HAL
open science

Le motif du voile et ses résonances bibliques dans l'Autobiographie de Julien Green

Carole Auroy

▶ **To cite this version:**

Carole Auroy. Le motif du voile et ses résonances bibliques dans l'Autobiographie de Julien Green. Études greeniennes, 2017, 9, pp.45-62. hal-02616218

HAL Id: hal-02616218

https://univ-angers.hal.science/hal-02616218

Submitted on 24 May 2020

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.

Version auteur

Article publié dans la revue *Études greeniennes,*
n° 9, 2017, p. 45-62.

Le motif du voile et ses résonances bibliques dans l'autobiographie de Julien Green

Carole Auroy[1]

De la légèreté du tulle à la somptuosité de lourdes tentures, les voilages drapent l'œuvre de Julien Green d'une déclinaison chatoyante de textures. Un réseau thématique signifiant se tisse entre leurs évocations, ne serait-ce que parce que les degrés divers d'un travail de symbolisation se dessinent dans le déploiement lexical du motif : les draperies qui encadrent les fenêtres se métaphorisent en rideaux d'arbres ou de pluie, jusqu'à se dissoudre dans l'abstraction du voile des apparences.

Sur ce trajet, les réminiscences bibliques jouent un rôle majeur. On se gardera de le surévaluer ; la figuration de rideaux peut avoir une fonction principalement esthétique ou dramatique, lorsqu'ils servent à encadrer le tableau d'un personnage à sa fenêtre, ou lorsque leur mouvement théâtralise une scène. Multiples sont néanmoins les échos qu'ils trouvent en des textes bibliques où les écrans de tissu ou d'obscurité dissimulent ce que la honte, la pudeur, le mystère ou le sens du sacré interdisent de voir.

Riche serait l'exploration de ce motif dans l'œuvre romanesque[2], et indispensable son traçage dans le *Journal*[3]. Le cadre de cette étude

---

[1] Professeur à l'Université d'Angers.

[2] Une rapide enquête à travers les textes greeniens numérisés dans la base Frantext, bien qu'ils ne représentent qu'une part limitée de l'œuvre, confirme cette forte présence romanesque : les flexions du substantif *voile* et du mot *rideau* sont respectivement au nombre de 13 dans *Adrienne Mesurat*, de 19 dans *Léviathan*, de 34 dans *Minuit*, de 8 dans *Moïra.* Les flexions du substantif *voile* et du verbe *voiler* sont nettement moins nombreuses : 4 dans *Adrienne Mesurat*, 5 dans *Minuit*, une dans *Moïra.*

[3] La numérisation des textes sur Frantext offre là aussi un précieux instrument de travail : 23 occurrences de *rideau* / *rideaux* entre 1928 et 1934, 10 entre 1935 et 1939, 12 de 1940 à 1943, 9 de 1943 à 1946, 6 entre 1947 et 1950. Les flexions du mot *voile*

nous contraint à limiter l'investigation à l'autobiographie[4] ; elle n'a pas pour seul intérêt de désigner la matrice du réseau thématique dans l'expérience vécue par Green en ses jeunes années : elle donne aussi à observer le travail herméneutique mené par l'écrivain lui-même sur une symbolique dont il a bien perçu la prégnance dans son imaginaire. C'est donc sur la base de la poétique du voile qu'il met en œuvre dans son écriture autobiographique que nous nous interrogerons sur l'ambivalence de ces rideaux, qui à la fois désignent et cachent un mystère. Cette ambivalence se décline au long du fil symbolique qui relie les rideaux sacrés, sites des irruptions du numineux, au voile opacifiant jeté sur un cœur obscur à lui-même et à l'écran translucide des apparences.

Le rideau sacré

Ambivalent, le sacré, précisément, l'est dans ses manifestations, couramment reconnaissables à un mixte d'éblouissement et de crainte, voire de terreur. La fréquence de la localisation de telles épiphanies près d'un rideau est frappante dans l'autobiographie greenienne. Le deuxième souvenir qui remonte des confins de la mémoire, juste après celui de soins douloureux reçus dans la petite enfance, est celui d'une nage immobile du bambin nu sur les genoux de sa mère, « vers la blancheur des rideaux à travers lesquels passe le jour » (PJ, 649). « Je me sens heureux de ce bonheur confus que j'ai éprouvé tant de fois par la suite » (*ibid.*), note l'écrivain. L'expérience ici vécue est celle du lumineux, plutôt que du numineux à proprement parler : celle d'une béatitude sans trace du sentiment de transcendance et de crainte que suscite le sacré. Mais cette dernière composante, portée jusqu'à l'intensité de l' « effroi » (*ibid.*), a déjà surgi dans le premier souvenir, antérieur et directement connecté par la mémoire à celui de l'instant

---

sont au nombre de 7, 3, 10, 2 et 7 pour ces périodes successives. Sachant qu'*Adrienne Mesurat* fut publié en 1927 et *Minuit* en 1936, il est clair que la forte présence du motif dans le *Journal* accompagne son déploiement romanesque.

[4] C'est plus précisément sur les volumes rassemblés sous le titre de *Jeunes années* que se concentrera notre étude. Les références seront données dans l'édition des *Œuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Gallimard, t. V, 1977). Elles seront signalées entre parenthèses dans le texte par un simple numéro de page précédé d'une des abréviations suivantes : PJ pour *Partir avant le jour*, MCO pour *Mille chemins ouverts*, TL pour *Terre lointaine*, J pour *Jeunesse*.

d'extase : l'horreur d'une douleur physique qu'aucune compréhension ne peut dominer a marqué de son empreinte la conscience en éveil.

Aux voilages blancs succèdent, dans les souvenirs d'enfance, des draperies rouges. La lumière matinale fait resplendir celles de la chambre de la rue de Passy, et la sacralité de l'intangible en nimbe la trace mémorielle :

> Il y a des souvenirs auxquels on ose à peine toucher. […] Le soleil traversait les rideaux de cretonne rouge, et il y avait un merle qui sifflait dans le jardin du propriétaire. Je me sentais si heureux que j'en riais tout seul, dans mon lit[5].

