

Ce travail reste une ébauche. Il faudrait reprendre ici les principaux romans de Green pour y dégager le cheminement intérieur de l'auteur, puis les personnages qui y trouvent leur salut : soit dans le feu (*Mont Cinère*), soit dans la folie (*Adrienne Mésurat*), soit dans l'eau (*Epaves*), soit dans le rêve (*Le visionnaire*), jusqu'à ceux qui, plus humblement, se rendent à la justice (Joseph Day dans *Moirra*), ou meurent en donnant le pardon (Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit*. Aladin ou saint François : Green est écartelé entre ces deux pôles. N'oublions pas en effet que Wilfred cherche à imiter saint François. La solution n'est pas dans l'exclusion de l'un ou l'autre terme. Le psaume XXII s'achève dans l'émerveillement devant la table dressée, et saint François pourrait apparaître comme l'Aladin de la foi, parce que, ayant renoncé, à tout, tout lui est donné au centuple. Le Père comble le fils prodigue et tue pour lui le veau gras.

Denys COUTAGNE

René GALLET

## L'au-delà de la violence William Golding

*Double analyse du mécanisme de la création artistique, décrit ici par William Golding dans son roman La nef, et révélé dans l'œuvre même du romancier : l'artiste doit dépasser la violence mortelle de l'affirmation de soi pour laisser s'exprimer quelque chose de l'infinie « créativité » divine.*

PRESTIGE au même moment où paraissait en français *Parade sauvage*, l'avant-dernier roman de William Golding (1), la collection « l'imaginaire » vient de republier *La nef* qui occupe une place particulière dans la création de l'auteur. Le cadre n'en est pas contemporain ou « utopique », comme dans les autres romans, mais le XIV<sup>e</sup> siècle anglais, sans qu'on ait pourtant là un roman historique. Il s'agit de la construction d'une « flèche » (2), destinée à parachever une cathédrale (en fait, celle de Salisbury, familière au romancier). La mise en œuvre est décidée par le doyen, Jocelin, contre tous les avis autorisés, car le terrain marécageux prive des fondations nécessaires. L'action réfléchit, sans narcissisme, l'entreprise de l'artiste en avivant la question de son sens. Le roman concentre en même temps l'essentiel de l'art et de la vision de Golding. La tension dramatique est associée à une richesse symbolique où se recueille (selon un terme cher à l'auteur) le « mystère » de l'homme et des choses.

(1) Puisqu'il est méconnu en France, rappelons que le premier roman de William Golding, *Sa majesté des mouches*, date de 1954 et est vite devenu un classique dans les pays anglo-saxons. La traduction en a été publiée chez Gallimard, ainsi que les romans suivants en français. Pour la même raison, il n'est peut-être pas inutile de rapporter le jugement d'un critique réputé : « *L'opinion selon laquelle c'est le plus important romancier de langue anglaise en activité... est devenue presque monnaie courante* » (F. Kermode, *Modern Essays*, Londres, 1971, p. 238).

(2) C'est le titre original (*The Spire*, et non *The Nave*) du livre, dont la parution remonte à 1964.

Denys Coutagne, né en 1947. Maîtrise de philosophie. Conservateur des Musées Nationaux. Conservateur-en-chef du Musée Granet à Aix-en-Provence depuis 1979. Il prépare l'édition d'un volume collectif sur Cézanne, et une exposition sur « Le musée imaginaire de Julien Green ». Marié, deux enfants.

**Et pourquoi ne pas souscrire un abonnement de soutien ?**

**WILLIAM** Golding est souvent donné comme un romancier du mal (3) qui étalerait, avec une insistance condamnable, le tableau de notre déchéance. Ayant connu et combattu le nazisme, il a, il est vrai, quelque excuses à se soucier d'un tel « problème ». Mais il serait peut-être plus juste de voir dans son œuvre une réflexion sur la condition violente de l'homme et les exigences d'un dépassement de cette violence.

Les deux premiers romans de Golding *Les héritiers* et *Pincher Martin* présentent avant tout des groupes. Ils décrivent des mécanismes brutaux – comme encore le troisième, *La nef* avec le sacrifice du boiteux Pangall et finalement la quasi-mise à mort de l'étranger qu'est devenu Jocelin. Ces mécanismes ne sont pas sans faire penser aux analyses de René Girard, certaines sources d'inspiration étant probablement communes.

