

# Jeux de l'énigme : le dieu caché dans Varouna de Julien Green

Autor(en): **Tritsmans, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **13 (1988)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258442>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## JEUX DE L'ÉNIGME

### *Le dieu caché dans Varouna de Julien Green*

#### *1. Enigme et énonciation*

L'œuvre de Julien Green est hantée, on le sait, par le sur-réel, par le pressentiment d'une fatalité qui est chez lui de nature sacrée. Cette instance sacralisée demeure toutefois opaque, foncièrement inconnaissable: elle est le «Deus absconditus», le «Dieu qui se dérobe à notre esprit»<sup>1</sup>. Dans cette théologie bâtie sur le clivage, sur l'aliénation, Dieu est caché, et il ne se manifeste que par le silence<sup>2</sup>. Par ce biais, Julien Green rejoint une constante de la pensée théologique depuis Occam, qui ne conçoit plus le monde comme un discours lisible en fonction d'une transcendance stable et connaissable, mais comme un texte illisible, coupé de ce qui lui donnait son sens. Le point de référence, en fonction duquel tous les objets du monde et les vies individuelles acquéraient un sens devient alors irrepérable: le monde et les hommes semblent livrés à eux-mêmes, condamnés à l'exil et à l'errance<sup>3</sup>.

Le propre du texte narratif est cependant de faire du sens et de récupérer, si l'on peut dire, le non-sens<sup>4</sup>. Dans ce contexte, le thème du dieu caché fonctionne comme une énigme offerte au sens, et ce selon deux modalités opposées<sup>5</sup>.

D'une part, l'occultation divine apparaît au sein du discours comme une énigme naturelle, fondamentalement inconnaissable. Pour le lecteur, elle prend toutefois la valeur d'un *sens à inventer*: le lecteur peut en effet projeter des significations possibles dans ce signe vide, et il postule ainsi à chaque moment un signifié derrière un dieu qui n'est plus qu'un signifiant, que la marque d'une vérité absente du discours. Le lecteur peut donc restituer un sens à ce dieu caché, qui constituerait dès lors dans le récit une réserve infinie du sens, l'origine d'une narrativité interminable. C'est par ce mécanisme que Michel de Certeau explique la prolifération d'expériences

individuelles insensées au XVII<sup>e</sup> siècle: faute d'être donné et cautionné, le sens doit être inventé<sup>6</sup>.

D'autre part, le texte greenien semble s'inscrire à l'encontre de la tendance à la polyphonie inhérente à ce type de discours. Tout se passe en effet comme si le narrateur greenien postulait lui-même un signifié derrière le signifiant du dieu caché, qui serait dès lors une sorte de mystère ingénieux tendu par le narrateur au lecteur. L'énigme, en tant que *sens à découvrir*, entre dans un rapport de force entre narrateur et lecteur. Celui-ci est en effet en quelque sorte invité à découvrir le sens de l'énigme fixé par le narrateur. L'énigme ne serait donc que dissimulation provisoire par le narrateur pour le lecteur, et le discours greenien tendrait dans cette hypothèse vers l'univocité, vers la monologie<sup>7</sup>.

Le texte greenien semblerait en l'occurrence pris entre une tendance à l'ouverture, au pluriel des sens, et une tendance à la clôture, à la fixation.

Ce type de discours peut être rapproché de ces deux formes d'énonciation particulières que sont le récit fantastique et le roman à thèse. Dans la mesure où le surréel rompt les habitudes et les a priori qui fondent la sécurité du monde socialement cautionné, le discours qui le thématise se rapproche du fantastique, qui naît, on le sait, à partir de «la disproportion, le décalage, l'inadaptation entre l'événement monstrueux et les normes de notre commune appartenance au monde»<sup>8</sup>. Il y a donc écart, dans le fantastique, entre le vrai socialement cautionné, le vraisemblable, et l'événement décrit, qui apparaît donc en quelque sorte par la négative: c'est l'irréductible à la norme sociale et, corollairement, au discours. Cette opposition prend généralement forme dans l'antithèse entre le personnage censé vivre l'aventure et le narrateur qui assume le discours social et joue ainsi le rôle du témoin.

Mais à la différence du narrateur du récit fantastique, le narrateur greenien ne cherche pas à accréditer l'énigme: Dieu n'est pas ce blanc sur lequel vient s'achopper interminablement l'interprétation, mais c'est un sens caché, à lire. Le discours greenien tend par conséquent vers la plénitude, vers l'élucidation du mystère, et c'est par ce biais qu'on pourrait le rapprocher du roman à thèse, qui se veut essentiellement démonstration d'un savoir donné a priori. Comme l'a remarqué S. Suleiman, «l'histoire racontée dans un roman à thèse est

essentiellement téléologique – elle est déterminée par une foi qui lui pré-existe, et qui la dépasse»; aussi, le roman à thèse impose des phénomènes une «interprétation univoque»<sup>9</sup>.