Les tentures de la Villa du Lac, par la suite, ont plutôt pour effet de filtrer la luminosité extérieure : Anne, la sœur de Julien, « avait au premier étage une belle chambre qui regardait le lac et qu'assombrissaient d'épais rideaux de damas rouge doublés de soie de la même couleur » (PJ, 766). L'écrivain confie les avoir admirés, et s'en être « beaucoup servi » dans ses romans (*ibid.*). Il en retrace l'origine : « ils nous venaient de Roselys, notre amie américaine qui s'était convertie au catholicisme et avait quitté le monde pour le couvent de la rue Cortambert » (*ibid.*)[6]. Cette origine, déjà, les sacralise discrètement :

---

[5] J. Green, *Journal* (16 septembre 1931), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 1975, p. 120. D'autres rideaux agrémentent les chambres où Julien Green séjourne lors de ses études en Amérique ; mais leur mention n'est souvent qu'un indice de confort : « rideaux molletonnés » d'une très douillette chambre d'hôtel à New York (TL, 1046), « tentures à ramages » de la chambre éblouissante de propreté que l'étudiant occupe chez sa logeuse, Miss Mildred (PJ, 1174), « rideaux de soie bouton d'or » habillant le salon de l'appartement de la rue Cortambert où il rejoint sa famille à son retour en France – ils rendent la pièce « agréable » et sont les éléments d'un décor que le jeune homme trouvent naïvement « proche de la splendeur » (J, 1289-1290). Le « blanc douteux » du rideau de la première chambre qui lui avait été dévolue à son arrivée en Virginie, chez Mrs. Jaeger, flottant « gaiement » à travers une « petite fenêtre à guillotine », signalait à l'opposé la pauvreté du logis et la détresse de son nouvel occupant (TL, 1051). Le caractère anecdotique de ces mentions fait ressortir par contraste le mouvement sacralisant qui soulève d'autres évocations. Ces descriptions assez maigrement signifiantes sont du reste peu nombreuses, comme si les rideaux ne devaient en règle générale surgir dans le texte que lourds d'une riche puissance symbolique. Les « rideaux déchirés » (J, 1381) de la chambre de Rouen où Julien, qui vient de retrouver Mark, est pris dans les contradictions de son amour et de son désir et affronte l'énigme du comportement de son ami sont eux-mêmes loin d'être insignifiants.

[6] Aux religieuses, et notamment aux Sœurs blanches de la rue Cortambert, s'associe une autre forme du motif du voile : celui qui leur couvre la tête, dont le jeune Green entend « le chuchotement » (MCO, 951) quand elles agitent la tête, mais dont pas un

don d'une amie qui a renoncé au monde, ils prennent une généreuse coloration sacrificielle.

Or ces rideaux vont être associés à une scène terrible, le défilé des sœurs du jeune Julien dans la chambre d'agonie de leur mère. Tenu à l'écart par ses quatorze ans, le garçon est brusquement saisi de peur et se réfugie dans la chambre d'Anne :

> Quelques pas me menèrent jusqu'à la fenêtre aux rideaux rouges et ce fut là que Dieu me brisa le cœur. Pour la première fois de ma vie, j'appris ce que c'était que souffrir. Je compris, je compris tout. Sans bouger, sans larmes, dans le plus profond silence, je reçus le choc de la mort. (PJ, 795)

Le décor de la chambre « un peu sombre, embellie par ces draperies couleur de sang » (*ibid.*) se grave en lui comme celui d'un tableau où il est lui-même inclus, pétrifié devant la glaciation du paysage extérieur hivernal. Il y a reçu une stupéfiante initiation à l'absurde et au désespoir, dans une solitude désertée par le sentiment de la présence de Dieu. De ce Dieu, pourtant, il fait rétrospectivement l'agent du broiement intérieur auquel il fut soumis en cet instant, sans édulcorer le trouble que peut faire naître cette association de la divinité à la violence de l'existence. L'énigme du mal, de la souffrance, et des questions qu'ils lancent à la bonté de la création surgit, sans commentaire ni tentative de résolution, dans le cri d'une conscience devenue pure douleur.

D'autres rideaux s'entrebâilleront, neuf mois plus tard, pour rouvrir l'accès à la présence divine. Occupé à écrire dans la chambre de ses parents, et brusquement étreint par le souvenir de sa mère, l'adolescent est dirigé par une impulsion singulière vers la salle de bains attenante :

> C'était une petite pièce très ensoleillée dans un coin de laquelle on avait placé une commode à poignées de cuivre, et sur cette commode un meuble assez étrange, sorte de coffre ouvert d'un côté, muni de rideaux à rayures vertes et rouges. (PJ, 808)

Le coffre à linge – car l'objet a cette fonction prosaïque – se mue en une arche d'alliance, en laquelle se découvre un livre de vie inattendu :

---

pli ne bouge quand elles sont en adoration « devant l'hostie d'une blancheur de neige » (*ibid.*, 1361) le renvoie évidemment aux réalités spirituelles et aux manifestations du divin.

> J'attendis un moment devant le meuble où mon père rangeait ses chemises, puis par une inspiration subite j'écartai un des rideaux rouge et vert. Sous une des chemises, à moitié dissimulé, glissé là comme un objet qu'on veut garder pour soi, un livre attira mon attention. (PJ, 809)

Il s'agit d'un catéchisme catholique, dont la lecture avide va combler le cœur du garçon, motiver son passage à l'Église romaine, et surtout provoquer, lorsqu'il en aura fait l'aveu à son père, un cœur à cœur dont le bouleversement vibre encore dans le récit autobiographique :

> L'ange des solitudes s'évanouit comme un brouillard. Je tombai à genoux, la tête sur le lit. Dieu était là, je ne savais quelles prières lui dire, mais je crois bien que je riais. Rappelle-toi, Seigneur, cette minute où tu t'es penché vers moi. Tu vois bien ce que je suis. Alors, rends-la-moi, cette minute, et fais-en mon éternité. (PJ, 810)