Pour Golding, la victime émissaire sert surtout à objectiver et exorciser un mal intérieur, assez proche d'une « pesanteur » (4) au sens de Simone Weil. Et ce mal manifeste en définitive la violence du *moi*. Jocelin est plusieurs fois associé à des oiseaux de proie, selon un effet grossissant qui relève, comme souvent chez le romancier, plus de la typologie que de la psychologie.

Le dynamisme conquérant du *moi* comporte un nécessaire effacement ou sacrifice de ce qui n'est pas lui-même. Ainsi, Jocelin changera symboliquement le nom de l'humble Père Adam en Celui de « Père Anonyme ». Dans cette logique, Dieu même est « défiguré », et l'ouver-

(3) Dans sa conférence du 26 avril 1982 au Centre Culturel Britannique (à laquelle renvoient ici les citations sans référence), William Golding se qualifie lui-même de « pessimiste universel », mais d'« optimiste cosmique », en donnant aux deux termes une acception assez personnelle. Univers signifie « ce que nous connaissons par la vue, le télescope, le microscope... » ; cosmos désigne les réalités visibles et invisibles : « Dieu et l'homme, tout ce qui existe aux différents degrés et niveaux d'être. » S'il se reconnaît comme écrivain religieux (citant même saint Augustin : « Malheur à moi si je parle des choses de Dieu, mais malheur à moi si je n'en parle pas »), il ne se réclame pas explicitement du christianisme. Mais en même temps certaines des réalités chrétiennes les plus essentielles sont placées au centre de ses œuvres.

(4) Comme l'indique le titre du roman *Chute libre* – au double sens physique et métaphysique –, publié en 1959, cette « pesanteur » n'apparaît pas constitutive de l'homme, mais liée à sa volonté. Ce n'est pas la chair, mais une chute qui est source du mal. Et le salut ne se confond pas avec une désincarnation, en dépit du sentiment assez net du poids du corps chez les personnages déçus. Dans certaines déclarations de l'auteur, c'est l'affirmation du *moi* qui serait chute. Le héros de *Chris Martin* (1956), Pincher, « ne cesse de fuir (la réalité divine) depuis le moment où il a acquis une "persona" et a pu dire "je"... » (Lettre citée dans *W. Golding's Lord of the Flies*, éd. W. Nelson, New York, 1963, p. 34). Cette dernière remarque en particulier évoque Simone Weil : « Le *moi* "persona" a acquis dans les temps moderne une connotation respectable, mais elle est, au fond, identique avec le "moi" ou le "je", termes suggérant directement l'égoïsme, l'égoïsme, une certaine brutalité et rapacité » (M. Veto, *La métaphysique religieuse de S. Weil*, Vrin, 1971, p. 25). Le terme n'a évidemment rien de commun avec le sens que retient, par exemple, V. Lossky dans son essai : « La notion théologique de personne humaine », *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Aubier-Montaigne, 1967. En revanche, les références freudiennes, mises en évidence dans le roman, ont surtout valeur de « grille » hâtive ou partielle, sinon de « leurre ». Pour Golding, la violence du *moi* paraît plus décisive que le désir qui peut exister en dehors d'elle, comme dans *Les héritiers* (1955), quoiqu'il soit généralement « contaminé » par elle.

ture du roman peut être comprise comme une catastrophe initiale de cette nature. Jocelin « riait, menton levé, et secouait la tête. Dieu le Père éclatait à sa face en un feu de rayons qui traversait le vitrail, feu qui se déplaçait avec ses mouvements pour, tour à tour, consumer et exalter Abraham et Isaac, puis Dieu encore ».

La réalité de Dieu est niée, dissipée (l'anglais dit même « *explosait* »), dans un excès illusoire de présence qui cache mal un primat égocentrique. La fermeture de la volonté induit une incapacité à voir : dans le vitrail, Jocelin ne perçoit que la « gloire » débordante, et non le sacrifice d'Abraham, préfigurateur de la Croix. Finalement, la réalité divine est transformée en menace ténébreuse que l'on est obligé de fuir pour demeurer soi-même (6). La tentative d'effacement de l'Autre n'aboutit, en effet, le plus souvent qu'à une « *défiguration* » qui laisse subsister comme la hantise d'un sens ou d'une présence inappropriables.