Cette voix impérative, autoritaire se manifeste dans *Varouna* principalement dans une préface longuement élaborée, qui paraît indispensable à «l'intelligence du récit» (p. 7)<sup>10</sup>. D'emblée donc, des procédés de désambiguïsation puissants sont mis en jeu, et le récit serait, à la limite, illustration d'une thèse.

## 2. Métaphores

Il paraît impératif d'examiner comment la problématique du dieu caché informe le discours de la préface. L'énigme que constitue le surréel y est présentée comme un discours caché, que le narrateur se propose de déchiffrer, de restituer. Celui-ci tient donc un discours total, englobant, qui est toutefois inaccessible aux personnages, aux individus, qui n'en voient que les fragments. De ce fait, l'œuvre greenienne semble prise dans une économie du fragment et de la totalité, qui se traduit dans les métaphores du texte. Mais le fragment greenien n'est jamais signifiant en lui-même, car il demande à être repris dans une totalité qui lui donne un sens: la textualité greenienne semble ainsi se situer aux antipodes de la modernité<sup>11</sup>.

La chaîne est, dans *Varouna*, cet élément constant qui échoit à certains hommes et femmes, et qui crée ainsi un jeu de déplacements apparemment dû au hasard. En fait, il répond bien entendu à une logique secrète qui constitue la fatalité. Celle-ci est dès lors décrite comme un ensemble de «règles» qui déterminent, en profondeur, le «jeu complexe et tragique» de toute «destinée humaine» (p. 7).

Dans le même ordre d'idées, la vie humaine est comparée à un fragment qui doit logiquement être inscrit dans l'ensemble qui lui donne sens. Ce discours englobant est toutefois insaisissable pour l'individu, pour qui la vie est «presque toujours incomplète»,

comme un fragment isolé dans un long message dont elle ne nous livre qu'une faible partie, souvent indéchiffrable. (p. 8),

et ailleurs encore il est question de «parcelles d'un héritage oublié» (p. 9). Il revient au narrateur de rétablir le sens de la vie individuelle en restituant le discours totalisant:

Il m'a plu de tenter le rétablissement du plus mystérieux de tous les textes, et d'imaginer le sort de deux êtres dont les actes présents s'éclairent à la lumière d'un passé lointain. (p. 8)

Le narrateur se propose donc de réactualiser le texte obscur englobant, qui permet de comprendre et de donner une signification aux parcours des différents personnages. Un peu plus loin, il dira dans le même sens que

notre vie ne s'éclaire [...] qu'unie à celles qui la précèdent et à celles qui la suivent, comme les mots d'une longue phrase dont le sens général n'est connu que de Dieu. (p. 9)

Cette phrase retraduit l'économie du fragment et de la totalité dans un code textuel: la totalité est assimilée à une phrase qui n'est lisible que pour Dieu seul, alors que l'homme ne perçoit que le fragment. Au terme de ces transpositions, le sens de la vie humaine apparaît comme un discours caché, inaccessible à l'homme. L'enjeu du récit consiste à déchiffrer ce discours, à suppléer un sens à ce qui n'est qu'un blanc pour l'homme, et il n'est peut-être pas exagéré de dire que le narrateur s'identifie à l'occasion à cet œil de Dieu pour qui tout est lisible.

Certains passages du corps du récit font écho, selon des modalités diverses, à la thèse de la préface, et ils reprennent ainsi le thème du discours caché. Le rêve, par exemple, qui révèle à Hélène Lombard son identité profonde, son appartenance à un discours millénaire, ne lui revient que «par bribes», et lui paraît «vide de sens» (p. 159). Et le narrateur de commenter:

Nos songes [...] ne sont que les fragments d'un grand message qui ne nous parvient jamais tout entier, et le plus souvent l'incertitude de notre mémoire ou je ne sais quelle intention secrète de la nature font que ces fragments eux-mêmes se rompent à leur tour en fragments plus petits qu'il n'est presque plus possible d'assembler. (p. 159)

L'illisibilité du destin est assimilée à une fragmentation du discours englobant, et il est manifeste que le narrateur (se) préserve une possibilité, même minimale, de reconstituer le discours englobant et de rassembler ainsi les fragments épars qui résultent de la perception partielle des individus.