Le motif du rideau associé à une boîte ressurgit, après le baptême catholique de l'adolescent, sous la forme du confessionnal. Celui de Saint-Honoré d'Eylau recueille, « derrière un rideau vert olive un peu passé » (PJ, 830), l'aveu de fautes solitaires en lesquelles le pénitent a appris à identifier un péché. Cet aveu, l'écrivain en sent l'affliction entachée par l'amour-propre d'un garçon dépité de voir s'effriter son image angélique ; inquiétante est la « voix douce » (*ibid.*) qui le guide vers le confessionnal, lui susurrant de contourner auprès d'un prêtre inconnu la gêne de détruire cette belle image dans l'esprit de son directeur de conscience habituel. Le même « rideau vert olive » (PJ, 841, 843)[7] sera le refuge des fautes de même espèce commises avec un camarade, qu'il entraîne à s'en confesser lui aussi. L'amour-propre y trouve de nouveau son compte, quand il savoure le soulagement d'avoir arraché son ami à la damnation redoutée : « De nouveau, j'étais un ange. Quelle belle âme, vraiment ! » (843). L'ironie relâche néanmoins son mordant à l'évocation d'une période d'euphorie qui voit par la suite le jeune homme se promener dans Paris et visiter ses églises de prédilection, Saint-Séverin, Saint-Julien-le-Pauvre :

> Je communiais tous les matins. Tous mes péchés avaient disparu derrière le rideau vert olive un peu passé de Saint-Honoré d'Eylau. De la vie chrétienne, je ne connaissais que la douceur, la paix de la

[7] On retrouve encore ce rideau « olive » dans *Jeunesse* (J, 1394, 1432).

> conscience, la joie du salut qu'on pouvait raisonnablement espérer. (PJ, 858-859)

À Gênes, encore, un camarade de régiment lui dit avoir vu un de leurs compagnons sortir « de derrière le rideau » d'un confessionnal, « le visage rayonnant de joie », et Julien envie cette « paix merveilleuse que donne la confession » (MCO, 930).

On aura noté la variation des couleurs[8], qui se déclinent de la blancheur translucide du tulle au rouge sanglant des tentures du malheur, s'infiltrent d'espérance avec les rayures rouges et vertes de l'arche de la révélation, avant de s'éteindre dans le vert olive défraîchi qui recouvre le secret du confessionnal. Plus tard, en 1934, au creux d'une longue période d'éloignement de l'Église, c'est près de rideaux jaunes que se produira une nouvelle révélation de la présence divine :

> L'autre soir, par un mouvement soudain, inexplicable, comme si j'avais été poussé en avant, je suis tombé à genoux devant la fenêtre. Pourquoi là ? Je ne sais. Les rideaux jaunes étaient tirés. J'étais seul dans la maison. Quelqu'un pourtant s'est tenu derrière moi pendant près d'une minute[9].

La sacralité qui nimbe ces rideaux trouve de toute évidence son foyer symbolique dans l'agencement des sanctuaires bibliques : que l'on pense notamment au « rideau de pourpre violette et écarlate, de cramoisi et de fin lin retors, brodé de chérubins », qui isole l'arche du Témoignage, dans le Livre de l'Exode, et marque « la séparation entre le Saint et le Saint des Saints » ; il a pour répondant un autre voile qui établit, à l'entrée de la tente, une première limite entre l'espace profane

---

[8] Dans cette danse des couleurs, l'évocation de « draperies bleu ciel » trouve mal sa place : elles surplombaient la table chargée des livres qui récompensaient les élèves méritants, dans la salle de l'ancien Trocadéro où se déroulait la distribution des prix, à la fin de l'année de cinquième du jeune Julien Green, et encadraient les orgues, « destinées, paraît-il, à supprimer l'écho célèbre qui rendait cette salle presque inutilisable » (PJ, 715). La volonté de sacralisation de la cérémonie est évidente, mais c'est l'ironie qui l'emporte dans le récit d'une scène qui valut une cuisante humiliation au garçon, victime de la plaisanterie d'un camarade. Les draperies sont d'ailleurs tout à fait inefficaces dans leur fonction d'insonorisation : « l'écho chassé d'un coin se réfugiait ailleurs, répétant hymnes et discours avec une fidélité sans défaillance » (*ibid.*). La fonction sacralisante des rideaux est visiblement soumise à la dérision, dans le récit d'une cérémonie laïque où se mêlent les impératifs de la pompe et ceux du pragmatisme.

[9] J. Green, *Journal* (24 novembre 1934), éd. cit., t. IV, p. 347.

et l'espace sacré[10]. Le Saint des Saint était comme on sait le haut lieu de manifestation de la présence divine et de pardon ; le Grand Prêtre pénétrait seul, le jour de Yom Kippur, « dans le sanctuaire derrière le rideau »[11], pour accomplir le rite d'expiation. Le choix de l'image que Julien Green retient de sa Bible illustrée pour enfants n'est pas anodin : c'est celle du Grand Prêtre « offrant un holocauste à l'Éternel » (PJ, 664) – image si marquante que le petit garçon faillit vouer aux flammes, pour rejouer la scène, le haut-de-forme de son père. Il ne mentionne pas à ce propos le rideau du Saint des Saints, mais le « pouvoir extraordinaire » (*ibid.*) reconnu à l'image sur son esprit enfantin témoigne de son intérêt fasciné pour l'espace sacré.

Le voile jeté sur le cœur

La fonction opacifiante des rideaux, cependant, l'emporte parfois sur le rôle qu'ils peuvent jouer dans la signalétique d'une révélation. Dans l'appartement qui abrita les premières années de Green, rue de Passy, les rideaux de tulle de la chambre d'Anne, au lieu d'exalter par leur blancheur la lumière du jour, filtraient la « lueur jaune et trouble » d'une enseigne lumineuse, qui « donnait à ce lieu un aspect mélancolique » (PJ, 653). L'enfant connaît la peur en ce logis. Dans la penderie, les étoffes verticales de vêtements suspendus se substituent aux rideaux pour lui laisser pressentir une présence surnaturelle, mais bien obscure cette fois. Julien Green établit lui-même un lien avec l'émotion ressentie lors d'un spectacle de guignol, devant « une marionnette plus sinistre que les autres » (PJ, 663) : « La bouche ouverte, muet d'horreur, je reconnaissais, si je puis dire, l'atmosphère de la penderie » ; de ce spectacle, il garde « l'impression d'un cauchemar de petit format qui subitement s'échappait du théâtre pour se répandre dans l'air » (PJ, 664). Comme le sacré bienfaisant, ce surnaturel noir trouve pour réceptacle une boîte à rideaux, dont la boîte bienfaisante du confessionnal sera comme l'envers : « On attendait un instant, puis le rideau grand comme une serviette de table se levait avec une soudaineté qui déjà faisait tressaillir » (PJ, 663).