**CONTRAIRE**MENT au héros « noir » de *Chris Martin*, Jocelin, aussi animé par une foi ardente, sinon violente, n'incarne pas une perversion radicale de la volonté. Il se trouve pris dans le mécanisme sacrificiel qu'il a contribué à mettre en mouvement. C'est dans l'expérience de la souffrance que la réalité du mal, de son mal, lui devient intérieure et que sa volonté peut commencer à se défendre d'elle-même. Le tournant décisif se produit lorsqu'il appelle à l'aide (7) et se fait ainsi dépendant d'une volonté autre et gracieuse. C'est en réalité le moment où il peut échapper à son emprisonnement volontaire (8), cette latitude nouvelle correspondant à une métamorphose du *moi* qui, d'abord conquérant et négateur, accepte maintenant de s'effacer et inverse ainsi le jeu de la violence.

Le modèle auquel renvoie l'auteur est celui du Christ, présent dès le premier paragraphe du livre. Et l'itinéraire de Jocelin est marqué de

(5) Le phénomène se retrouve dans presque toutes les autres œuvres.

(6) Toujours à propos de *Chris Martin*, Golding explique, dans la lettre citée note 4, que la cave (qui a pour équivalent dans *La nef* une fosse) « représente plus que les terres de l'enfance, et en fait tout une philosophie, suggérant que Dieu est la réalité dont nous nous détournons en entrant dans la vie; par conséquent, nous le haïssons, le craignons et créons des ténèbres à sa place ». (7) « Dans un cri, il s'adressa au visage, avant même de savoir qu'il allait le faire. — Aidez-moi ! Ce fut comme si ces mots avaient été une clé. Ils le secoururent de même que le Père Adam avait été secouru à Des épisodes identiques existent dans des œuvres antérieures. Il est à souligner qu'un tel appel est présenté dans *Le nuage d'inconnu* (ouvrage mystique anonyme du XIV<sup>e</sup> siècle) comme la meilleure prière, illustrée par l'attitude de qui se trouve dans une situation d'intense détresse et « s'écriant dans sa terreur n'utilise qu'un mot bref, d'une seule syllabe, qui peut être "Au feu" (fire) ou "A l'aide" (help) ». Si, dans ce cas précis, on ne peut parler d'influence directe (cette attitude se trouvant déjà dans *Chute libre*), il est vraisemblable que l'auteur se réfère, dans le roman, aux grands spirituels anglais du XIV<sup>e</sup> siècle, comme Richard Rolle, Julienne de Norwich ou Walter Hilton, et notamment au chapitre X de *L'échelle de la perfection* (traduit en partie dans *Mystiques anglais*, Aubier, 1954).

(8) On voit alors apparaître l'image de la porte qui fait partie d'un ensemble de symboles médiateurs (la fenêtre ouverte de la dernière page, par exemple).

nombreuses références à la Passion. Au contraire du héros de *Chris Martin*, qui perd son prénom de Christophe, Jocelin devient véritablement « christophore ». Les autres romans comportent également presque toujours ce que Golding nomme, à propos de *Sa Majesté des mouches*, un « personnage christique » allant jusqu'au sacrifice total de soi. L'auteur prend soin ici de distinguer les « saints » des « botucs émissaires » (Pangall dans *La nef*) choisis malgré eux : « Un saint n'est pas simplement un bon émissaire. En dernière analyse, c'est quelqu'un qui accepte volontairement son destin, qui n'est pas un destin facile, et il est pour les gens sans instruction une preuve de l'existence de Dieu » (9).

**QUEL** peut être alors le rôle de l'art ? Il n'est nullement de répéter et perpétuer la noirceur humaine, c'est-à-dire de la fixer en destin tragique. Le souci du romancier est de faire voir la condition humaine commune. Ceci présuppose une distance révélatrice – ce qui ne signifie pas, bien sûr, que lui-même et son oeuvre échappent à la violence. Golding exprime à diverses reprises l'idée que les schémas intellectuels qu'il juge imposés au réel représentent déjà une mainmise. C'est ce qu'illustre la flèche qui domine, en plus d'un sens, le paysage environnant : « En un éclair, Jocelin comprit que la tour s'emparait du paysage tout entier, qu'elle le changeait, qu'elle le dominait, qu'elle lui imposait un modèle qui s'étendait au plus loin d'où l'édifice pouvait être vu, par la seule force de sa présence. »

*Mais* l'effort de construction stricte est également l'un des traits les plus constants de l'art du romancier, même si celui-ci se déploie dans le temps au lieu de l'espace. On peut d'ailleurs se demander si l'enchaînement implacable du récit ne répercute pas la catastrophe ou la chute qui caractérise souvent son commencement. Le rythme dramatique (moins frappant dans *La nef* mimerait alors une logique déféique – ce qui justifierait en partie la remarque fréquente selon laquelle Dieu serait absent des romans de l'auteur.