De même, le journal de Jeanne relève d'une écriture fragmentaire avant que ne soit révélée la «vérité très simple» derrière le «désordre d'images» (p. 277): ainsi, elle affirme se perdre dans l'amas des notes historiques (p. 223) et ressent la nécessité de les réorganiser (p. 226). Ailleurs encore, elle se met de façon significative à «recoller les fragments» (p. 267) de son manuscrit déchiré par son mari.

Même les paroles d'Eustache Croche, le magicien-imposteur du récit, reprennent à l'occasion la thèse de la préface. C'est le cas, notamment, quand il compare la mémoire d'Hélène à

un palimpseste dont les plus récents caractères cachent imparfaitement une écriture plus ancienne. (p. 179)

Par ailleurs, il prétend pouvoir «lire cette écriture» (p. 179), et il apparaît dès lors comme un double ambivalent, voire parodique du narrateur même<sup>12</sup>.

Enfin, le thème du discours caché apparaît aussi à l'occasion sous la forme de détails descriptifs: ainsi, les grandes solives noires de la maison de Bertrand Lombard comportent des inscriptions «que les pluies de quasi deux siècles avaient presque effacées» (p. 95). Ces inscriptions constituent, en dépit de leur valeur vraisemblable, un analogon manifeste de ce discours qui règle les destins des personnages, et qu'ils ne connaissent dans le meilleur des cas que de façon partielle.

On constate donc dans *Varouna* la présence disséminée du thème du discours caché, que le narrateur ou un de ses substitués se proposent de déchiffrer. Par ailleurs, le narrateur va chercher à justifier le discours qu'il tient sur l'énigme, et ce en se référant à des modèles, en greffant sur sa position d'énonciation des références à des systèmes de pensée susceptibles de la cautionner. On retrouve ici cette «poussée vers la complétude» que F. Flahaut a tenue pour une des caractéristiques fondamentales de tout discours: tout locuteur cherche en effet à justifier la position qu'il occupe, à autoriser sa parole<sup>13</sup>.

J. Green se réfère ainsi dans *Varouna* à la mythologie védique; la fatalité appelée Varouna, c'est

le ciel nocturne, c'est ce qui enveloppe, qui emprisonne, qui retient, qui attache... (p. 8)

Un peu plus loin, il compare Varouna à l'Ouranos grec, mais avec «quelque chose de plus menaçant», et il la décrit dès lors comme «l'univers attentif à venger le crime de chacun» (p. 8). On aperçoit immédiatement la disparité des modèles de référence que J. Green invoque pour accréditer son discours sur le destin: sur l'idée de la métempsychose repêchée par lui dans le «bric-à-brac hindouiste»<sup>14</sup> vient se greffer l'histoire du mal et de son expiation, d'inspiration chrétienne. Tout se passe dès lors comme si l'obscurité du destin était progressivement happée par des discours divers que le narrateur invoque pour autoriser sa parole. L'obscurité n'est alors qu'un moment passager qui résulte d'une compréhension lacunaire et défectueuse propre au personnage, et contre laquelle vient s'inscrire le discours du narrateur.

### 3. *Parcours*

Il reste maintenant à examiner comment le thème du discours caché, qui informe localement les métaphores de la préface de *Varouna*, permet aussi de rendre compte de la structure d'ensemble de ce récit, et notamment de son déroulement linéaire, de sa narrativité.

*Varouna* se compose de trois parties, qui reprennent chacune, à des époques différentes, une même histoire. Le récit tend ainsi à montrer la présence d'un destin transcendant, ancestral derrière les vies individuelles et les époques déterminées. Ce discours transcendant se présente toutefois aux personnages comme un mystère: ils ne l'aperçoivent en effet que par fragments, et le discours d'ensemble ne revient qu'au narrateur. La remotivation du signe vide qu'est le destin s'effectue dès lors sur deux modes, à savoir le mode fragmentaire propre aux personnages et le mode totalisant propre au narrateur.

Au niveau des personnages, *Varouna* se caractérise par un principe de redondance propre au roman à thèse: dans les trois parties, les personnages principaux sont amenés à lire leur

destin, à découvrir la vérité sur soi. Chaque partie fait donc l'objet d'un apprentissage par le personnage, et illustre ainsi la thèse énoncée par le narrateur dans la préface<sup>15</sup>. Idéalement, l'expérience du personnage et la thèse du narrateur finiraient donc par se rejoindre.

### 3.1. *Ouvertures*

Pour tous les protagonistes des trois parties, l'identité fait problème. Tous se demandent en effet qui ils sont et pourquoi ils sont. Cette problématisation de l'identité s'accompagne d'ailleurs d'une mise en cause du milieu social et d'une rupture dans la familiarité avec les objets<sup>16</sup>.