Ce fantastique maléfique peut s'alimenter d'un sentiment de culpabilité qui conduit tout droit au thème diabolique. Légèrement

---

[10] *Exode*, 26, 31-36 (nous adoptons la traduction de la *Bible de Jérusalem*, selon la nouvelle édition publiée en 1998 par les Éditions du Cerf).
[11] *Lévitique*, 16, 2.

suspecte est l'impulsion par laquelle, à la Pension Mouton, Julien cache son ami Philippe « derrière un rideau », en entendant arriver son professeur de dessin, avant que leurs fous rires ne dénoncent la plaisanterie : les enfants, apprend-on, étaient occupés « à des jeux certainement bien innocents » (PJ, 777) ; la modalisation altère légèrement la pure gaîté de la scène. Le professeur de dessin a été présenté comme un homme dont les leçons allaient porter des « fruits empoisonnés », en apprenant à l'élève à « cultiver les hallucinations charnelles de [sa] vingtième année » (PJ, 763-764). Et le thème diabolique va s'imposer dans la mention des jeux à venir avec Philippe, au plus sombre de la même pièce, où les garçons connaissent l'obsession de désirs furieux : « Ce coin noir, dans mon esprit, communiquait directement avec l'Enfer » (PJ, 841), raconte Green. Plus tard, à l'Université de Virginie, c'est « [à] moitié caché par un rideau », pour ne pas risquer d' « être pris pour un fou », que le garçon regardera passer au dehors les étudiants qui embrasent son désir (TL, 1188).

Au temps des vagabondages nocturnes qui lui apprennent à aborder des inconnus dans les rues parisiennes, le rideau « somptueux » d'un théâtre se lève sur une représentation du *Faust* de Gounod ; le Méphisto qui paraît sur scène semble « fort inoffensif comparé à l'autre, au vrai » : celui-ci se manifeste dans le vertige sensuel qu'excite la magnificence du lieu et qui porte le désir du jeune homme vers le « profil charmant » du spectateur assis à sa droite (J, 1331). À cette époque, toutes les occupations ordinaires de la vie diurne tissaient « une espèce de voile qui dissimulait *l'horreur* » (J, 1369[12]).

Lorsque le rideau se fait instrument de dissimulation, comme c'est le cas ici, il rejoint le symbolisme biblique qui relie la fonction d'écran du voile à la perpétration d'une transgression. La situation équivoque créée par l'enlèvement de Sara par Abimélek, dans la Genèse, appelle en réparation un don fait à Abraham, qui sera « comme un voile jeté sur les yeux »[13] de tout l'entourage du couple. Les impies quant à eux pensent à tort « demeurer cachés avec leurs péchés commis dans le secret, sous le sombre voile de l'oubli »[14]. L'adultère compte sur le crépuscule pour dissimuler ses agissements, « et il met un voile sur son visage »[15]. Réciproquement, le voilement de la face divine est une épreuve pour le pécheur : « Débordant de fureur, un instant, / je t'avais

[12] Souligné dans le texte.
[13] *Genèse*, 20, 16.
[14] *Sagesse*, 17, 3.
[15] *Job*, 24, 15.

caché ma face »[16], dit dans le Livre d'Isaïe le Dieu rédempteur, au cœur d'une ample déclaration d'amour du Créateur à la créature.

La mention dysphorique de rideaux opacifiants et le soulèvement fantastique du motif peuvent se relier, dans l'univers greenien, au thème funèbre plus qu'à celui de la faute – sachant toutefois que les deux thèmes, comme on va le voir, s'entrelacent aussi étroitement dans l'œuvre que dans l'Épître aux Romains[17]. Dans la maison familiale américaine de *Kinloch*, où le jeune Julien Green est accueilli à la faveur de vacances universitaires, les rideaux qui encadrent le lit à colonnes noires qui lui est attribué ont beau être blancs, ils ne rendent pas pour autant hospitalière une chambre dont la fenêtre donne sur une « nature d'une violence froide et sauvage » et qui jouxte une pièce condamnée, dite hantée (TL, 1089). En cette même demeure, où les meubles de bois noir ont « quelque chose de solennel et de presque funèbre », de « lourds rideaux » dérobent une lumière parcimonieuse (TL, 1089-1090)[18]. À Savannah, c'est à des tentures naturelles que s'attache « un charme un peu funèbre, un peu inquiétant » : les chênes-lièges d'un cimetière, « grands arbres vêtus comme des sorciers » s'y « drapaient de rideaux de mousse vert-de-gris. Au moindre souffle, les franges de ces rideaux palpitaient, comme si des doigts invisibles passaient dans cette étoffe plus légère que le vent » (TL, 1121).

Les rideaux de la chambre où Mme Green abritait sa souffrance, des années avant d'entrer en agonie, dégageaient déjà des connotations funèbres. Lina, la bonne, introduit un jour dans la pièce le petit Julien, que la voix altérée de sa mère emplit de tristesse : « Les rideaux étant tirés, on y voyait à peine, mais je remarquai sur le blanc de l'oreiller le pâle visage dans le grand flot sombre de la chevelure » (PJ, 660-661). La nappe de la chevelure redouble l'action opacifiante des rideaux, contribuant à l'enténèbrement général du tableau. Les premiers signes de souffrance physique, dans la chambre « aux rideaux soigneusement tirés », sont annonciateurs du « grand silence » troublant où la mère va entrer, dans ses derniers temps, sur tout ce qui touche à sa foi (PJ, 696).

---

[16] *Isaïe*, 54, 8.

[17] Voir *Romains*, 5, 12 : « par un seul homme le péché *est entré dans le monde*, et par le péché la mort, et […] ainsi la mort a passé en tous les hommes, situation dans laquelle tous ont péché ».

[18] Il n'est pas anodin que le travail de l'imagination de Green, lorsqu'il s'est lancé dans la rédaction de *Mont-Cinère*, ait été stimulé par une photographie du salon de Kinloch, « auquel de longs rideaux lourdement drapés donnaient un faux air somptueux » (J, 1451). Elle sert de déclencheur à l'état visionnaire, quasi hallucinatoire, qui est pour l'écrivain celui de la création romanesque et qui libère ici l'expression du désir dans toute sa violence.

