre, 1956.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *La Stylistique de la prose*, Belin, Lettres sup, 2003.

LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/Éditions Klincksieck, 1989.

PETILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les Détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Paris, Dudley, Ma, Peeters, 2002.

RIEGEL, Martin, J-C PELLAT, R. RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, Linguistique nouvelle, 1998.

RIVARA, René, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.

RULLIER-THEURET, Françoise, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations II,* Paris, Gallimard, 1948.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1994.

VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.

d) Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine de Pierre Grimal, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

Dictionnaire des mythes du fantastique, sous la dir. de Juliette Vion-Dury et Pierre Brunel, Presse Universitaires de Limoges, 2003.

Dictionnaire des mythes féminins, sous la dir. de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la dir. de Pierre Brunel Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1994.

Dictionnaire des symboles, sous la dir. de Jean Chevalier, Paris, Robert Lafont, 1969.

Dictionnaire de théologie catholique, Paris, Letouzey et Ané, 1899-1968.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, sous la dir. du Centre Informatique et Bible, Turnhout, Brepols, 2002.

Encyclopédie des symboles, sous la dir. de Michel Cazenave, Paris, La Pochothèque, 1996.

Encyclopédie médico-chirurgicale, Paris, 37 125 A, 6-1988.

Encyclopédie philosophique universelle, sous la dir. d'André Jacob, volume I, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Encyclopædia Universalis (http://www.universalis.fr)

Le Grand Robert de la langue française, tome 3, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1989.

Trésor de la langue française. (http://atilf.atilf.fr/tlf.htm)

BARAQIN, Noëlla, BAUDART, Anne, DUGUE, Jean, LAFFITTE, Jacqueline, RIBES, François, WILFERT, Joël, *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin. Paris, 2000.

GARDES-TAMINE, Joël, HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, Cursus Lettres, 2002.

JULLIEN, Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française* Paris, Vuibert, 2003.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2010.

Résumé

La littérature de l'entre-deux-guerres est un bouillonnement de genres très différents, et c'est dans cette effervescence que surgit la figure du démoniaque. Atteints d'un nouveau « mal du siècle », de nombreux écrivains – le plus souvent catholiques – mettent en scène le mal sous l'apparence de personnages démoniaques. Si nous nous sommes tournés vers François Mauriac, Georges Bernanos et Julien Green et avons mis l'accent sur quelques-unes de leurs œuvres précises, c'est parce qu'ils représentent particulièrement bien cette mouvance. Nous nous sommes interrogés sur la nature de ce démoniaque et sur la manière dont il s'inscrit et s'écrit dans leurs romans de cette époque. Influencés par la religion, mais aussi par certains auteurs, Bernanos, Mauriac et Green ont su donner aux motifs caractérisant le démoniaque une dimension nouvelle, particulièrement tragique. Nous avons essayé de définir les rapports complexes qui existent entre le tragique et le démoniaque afin de montrer comment les œuvres de Mauriac, Bernanos et Green participent de ce que Jean-Marie Domenach nomme « le retour du tragique ». Situer nos œuvres dans la lignée du tragique nous permet d'osciller entre excès et incomplétude, déconstruction et unité, crise et équilibre. Dès lors, le motif de l'ambiguïté, qui affecte à la fois la dimension narrative et thématique des récits, apparaît comme l'un des fils d'Ariane reliant les œuvres de Bernanos, Mauriac et Green. Le démoniaque devient source d'une esthétique à part entière : de cette tension entre interrogation et compréhension naissent le surnaturel et l'indicible, seules voies d'accès au démoniaque.

Mots-clés : roman, catholique, Bernanos, Green, Mauriac, démoniaque, tragique, ambiguïté, surnaturel, indicible.

Presence, forms and issues of demoniac in the interwar's catholic novel (François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green)

Abstract

The interwar's literature is known as a frantic and creative period concerning literary forms, and the demoniac's figure arises from this effervesence. Suffering from a new « sickness of the century », many writers – most of them as catholics – raise the idea of evil under the guise of demoniac. We chose to turn towards François Mauriac, Georges Bernanos and Julian Green and emphasize some of their works in particular, because they embody this sphere of influence. We wondered about the demonic nature and about the way it was part of the novels they wrote in those days and how it could develop in these novels. Bernanos, Mauriac and Green were influenced by religion as well as by some authors and this gave a new dimension – a particularly tragic one – to the pattern of demonic. We tried to define the complex links between tragic and demonic in order to show how Mauriac, Bernanos and Green's works are part of what Jean-Marie Domenach calls "the return of the tragic". By setting these novels in the wake of tragic, we are given the opportunity to swing between excess and non-fulfilment, deconstruction and unity, crisis and balance. Therefore does this pattern of ambiguity – both affecting the narrative and thematic dimension of the novel – appear as one of Ariadne's threads, connecting Bernanos, Mauriac and Green's novels. Demonic thus became the root of a full esthetics : from this tension between questioning and understanding, arose the supernatural and the unspeakable, the only ways to lead us to demoniac.

Keywords : novel, catholic, Bernanos, Green, Mauriac, demoniac, tragic, ambiguity, supernatural, unspeakable.

UNIVERSITE PARIS-EST MARNE-LA-VALLEE
École doctorale Cultures et sociétés
Équipe d'accueil Littératures, Savoirs et Arts EA4120
5 Boulevard Descartes
77420 Champs-sur-Marne