La première partie, intitulée *Hoël*, thématise explicitement le déficit du sens, le manque de cadres référentiels permettant d'interpréter les phénomènes. Il n'est par exemple pas sans importance que la scène initiale – Hoël attirant les voyageurs sur les rochers – soit située «par les nuits de gros temps, quand l'orage engloutissait la lune et les étoiles» (p. 13). En dépit de leur vraisemblance, ces indices marquent, plus profondément, l'opacité du milieu dans lequel vient s'insérer l'action du récit: c'est en effet une réalité sans signes, sans repères. Plus loin, ces données traduisent le vide métaphysique, l'absence de Dieu; quand Marcion, l'ermite auquel Hoël s'adresse, appelle son dieu «dans l'obscurité» (p. 25),

ce nom que le vent arrachait de la bouche du vieil homme se dispersait au cœur de la nuit dans le grand murmure de l'abîme. (p. 25)

Toutes les métaphores de ce texte tendent à mettre en valeur la perte de Dieu, qui apparaît comme un trou noir offert à la signification. Notons toutefois que ce vide se remplit paradoxalement d'une «voix» (p. 25), et qu'il devient dès lors comme le lieu où une voix s'origine.

Cette problématisation du sens contamine aussi la description des objets, dont le sens conventionnel, la familiarité sont mis en cause. Ainsi, la chaîne, qui est dès l'incipit posée comme objet dans le monde, perd immédiatement toute valeur familière: elle est «étrange», et «semblait frétiler sur le sol» (p. 13). Son mode d'apparition confirme d'ailleurs sa valeur énigmatique: c'est «une vague pareille à une grande



main noire» (p. 13) qui jeta la chaîne aux pieds de l'enfant. De par l'association de la vague à une main, la chaîne semble faire l'objet d'un don, et du coup se trouve posée la question du donateur et de sa motivation. C'est par ces procédés que le monde présenté dans ce récit est dès l'incipit transformé en énigme, en vide de la signification. Par ailleurs, ce monde inconnu acquiert une valeur menaçante: les rochers qui longent la côte et d'où Hoël fait signe aux navigateurs sont qualifiés de «monstres de granit» (p. 13), et le narrateur établit entre eux et le personnage ce qu'il appelle une «affinité secrète» (p. 13). Par son association à l'espace environnant, Hoël est également posé en énigme. La suite du récit montre que ce personnage se soustrait systématiquement à tout ordre établi, et c'est ainsi qu'il peut affirmer que presque toute sa vie est «entre deux voyages» (p. 44). Aussi, il apparaît comme foncièrement opaque, même pour lui-même: «plus j'y pense, dit-il, moins je comprends ce que je suis venu faire en ce monde» (p. 44).

On retrouve cette problématisation de l'identité au cœur des deux autres récits, *Hélène* et *Jeanne*. Hélène, en particulier, trouve «étrange» le fait d'être elle-même (p. 97), et relève par après la contingence de son existence: «j'aurais pu vivre, se dit-elle, en un autre temps» (p. 119). Cette mise en cause de l'identité s'accompagne d'une rupture avec la société, d'une perte du monde «avec son agitation stérile et les noirs soucis qui lui font une couronne de ténèbres» (p. 165). Parallèlement, le destin se réalise pour son père, Bertrand, sous une forme socialement frappée d'exclusion, à savoir l'inceste. Son sort, qui est d'aimer nécessairement la femme qui lui est prédestinée, se présente à lui comme une relation incestueuse.

Enfin, Jeanne apparaît également en position de rupture par rapport à son milieu, et c'est par désir de «fuir le présent» (p. 256) qu'elle en arrive à s'occuper d'un procès de sorcellerie du XVI<sup>e</sup> siècle:

je me suis plongée dans cette époque lointaine que je connais assez mal pour pouvoir la reconstituer à ma guise. C'est mon alibi que ce livre. (p. 256)

Mais le passé ainsi interrogé apparaît à Jeanne sous une forme essentiellement opaque: tantôt, c'est la maladresse du juge

qui est mise en cause et qui fait qu'une «obscurité parfois impénétrable» (p. 229) voile les motifs des personnages; ailleurs, un épisode est qualifié d'«extrêmement obscur» (p. 236), et la narratrice est obligée d'avouer que «beaucoup de choses nous échappent» (p. 237).