Dans une autre chambre maternelle, celle de la Villa du Lac, se déroule « une scène bien étrange » (PJ, 786). Le soleil pénètre dans la pièce par une fenêtre, et les rideaux sont mentionnés, de façon apparemment gratuite, puisqu'il s'agit simplement de souligner que des précautions ont été prises pour rendre superflue leur présence : « le lit de Maman était poussé dans un coin de telle sorte que la lumière ne pouvait pas la gêner, même si l'on ne tirait pas les rideaux » (*ibid.*). L'adolescent est effrayé par l'expression tragique de sa mère, qui lui révèle les circonstances de la mort de son frère Willie, fauché en pleine jeunesse par la syphilis, et lui donne l'injonction de fuir toute proximité avec les domestiques – interdit dont il ne peut comprendre le sens.

La scène se laisse relier à un autre épisode tout aussi énigmatique aux yeux du garçon, et qu'il observe posté « [d]errière les rideaux de la fenêtre » : William Farley, le mari veuf de sa marraine catholique, apparaît dans le jardin de la Villa du Lac, porteur d'une « longue boîte de carton » (PJ, 774), dont le motif vient curieusement s'associer de nouveau à celui des voilages. Les spectateurs découvrent que le pauvre homme vient ensevelir sa chienne dans leur jardin ; ils ne le reverront plus – la rumeur le dira entré au monastère. Or la réaction de Mme Green mérite l'attention : « Il a enterré sa chienne Judy, fit ma mère. Pauvre Willie » (*ibid.*). Un fil obscur court à l'évidence entre William Farley et l'oncle Willie qui hante la mémoire maternelle : fil des prénoms, fil de la mort, fil peut-être aussi, indirect et ténu, de la faute[19]. Le récit de l'enterrement de la chienne suit en tout cas immédiatement l'évocation des étreintes par lesquelles la mère, obsédée par le souvenir douloureux de son propre frère, serrait contre elle son plus jeune fils en l'exhortant à se souvenir de l'amour de Dieu. La mort surgira bientôt, sous la forme de « lourdes draperies » noires tendues sur la grille du jardin, dans une vision prémonitoire de Retta, quelques jours avant le décès maternel (PJ, 793).

Autre apparition, moins fantastique mais non moins funèbre : parmi l'assistance qui entoure Julien Green le jour de son baptême catholique se tient une vieille dame pieuse dont le fils a été récemment tué au front. « Elle promenait son deuil dans de longs voiles noirs et me

[19] La mort de l'oncle Willie était reliée dans l'esprit de la mère à son inconduite. Farley était un homme colérique ; quant à sa défunte épouse, elle était entraînée chaque année à l'approche de Pâques par Mme Green dans une tournée des confessionnaux – fort gaiement relatée au demeurant –, en quête d'un prêtre disposé à absoudre on ne sait quelle turpitude. Dans l'épisode de l'enterrement de la petite chienne se disséminent curieusement les motifs de la boîte et du rideau qui dessinent la silhouette du confessionnal.

considérait avec une tristesse et une douceur qui me déchiraient » (PJ, 831), raconte l'écrivain. S'enchaîne immédiatement l'évocation de sa première confession, préliminaire à sa première communion. Aucune mention n'est faite alors du confessionnal qui a dû la recueillir. Mais on peut se demander si l'évocation du voile de deuil ne rend pas superfétatoire, dans l'imaginaire du texte, celle des rideaux ailleurs si fréquemment associés au rituel de la confession. Une continuité thématique relie la tristesse de la vieille dame et le « mystérieux chagrin » (*ibid.*) qui court sur les traits du P. Crété à l'écoute des fautes de son jeune pénitent contre la pureté. L'avertissement lancé par Mme Green à son jeune fils est encore dans la mémoire du lecteur : « Si tu devais commettre une mauvaise action, j'aimerais mieux te voir mort, comprends-tu ? », lui avait-elle dit. La figure de la mère en deuil de la pureté de son fils peut se superposer à celle de la vieille femme en deuil de son enfant ; se dessine ainsi une figure de la culpabilité qui n'est que très obscurément ressentie par le garçon lors de l'aveu de ses transgressions, et dont la réaction de son confesseur va activer en lui l'angoisse.

Lorsque, devenu jeune homme, Green est étreint par la conscience de sa propre mortalité, à l'écoute d'une voix intérieure qui lui annonce : « Toi aussi, tu mourras » (TL, 1135), c'est tout son rapport au monde qui s'opacifie :

> On n'était pas en sûreté dans un monde où la mort s'était installée avec nous, prenant tout, les hommes, les bêtes, les plantes. Or, il y avait un temps où la mort n'existait pas, dans l'enfance. À présent, j'avais l'impression qu'un voile noir s'était tissé entre le ciel et moi[20].
>
> (TL, 1136)

Ce voile qui s'interpose entre le ciel et lui, il l'a déjà vu se tendre entre l'Écriture sainte et son regard. Après la période d'effervescence qui l'a conduit à rejoindre l'Église catholique, sa vie spirituelle fut constituée d'une alternance de ferveur et de froideur : « La foi n'était

[20] C'est dans une pièce obscure, « dont les rideaux étaient tirés » (PJ, 865), que le jeune Julien âgé de seize ans reçoit la visite de Jeanne Lepêcheur, la bonne qui accompagna ses premières années, et prend une conscience douloureuse de l'écoulement du temps, qui éloigne les êtres et qu'a fracturé la mort de sa mère : un mouvement d'amour le porte vers Jeanne, mais son expression est jugulée par la timidité, par le passage des ans et par l'écroulement du monde de son enfance : « Entre nous, il y avait du temps. […] Le garçon maladroit et ignorant, la femme qui ne savait qu'aimer, c'était en vain qu'ils se regardaient maintenant dans les yeux, ils ne se retrouvaient que pour se perdre » (*ibid.*, 866).

certes pas en cause, mais il arrivait subitement que sur la page de l'Évangile il y avait un voile. Les mots n'arrivaient plus jusqu'à moi, ne m'atteignaient plus » (PJ, 835). Cette opacification se laisse relier à la méditation sur le thème du *Deus absconditus* qui se développe au souvenir de la première communion, relue comme une étape décisive dans la divine chasse amoureuse dont l'écrivain se sent l'objet, et pourtant vécue dans un « un trouble imbécile » et « un état de froideur totale » : « Ce que Dieu accomplissait en moi, ce 30 avril 1916, je ne m'en doutais même pas, car Il reste le Dieu caché dont la lumière est pour nous une obscurité presque totale. Je ne pouvais plus lui échapper désormais » (PJ, 835). Le voile qui opacifie la conscience, voile dans lequel se drape, retors, l'amour-propre ou que projette à la surface du ciel l'angoisse de la mort, voile qui recouvre le texte évangélique, devient l'emblème d'une misère très pascalienne de la condition humaine.

Le voile léger des apparences

Le voile cependant qui dérobe Dieu à la saisie du regard prend parfois une texture légère. L'existence elle-même, et le spectacle du monde, se font métaphoriquement tissu translucide, qui à la fois révèle et masque l'invisible. Le thème baroque du songe de la vie se conjugue, dans la méditation de l'écrivain, à celui du voile des apparences. La vie lui apparaît comme un rêve que les sorties quotidiennes du sommeil rendent rétrospectivement sensible, sans l'interrompre : « Il me semble parfois que je ne vis pas, mais que je rêve que je vis, et toute ma vie passée m'apparaît comme une sorte de songe dont je m'éveille chaque jour et qui chaque jour se poursuit » (PJ, 694). Seul le « grand réveil » de la mort en donnera la clé : « Nous comprendrons alors que nous nous mouvions parmi des ombres, mais derrière tout cela il y avait Dieu, comme derrière un voile qui nous cache le ciel il y a les palpitations de la lumière » (*ibid.*).

Le *Journal* mentionne sous plusieurs formes cette intuition d'un secret logé sous l'écran des apparences, comme dans cette notation émise en 1935 :

> L'autre jour, en écoutant la musique, j'ai eu l'impression délicieuse de la proximité d'un autre monde. Derrière le voile impalpable, il est là,

> le monde de la vérité, ce royaume de Dieu qui m'intriguait tellement quand j'étais enfant[21].

Il est probable que l'intérêt éprouvé par l'écrivain, dans les années 1930, pour les courants mystiques de l'Inde est venu superposer l'image du voile de la *māyā* à une sensibilité platonicienne au vertige des apparences[22]. Des attaques angoissantes de ce vertige associaient chez Green, à l'époque de ses études aux États-Unis, l'horreur du monde à la conviction de son inconsistance : le monde lui apparaissait comme « une sorte de fantasmagorie qui prenait toutes les apparences de la réalité » (TL, 1217), dans le seul but de le conduire à la perdition par une mise en péril constante ; seul lui paraissait venir de Dieu ce qui « paraissait beau sans exciter le désir » (*ibid.*). Mais des versions plus apaisées de la défiance devant les apparences, au lieu de faire du monde lui-même un tissu d'illusion, interposent métaphoriquement un écran entre le regard et les choses : « Les poètes et les saints sont les seuls à se douter qu'entre le monde et nous il y a un voile »[23], lit-on dans le *Journal*, en 1949. L'écrivain y témoigne de l'impression courante qui est la sienne d'entrevoir le monde dit réel comme à travers une brume transpercée de visions resplendissantes, dont se nourrit sa création romanesque et dont il se plaît à imaginer qu'elles donnent peut-être accès à la vraie réalité des choses, sous le regard de Dieu.

---

[21] J. Green, *Journal* (20 décembre 1935), éd. cit., t. IV, p. 395.

[22] On trouve deux références en 1941, dans le *Journal*, à la notion de Maya, « illusion toute-puissante », « illusion des sens » (*ibid.*, 27 janvier et 23 juin 1941, p. 556 et 588). Faut-il rappeler que le mot de *māyā* désigne dans le Veda des puissances qui assistent certains dieux, dont notamment Varuna, dans la garde de l'ordre cosmique ? Il prend dans les Upanishads le sens d' « illusion cosmique ». Tandis que le bouddhisme met l'accent sur la vacuité de cette illusion, le brahmanisme voit se tracer à travers son voile un chemin d'accès à l'Absolu (Jean Varenne, « *Māyā* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 décembre 2015. URL http://www.universalis.fr/encyclopedie/maya/). Le vertige chez Green oscille entre ces deux faces possibles de la sensibilité à l'illusion des apparences. Certes, la foi en une réalité absolue semble toujours avoir résisté chez lui à la fascination par le vide métaphysique, mais l'accès à cette vérité s'est parfois rétracté pour se concentrer dans les signes liturgiques et dans l'hostie consacrée, « seule réalité dans un monde d'apparences » (MCO, 976), tandis que la matière tout entière prenait une qualité douteuse. Le système de pensée que s'est constitué le jeune Green et dont il est revenu, adulte, sans toutefois s'en dégager totalement faisait des apparences du monde extérieur la projection de réalités mentales, laissant chacun enfermé dans la subjectivité de sa représentation : le vertige prenait alors des tonalités schopenhaueriennes qui n'étonnent pas vu leur présence dans l'air intellectuel du temps et qui préparaient déjà la découverte des philosophies orientales.

[23] J. Green, *Journal* (1er juillet 1949), éd. cit., t. IV, p. 1084.

C'est à la condition charnelle de l'homme qu'est imputée la limite d'un regard impuissant à percer l'opacité de la matière, et néanmoins apte à percevoir en cette même matière les signes de l'invisible. Cette prise de texture de l'intangible, Green dit y avoir été sensible dès son adolescence, lors de laquelle les états de glaciation spirituelle qui privaient d'émotion la lecture de la Bible et la réception de l'Eucharistie n'étaient que transitoires. Dans les Évangiles, il trouvait la mémoire d'une présence du Christ à la fois conservée et dérobée : « Tel qu'il paraissait dans les Écritures, tel il était aujourd'hui, très présent, mais caché dans l'invisible » (PJ, 843).