Ce passé obscur est néanmoins doté d'une valeur très personnelle pour la narratrice, qui parle à ce propos même d'une «force de séduction» (p. 226). L'interrogation du passé historique aboutit en effet à une interrogation du passé personnel, puis, plus radicalement, de l'identité. Ce que Jeanne appelle sa «vie intérieure» (p. 231) est tout aussi obscur que le passé historique qu'elle se propose de reconstruire, et c'est dans ce contexte que vient s'inscrire la problématique de l'identité, «l'interrogation muette, ancienne comme le monde: qui sommes-nous?» (p. 263). Parfois même, ce doute se radicalise en constat de non-sens, qui reprend, sous une forme disséminée, la métaphore de la nuit:

J'ai compris que nous sommes aveugles et sourds, que nous venons de la nuit pour retourner à la nuit sans rien concevoir à notre destin. Peut-être même n'y a-t-il pas de destin, peut-être rien n'a-t-il de sens sous un soleil qui n'est lui-même qu'un phénomène accidentel, quelque chose qui a pris feu dans le noir et qui pourrait tout aussi bien ne pas exister du tout. (p. 232)

La narratrice assimile ici le destin de l'homme à une problématique cosmique pour conclure à un déficit généralisé du sens.

### 3.2. Clôtures

Les trois parties de *Varouna* peuvent être caractérisées, dans leur linéarité, par les tentatives qu'elles mettent en œuvre pour combler l'énigme. Nous examinerons maintenant les processus de découverte du sens, les modalités selon lesquelles les personnages sont amenés à déchiffrer un discours caché.

Dans la première partie, *Hoël*, on remarque, à ce propos, la fréquence du thème de la langue inconnue. Initialement, c'est surtout Marcion, l'ermite du récit et l'incarnation du principe du bien, qui se caractérise à la fois par une mise à l'écart de la vie sociale et corollairement par la connaissance d'une langue étrangère. Cet homme, «que les gens du pays croyaient fou,

parce qu'il ne faisait rien de ce qu'ils faisaient eux-mêmes et qu'à peine il savait quelques paroles de leur langue» (p. 21), profère en effet des «discours dont personne ne saisissait rien, car il ne parlait pas comme tout le monde» (p. 22). De plus, l'absence de la familiarisation avec le langage commun est comme compensée par la connaissance d'autres formes du langage, et notamment de celui des animaux (p. 22). Ce langage primitif, qui permet de «comprendre tous les mystères du monde» (p. 46), est par ailleurs de nature religieuse, et consiste à «loue[r] l'Éternel» (p. 46). Hoël, de même, est attiré par une «langue inconnue» (p. 29) qui le pousse à «passer les mers pour voir du pays» (p. 29). Sous une forme banale – la langue inconnue est celle d'un chant de matelots – se trouve néanmoins représentée la logique secrète à laquelle Hoël est appelé à obéir et qui constitue ce qui gouverne «à son insu la destinée de cet homme» (p. 35). Tout le parcours de Hoël peut ainsi être décrit comme la découverte ou plutôt l'apprentissage progressifs d'un discours caché: un «homme rouge» lui révèle dans un rêve que la chaîne retrace l'histoire du mal et de son rachat, que ce sont «l'orgueil et la cupidité» ou encore «le désir de savoir et de posséder» (p. 20) qui sont symbolisés par la chaîne, et qu'ils devront être rachetés par la «simplicité de cœur» d'un enfant (p. 20). Ainsi, l'histoire du crime pourra être terminée, et c'est alors que commencera «le repos dans le sein de Dieu» (p. 20). Vers la fin de sa vie, Hoël est amené à découvrir le rôle qu'il est appelé à jouer dans cette histoire millénaire du crime et de son expiation: dans son cachot, il est visité par un moine qui lui parle de l'expiation des péchés et qui reprend ainsi implicitement l'histoire racontée par Marcion «d'un supplice épouvantable infligé à une personne innocente pour des raisons incompréhensibles» (p. 23).

Hélène et son père, Bertrand Lombard, découvrent progressivement qu'ils continuent le récit de vie de Hoël et de Morgane, la femme égorgée par lui. Ce récit antérieur est représenté en abyme dans cette seconde partie sous la forme d'une tapisserie dans la chambre de la femme de Bertrand. En expliquant les sentiments de celui qu'elle appelle Noël, elle réactualise un discours oublié, une histoire que «le reste du monde ignore parce que la mémoire s'en est perdue» (p. 192). Le discours qu'elle lit «dans le regard» de Hoël est donc, d'une certaine façon, le récit de sa vie à elle. Par ailleurs, sa fille