À la matière désincarnée du texte, l'eucharistie ajoutait sa substance nutritive, sans que se résorbe l'inaptitude des yeux ordinaires à dépasser le point de tangence entre le visible et l'invisible : dans l'hostie, raconte Green,

> [le Christ] était à la fois visible et invisible. Il se montrait à moi derrière le voile d'une apparence et cette apparence n'en était une que parce que mes yeux de chair ne voyaient pas plus loin. Une âme très pure l'aurait vu peut-être, lui, le Christ de l'Eucharistie. (*Ibid.*)

Si puissant est le sens du mystère éveillé par le Saint Sacrement que l'ouïe, et surtout sa variante intérieure qu'est l'écoute spirituelle, sont mises en déroute. Le silence seul devient audible, non pas vide, certes, mais fort d'une approche du sacré qui laisse l'âme aphasique, toutes ses facultés concentrées dans l'exercice d'un regard dont on vient de percevoir les limites ; autour de la présence pressentie en l'hostie, il y avait, note l'écrivain, un silence défiant l'intellect :

> Je ne pouvais que regarder le Christ et j'avais devant lui le sentiment de ne plus exister de la même façon que j'existais, par exemple, chez moi ou dans la rue. Si je pouvais lui parler, ce n'était pas là, le respect touchant à la crainte.
>
> […] L'énorme et redoutable silence s'approchait de moi et m'enveloppait, le silence de Dieu. (*Ibid.*).

Le silence dans lequel le Christ se manifeste dans la prière est d'une qualité différente, dialogale : « ce silence était un langage, le langage de Dieu, non le silence ordinaire qui n'est qu'une cessation du bruit, mais vraiment une parole qui se faisait entendre au cœur » (*ibid.*). Très vive et précoce a été, à en croire l'autobiographie, la perception chez Julien Green de l'ouverture des mots sur un silence qui palpite sous leur surface et fonde leur intelligibilité. Si Dieu adopte le langage

« sans paroles » (PJ, 674) de la création pour parler au cœur des enfants qu'une tache de lumière ou la grâce d'un feuillage inonde de bonheur, c'est encore « sous le seuil du langage » (*ibid.*) que parle dans la pénombre « le plus grand amour » (PJ, 659), quand Mme Green enseigne à son petit garçon les mots du *Notre Père*, dans une langue anglaise qu'il ne comprend pas encore, plus familier du français entendu auprès de sa bonne et à l'école du quartier. Mais les mots sont irradiés par l'intelligible. Le langage s'entrebâille, ou plutôt c'est dans l'esprit même qu'un rideau s'écarte, le jour où le jeune Julien prend subitement conscience qu'il comprend l'anglais ; si la métaphore du voile n'apparaît pas explicitement dans le texte, le schème de l'ouverture est quant à lui bien tracé, et la scène, notons-le, se déroule « près de la fenêtre » (PJ, 662). Mme Green est en train de lire la Bible en anglais à ses enfants rassemblés, lorsque le plus jeune, occupé à jouer, reçoit « une sorte de révélation » : le texte lui parle ; « quelque chose s'ouvrit dans mon cerveau », raconte Green (*ibid.*).

Autour du langage, c'est en fait un double mouvement d'ouverture et de fermeture, de voilement et de dévoilement, qui voue à l'instabilité l'approche du sens. Avant de relater l'instant fondateur où il découvrit dans le coffre à linge de son père le petit livre qui allait avoir tant d'impact sur sa vie intérieure, l'écrivain s'interroge :

> Comment décrire ces impressions que les mots ne peuvent que maladroitement désigner ? Dès qu'on essaie d'en parler, elles paraissent s'évanouir dans une sorte de brume où le langage ne les atteint pas.
> (PJ, 809)

Il n'est pas anodin qu'au langage de l'analyse se substitue alors le langage symbolique, qui va opposer à la fuite de l'émotion derrière une brume fermée aux mots l'écartement autrement parlant du rideau rouge et vert.

L'écran même qui se plaque sur la conscience peut jouer un rôle paradoxal dans l'avènement d'un sens qu'il paraît, de prime abord, contrarier : « Si je pouvais revoir et bien observer l'enfant que j'étais à huit ans, note Green, je comprendrais mieux l'homme que je suis devenu, mais ce voile qui se tisse entre nous et notre passé a sans doute sa raison d'être » (PJ, 696). L'oubli en effet peut avoir pour fonction d'orienter le regard vers ce qui compte le plus ; vu sous ce jour, il apparaît comme un instrument majeur de discernement :

> Nous nous souviendrions de tout, que certains moments d'une qualité plus rare perdraient leur signification en disparaissant dans l'ensemble. L'oubli est un choix qui ne laisse subsister que l'essentiel. (PJ, 696-697)

Le texte autobiographique, donc, se tisse dans les trouées qui ajourent le voile de l'oubli.

Ce jeu de voilement et de dévoilement qui dynamise chez Green le rapport aux mots et aux réalités invisibles, on peut en trouver une figuration dans les textes bibliques. Un écran s'y interpose entre le rayonnement de la gloire divine et le regard humain incapable d'en soutenir la vue, mais c'est un écran mobile et transitoire. Moïse, devant le buisson ardent, « se voila la face, car il craignait de fixer son regard sur Dieu »[24]. Par la suite, lorsqu'il redescend du Sinaï, les Israélites redoutent de l'approcher, en voyant le rayonnement qui s'est communiqué à ses traits ; désormais, il se présente la face découverte pour parler avec Dieu et pour transmettre ses paroles au peuple, mais il « m[et] un voile sur son visage »[25] entre deux entrevues.

La Seconde Épître aux Corinthiens fait de ce tissu le symbole de l'obscurcissement d'une lecture de la Bible privée de la reconnaissance du Christ : « En possession d'une telle espérance, nous nous comportons avec beaucoup d'assurance, et non comme Moïse, qui mettait un voile sur son visage pour empêcher les fils d'Israël de voir la fin de ce qui était passager… »[26] L'image est ensuite transférée par saint Paul de la face du prophète à l'entendement « obscurci » des récipiendaires de son message : « un voile est posé sur leur cœur » quand ils lisent l'Ancien Testament ; il ne glisse qu'avec la conversion au Christ[27]. À l'opacité du voile est alors opposée la limpidité du miroir, qui transfigure en pure surface réfléchissante la personne du croyant : « nous tous qui, le visage découvert, contemplons comme en un miroir la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette même image, allant de gloire en gloire, comme de par le Seigneur, qui est Esprit »[28].

---

[24] *Exode*, 3, 6.
[25] *Ibid.*, 34, 33.
[26] *2 Corinthiens*, 3, 12-13.
[27] *Ibid.*, 3, 14-16.
[28] *Ibid.*, 3, 18. On notera que cette nouvelle version de la *Bible de Jérusalem* substitue le verbe « contemplons » au verbe « réfléchissons », qui figurait dans l'édition de 1979, ou au verbe « reflétons » qui se lit dans la *Traduction Œcuménique de la Bible* (Société biblique française / Éditions du Cerf, 1978). Cette version fait du texte des Écritures, éclairé par la foi dans le Christ, plutôt que du visage du croyant, le miroir de la gloire divine ; néanmoins, devenu image de cette gloire, le visage de son contemplateur s'en fait aussi le réflecteur.

Cette image du miroir surgit dans l'autobiographie de Green lors de l'évocation d'un moment de joie extatique, proche de ces états dont la notion de « mystique sauvage »[29] désigne le surgissement spontané, délié de toute référence religieuse explicite. Elle ne s'applique ni au cœur de l'homme, ni au texte des Écritures, mais à la terre, que l'on dirait volontiers devenue *Liber mundi*, n'était précisément la discrétion des références théologiques que le lecteur peut greffer sur le texte. Julien Green, engagé parmi les ambulanciers américains lors de la Première Guerre mondiale, découvre la jouissance de rouler dans l'eau avec son véhicule de secours :

> La terre devenait un vaste miroir qui reflétait le ciel. Il me sembla que j'étais au milieu d'un rêve dont je ne m'éveillais pas. Je ne sais quelle volupté il y a à rouler dans l'eau quand on est sur le sol, mais cette expérience m'enchanta et, plusieurs fois dans la suite des années, j'ai fait le songe que je courais à la surface d'une eau claire et transparente.
> (MCO, 913)

Ivresse d'une marche sur les eaux… Si quelque écho paulinien perce dans le texte, c'est dans le commentaire subséquent qu'il se rend perceptible ; on y entend vibrer l'impatience de l'esprit sous le joug de la chair, cette chair qui pour le jeune Green opacifie au regard les signes de la présence du Christ : « J'aurais crié de bonheur, comme si, dégagé du poids de mon corps, j'avais été transformé en un esprit ne gardant de sa chair qu'une apparence » (*ibid.*).

L'image du sol devenu intensément lumineux accompagne encore l'évocation d'un instant de grâce poétique, vécu lorsque le jeune engagé stationne, après la fin de la guerre, en Allemagne. Il est logé une nuit dans une chambre aux « grandes fenêtres sans rideaux, ni contrevents » (MCO, 984). Un « moment étrange » revit dans sa mémoire :

> Il y eut un profond silence et je remarquai avec émerveillement que la lumière de la pleine lune entrait à flots dans la pièce et jetait sur le plancher les deux grandes fenêtres et leurs carreaux qui brillaient comme de l'argent. (*Ibid.*, 985)

Or l'étrangeté du moment se laisse directement relier à un desserrement de l'emprise de la chair, déclenché, ici comme dans l'épisode précédent,

---

[29] Voir Michel Hulin, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit* (1993), coll. « Quadrige », PUF, 2014.

par la vision merveilleuse d'un sol devenu lumière. Juste avant d'être frappé par cette vision, en effet, le jeune homme a été pris par la tentation de rejoindre dans le lit voisin l'aspirant qui partage sa chambre ; l'instant d'émerveillement le renvoie, d'un pas devenu résolu, vers sa propre couche.

Dans la restitution de l'instant d'éblouissement primordial qui remonte dans la mémoire de l'écrivain depuis sa cinquième année, le ciel ne se réfléchit pas à la surface d'un miroir, sol humide ou plancher brillant ; il se donne à voir, directement, à travers la limpidité d'une « vitre » (PJ, 654). C'est dans la chambre de ses parents que le tout jeune garçon, le regard levé vers le ciel étoilé, a la révélation d'un amour encore sans nom ; aucune mention n'est faite alors des rideaux ailleurs évoqués en cette pièce, probablement grand ouverts. On se souvient aussi qu'au moment de la mort du Christ, « le voile du Sanctuaire se déchira en deux, du haut en bas » : cette mention, qui précède immédiatement dans l'Évangile selon Marc la reconnaissance du « fils de Dieu » par le centurion romain posté au pied de la croix, suggère par un symbolisme fort l'ouverture universelle, et directe, de l'accès au Père[30].

Les mentions de rideaux et voilages, dans l'œuvre autobiographique de Julien Green, sont donc loin d'être décoratives. Qu'ils y apparaissent par métaphore ou comme des objets concrets, ils sont chargés d'une grande ressource symbolique, qui fait signe en direction de la Bible dans la mesure où cette force évocatoire rayonne souvent autour d'épiphanies du sacré – à moins qu'à l'inverse elle ne désigne sa dérobade, voire son retournement vers des puissances ténébreuses. Mais le voilement ou le dévoilement de l'invisible qui se jouent autour du motif des rideaux ne sont que les deux faces d'un même processus, les deux schèmes symétriques d'une même dynamique imaginaire. Le voile en effet signale en même temps qu'il masque, et sa translucidité, avec toutes les variations de lumière qu'elle autorise, s'accorde à ce qu'est pour Green la qualité même de la connaissance humaine dans son rapport à l'invisible. Il est significatif qu'il se tisse aussi bien entre le regard et le cosmos qu'entre le cœur et l'Écriture, entre le Livre du monde et celui de la Bible : la grâce de quelques trouées poétiques et mystiques ne fait que transpercer l'état

[30] Marc, 15, 38.

ordinaire de la connaissance offerte par les sens et par le langage lui-même.

Or ainsi ces rideaux, en lesquels on peut voir un élément clé du symbolisme de l'œuvre, mettent en abyme le fonctionnement même du langage symbolique. Ils sont, en quelque sorte, les symboles du symbole. En eux en effet se donne à voir le « montrer-cacher »[31] qui caractérise les expressions en lesquelles un sens second habite le sens premier – cette dynamique de voilement et de dévoilement simultanés qui donne au langage symbolique une puissance inégalable, lorsqu'il s'agit d'affronter ce qui déjoue l'univoque clarté des discours conceptuels, et notamment d'approcher ce que vise le sens du sacré.

[31] Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Éditions du Seuil, 1965, p. 17.