Hélène est également un personnage de ce discours millénaire, et elle est ainsi appelée à y jouer le rôle préconçu pour elle, celui de la femme aimée. Sous hypnose, elle réactualise l'histoire du mal et de son expiation retracée par la chaîne: symbole de la «destinée humaine», sans début ni fin, la chaîne échoit toujours à la même personne «qu'elle lie invinciblement au même compagnon de route» (p. 204). Par la même occasion, elle indique aussi la valeur morale de cette chaîne, dont le métal a été «fondu et recuit au brasier d'égoïsme»: «seul un acte de pur amour» (p. 204) pourra la briser et «libérer d'un coup deux âmes prisonnières» (p. 204). Parallèlement, Bertrand se reconnaît dans le rôle masculin complémentaire au moment où il aperçoit la chaîne autour du cou de sa fille: il se retrouve en effet dans la personne «d'un joueur de cornemuse pareil à celui que sa femme appelait Hoël» (p. 203). Tous les personnages de cette seconde partie obéissent ainsi à une logique secrète et finissent par rejoindre ce destin dont le narrateur affirme qu'il n'est pas possible de l'«éluder» (p. 205).

La troisième partie intitulée *Jeanne* prolonge le récit d'Hélène Lombard: la narratrice du journal restitue à la fois le sens de l'aventure d'Hélène et celui de sa propre existence. L'enjeu du journal consiste en effet à interroger un blanc, à découvrir le sens de ce qui passe entre les mailles des actes du procès et du livre historique de Delobel (p. 235). L'attention de Jeanne se concentre en effet sur «Hélène et son intéressant silence» qui avait «des façons de se taire qui en disaient long» (p. 233), et elle s'efforce donc à son tour de restituer un discours perdu ou caché: le vrai romancier, dit-elle,

découvre ce qui se cache derrière les apparences et ses dons lui permettent de vivre une vie qui n'est pas la sienne, même à une époque antérieure à la nôtre. (p. 234)

C'est ainsi que la narratrice se rend progressivement compte de ce que le discours qu'elle s'efforce de déchiffrer est aussi et surtout celui de son propre passé personnel et ancestral: elle se reconnaît dans l'histoire du crime que les parties antérieures avaient retracée et qui lui est représentée sous la forme d'un rêve dans lequel elle est égorgée par son mari (p. 277). Pendant cette scène, elle porte, tout comme Morgane et Hélène, la chaîne étrange au cou (p. 251). La restitution du passé historique se confond dès lors avec la rédaction du journal: Jeanne

découvre qu'elle est elle-même «cette petite Hélène» (p. 256), qui est «comme ressuscitée en [elle]» (p. 264). Plus particulièrement encore, elle a l'impression que le personnage se nourrit de «sa substance» (p. 275) à elle: en prolongeant la vie d'Hélène, elle lui sert en fait de support pour qu'elle puisse réaliser son destin, pour qu'elle puisse accomplir le trajet d'expiation ou de rachat du mal.

Pourtant, l'objet se dérobe parfois au regard de la narratrice: pour celle-ci, qui vit dans une époque de «délabrement spirituel», le discours religieux ou mystique qui traduit le destin des personnages devient parfois illisible: le trajet d'Hélène Lombard, qui «s'achemine vers la lumière» (p. 237) en «s'abîmant» (p. 276), en allant vers une «perfection d'anéantissement» (p. 275), est comparé au blanc qu'on voudrait inscrire sur une page blanche:

D'ordinaire, écrire un livre c'est mettre du noir sur du blanc, mais ce que j'essaie de faire depuis tant de mois, c'est de mettre du blanc sur du blanc. Avec sa coiffe et son voile de neige, en effet, et les murs crépis à la chaux qui forment son décor quotidien, ma religieuse s'évanouit. Il y a des jours où je ne la vois point, car il faudrait un regard plus mystique que le mien pour l'accompagner dans son pèlerinage vers l'absolu. (p. 273)

La blancheur est une caractéristique constante d'Hélène dans cette dernière partie: dans la clause, Hélène est qualifiée de «femme au voile de neige» (p. 283), et la nudité blanche de sa cellule «est l'image d'un absolu dépouillement de l'âme», mais aussi «le moyen de parler de choses dont on n'a pas l'expérience» (p. 269).

En tant que symbole du trajet spirituel d'Hélène, la blancheur fonctionne à la fois comme énigme sur laquelle s'achoppe la narration et comme plénitude du sens. Le récit de Jeanne passe en effet outre à cette limite qu'il avait lui-même tracée et restituée, dans les pages finales, un sens positif explicite à l'énigme que lui posait Hélène: celle-ci «expié dans les veilles et la prière le crime de [s]on meurtrier» (p. 277), et rend ainsi possible la rédemption finale, le rachat définitif des fautes: dans le dernier rêve, Hélène attache une croix à la chaîne (p. 283). Le discours du narrateur dans la préface – l'histoire

du crime et sa possibilité d'expiation – se trouve ainsi confirmé par Jeanne, qui a dès lors une fonction de relais. Son attitude comporte en effet un même paradoxe: elle postule d'une part un destin énigmatique dont elle révèle d'autre part le sens.

#### 4. Conclusion

L'œuvre greenienne en général, *Varouna* en particulier, est basée sur une figure précise, qui en constitue le noyau: l'absence de Dieu y fonctionne comme un signe vide à remotiver, comme un sens à inventer. Ce sens se manifeste sous la forme d'un écart par rapport à la norme sociale, et cet écart doit être expliqué ou remotivé en fonction d'un discours autre. Les parcours des différents personnages retracent cet apprentissage d'un sens caché, d'un discours perdu. On constate ici une pluralité des sens en puissance: en effet, chaque personnage peut inventer, pour le blanc à combler, un sens personnel, pour lequel il n'y a pas de caution objective.

En fait, ce pluriel est cependant écarté, car les personnages ne font autre chose que de déchiffrer un sens déjà là, un discours millénaire tenu et cautionné par le narrateur omniscient. Le discours de *Varouna* tend par conséquent vers la totalisation du sens. Tous les personnages découvrent l'appartenance de leur récit de vie à un discours déjà établi, mais selon des modalités diverses, et le narrateur supplée, à l'occasion, à la confusion avec laquelle se présente le destin pour le personnage. Idéalement, le personnage rejoint donc le narrateur au terme de son parcours. Cette problématique affleure surtout dans la troisième partie du récit: Jeanne affirme d'une part que le trajet des personnages constitue une énigme, un blanc de la signification, ce qui ne l'empêche pas, d'autre part, de leur attribuer un sens qui coïncide avec les thèses du narrateur. La raison de cette ambivalence constamment maintenue est sans doute d'ordre pragmatique: le parcours de Jeanne, qui passe de l'ignorance à la connaissance, doit «persuader» le lecteur, qui passe, par voie d'analogie, de l'obscurité à la lumière<sup>17</sup>.

Dans *Varouna*, l'énigme est donc *in fine* élucidée, écartée: elle n'existe que pendant un certain temps, et ne constitue donc finalement qu'une *ruse* du narrateur, qui masque ainsi la position dominante qu'il occupe en tant que détenteur de la

vérité par rapport au lecteur. La fatalité n'est pas cet indicible qui résiste à toute tentative de saisie, à tout discours, mais elle est cette vérité que le narrateur dissimule pour que le lecteur la découvre progressivement. Dans ce contexte, l'énigme se définit comme un mécanisme rhétorique visant à donner au lecteur une illusion de liberté, de jeu<sup>18</sup>. Dans cette œuvre, tout rentre dans l'ordre, et on pourrait à cet égard parler d'un fantastique domestiqué: il y a, chez Green, cheminement du sens, mais non errance.

*Bruno Tritsmans*  
Université d'Anvers

#### NOTES

<sup>1</sup> M. Eigeldinger, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Editions des Portes de France, 1947, p. 66.

<sup>2</sup> Le rapport entre le silence et le Dieu caché a été examiné par J. Michel dans «Les silences dans le théâtre de Julien Green», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 78, 2(1978), pp. 231-248.

<sup>3</sup> M. Eigeldinger a montré à quel point cette pensée théologique se rapproche de la conception janséniste de Dieu comme fatalité inconnaissable et néanmoins effective (*op.cit.*, p. 65 sq).

<sup>4</sup> R. Barthes, «Digressions», *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 86.

<sup>5</sup> Pour une description des mécanismes de l'énigme, cf. Claude-François Ménestrier, «Poétique de l'énigme». Présentation, notes et commentaires de Michel Charles, *Poétique*, 45, 1981, pp. 28-52. Le père Ménestrier distingue l'énigme divine, qui est d'elle-même énigmatique, du mystère ingénieux créé par l'homme, qui consiste à couvrir une chose ordinaire, aisée à concevoir, de voiles. Dans ce second cas, l'énigme joue sur un rapport de forces dans la situation d'interlocution, car le déchiffreur de l'énigme ne peut jamais se montrer plus fort que celui qui a créé l'énigme: dans le meilleur des cas, il ne découvre en effet que le sens déjà maîtrisé par l'autre.

<sup>6</sup> M. de Certeau, «Folie du nom et mystique du sujet: Surin», *Folle Vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Seuil, 1979, p. 283.

<sup>7</sup> La notion de discours monologique, opposé au dialogique, est empruntée à M. Bakhtine: le discours monologique se définit pour lui par «l'absence de seconde voix à côté de celle de l'auteur»: tous les niveaux de signification convergent dès lors vers un point focal, vers un sens unique. Dans le discours polyphonique, il y a *décentrement* du texte, notamment par l'introduction d'écarts entre les voix des personnages et celle du narrateur (T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, 1981, pp. 99-100).

<sup>8</sup> J. Bellemin-Noël, «Notes sur le fantastique (Textes de Th. Gauthier)», *Littérature*, 8, 1972, p. 14. Sur l'importance du discours social comme horizon d'attente en fonction duquel s'établit et se perçoit l'effet fantastique, cf. G. Genot, «Sémantique et sémiotique de l'impossible», *Poetics*, 9, 1973, pp. 104-107.

<sup>9</sup> S. Suleiman, «Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse», *Poétique*, 38, 1977, p. 486.

<sup>10</sup> Toutes nos références renvoient à: J. Green, *Varouna*, Plon, 1940 (Edition du Livre de Poche).

<sup>11</sup> Par cette économie du fragment et de la totalité, le texte greenien rejoint une problématique moderne: mais il reste classique dans la mesure où il tend entièrement vers la totalisation, vers la saturation du sens. Sur la question du fragment, cf. L. Dällenbach, «Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I)», *Poétique*, 40, 1979, pp. 420-431; «Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture II)», *Poétique*, 42, 1980, pp. 156-169.

<sup>12</sup> Tout est mis en scène chez Croche, et la transcendance dont il se prétend l'interprète s'inscrit dans un projet d'escroquerie manifeste dont le narrateur démonte les mécanismes. Ainsi, sa consultation de la Cabale se fait derrière une cloison «pour donner du mystérieux» à la scène (p. 175). Par ailleurs, tout comme il manipule les objets, il réussit à donner une valeur d'authenticité à son discours, à manipuler les mots: son discours est qualifié de «contes» ou encore de «balivernes» (p. 180), mais c'est par cette «magie de la parole humaine» (p. 212) qu'il réussit à convaincre, à persuader son interlocuteur (pp. 206, 210). Tout cela fait qu'il incarne le versant inauthentique de la narration, et ce n'est pas un hasard s'il acquiert en tant que tel une valeur diabolique: à l'intérieur de l'histoire d'Hoël, qu'il semble s'être appropriée, il se situe dans la lignée d'Abaddon, personnage diabolique (p. 176).

<sup>13</sup> F. Flahaut, *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978, p. 96. Ce processus qui amène le locuteur à autoriser sa parole a été décrit par la rhétorique sous le nom d'*éthé*, définie par R. Barthes comme les «airs» du locuteur qui «doit signifier ce qu'il veut être *pour l'autre*» («L'ancienne rhétorique», *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p. 146).

<sup>14</sup> La formule est de Julien Green même (cité par J. Petit dans son édition des *Œuvres complètes* de J. Green dans la Pléiade, vol. II, p. 1486).

<sup>15</sup> S. Suleiman a montré comment le roman à thèse «approprié le modèle structural de l'apprentissage à ses propres fins» («La structure d'apprentissage. Bildungsroman et roman à thèse», *Poétique*, 37, 1979, p. 25).

<sup>16</sup> H. Lafon a analysé le rôle joué par les objets dans une poétique plus générale: ainsi, chez Crébillon fils, le désir de proposer «un monde matériel



ordinaire et maîtrisé» s'accompagne du souci «d'ôter à l'objet toute ambiguïté, d'en faire un signe clairement motivé, facilement lisible» («Les décors et les choses dans les romans de Crébillon», *Poétique*, 16, 1973, p. 464). Chez Julien Green, c'est très exactement l'inverse qui se produit.

<sup>17</sup> Dans un passage de son *Journal* qui se rapporte à la genèse de *Moïra*, J. Green a explicitement corrélié le choix de la personne narrative avec un effet de persuasion: il parle en effet de la «force persuasive du je qui prête au récit un air d'indiscutable vérité». *Moïra*, initialement écrit à la première personne, acquiert ainsi «un ton et une autorité que rien ne remplace tout à fait» (J. Green, *Œuvres complètes III*, édition établie par J. Petit, pp. 1534-1535).

<sup>18</sup> On rejoint ici la conclusion de M. Riffaterre, pour qui «l'obscurité est moins un obstacle, un blanc à interpréter, qu'un ralentissement imposé au lecteur», et pour qui l'obscurité est dès lors de «nature figurale» («Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie: *Promontoire* de Rimbaud», *The French Review*, LV, 1982, p. 632).