Pour échapper à la fermeture du récit sur lui-même, il faut que soient marquées dans l'oeuvre une ouverture et comme un au-delà de la forme (10). De tels signes, qui sont à lire en termes de franchissement, sont effectivement présents, par exemple dans les dernières pages qui traduisent l'expérience de Jocelin entrevoyant, à l'instant de mourir,

(9) *Books and Bookmen*, oct. 1959.

(10) Toutes proportions gardées, cette tension (de même qu'une certaine *terribilità* de Golding) peut rappeler le parcours de Michel-Ange qui va, dans sa sculpture, d'une maîtrise formelle sans défaut à une vérité autre, servie par une imperfection apparente, comme l'explicite C. de Tolnay en décrivant la *Pietà* de Florence : « Il semble que Michel-Ange ait consciemment laissé ici les surfaces non finies : il a trouvé dans leur rugosité un moyen approprié pour exprimer la spiritualité de ces figures et leur lumière intérieure. » Et à propos de la *Pietà* de Milan : « Le torse mince du Christ, qui ne peut cependant pas être soutenu par ses jambes fléchissantes, s'élève, bravant les lois de la pesanteur, tandis que la figure de Marie doit chercher un appui contre lui et semble tirer de ce corps inerte la chaleur de la vie » (Michel-Ange, Flammarion, 1970, p. 175).

une lumière insoupçonnée. Ici le langage n'a d'autre ressource que de se nier (« un cri muet », « une cascade ascendante »), confirmant le but avoué de l'auteur : « Il est de notre tâche de décrire l'indescriptible. »

Plus radicalement, la linéarité et l'unité du récit se brisent, puisque dans le dernier paragraphe, décalé par rapport au reste du roman, le point de vue adopté est celui de l'humble Père Adam, alors que nous n'avions depuis le début que la vision de Jocelin : « Le Père Adam se pencha ; il n'entendit plus rien. Mais il vit sur les lèvres un frémissement qu'on pouvait peut-être interpréter par le cri de : "Dieu ! Dieu ! Dieu ! Dieu !" Aussi, de par la charité où il pouvait atteindre, il posa l'hostie sur la langue du mort. »

Et tandis que le rythme dramatique tendait jusqu'ici, en un sens, à assujettir le lecteur, la conclusion pose ouvertement (comme dans d'autres romans de Golding) le problème de l'interprétation, laissant place à une liberté et une attention à naître. Au lieu que l'Autre soit effacé, ainsi que dans la scène d'ouverture, le récit travaille désormais à ce qu'il puisse paraître, jusque dans son propre renouvellement (11).

En outre, il n'y a pas, dans le roman, une seule figure de l'artiste, mais deux. La seconde est représentée par un énigmatique sculpteur muet, presque toujours associé à Jocelin. Diverses indications semblent faire de lui le « *messenger* » (12) d'un sens étranger et proche, qui échappe à la réflexion critique – contrairement à ce qui se produit pour l'entreprise ambiguë de Jocelin.

**SL**, dans l'expérience de l'auteur, l'artiste n'a pas, « comme le mystique, la pratique de la présence de Dieu », il reçoit, en de brèves occasions, comme l'intuition d'une beauté ultime (13) que son travail, révélant et transfigurant, tente d'établir pour nous dans la durée. Dans ce travail, il découvre aussi une possibilité imprévisible de dépassement, qui actualise en lui, à son degré, l'image de la « *créativité* » infinie de Dieu : « *Nous sommes, dit-on, créés à Son image. Et si nous pouvions comprendre nos éclairs de créativité individuelle, nous pourrions entrevoir la créativité du Créateur ultime.* »

(11) L'attention est le pendant de l'expansion initiale du *moi*. Son importance dans l'oeuvre rappelle celle que lui attribue S. Weil.

(12) Il y a peut-être une allusion au double sens (*messenger* et *ange*) du mot grec. L'auteur en effet est passionné de grec ancien. Le personnage est si étroitement associé à Jocelin qu'ils pourraient former des aspects partiels et complémentaires (et ceci vaut pour d'autres personnages) d'un être unique ou de la nature humaine accessible à la lumière divine. C'est une des raisons pour lesquelles l'interprétation calviniste donnée par Certains des premiers critiques n'est guère convaincante.

(13) Cette beauté est suggérée, à l'avant-dernier chapitre, dans la vision fugitive d'un pommier en fleurs et d'un martin-pêcheur, illustrant la nostalgie ou l'anticipation paradisiaque qui sous-tendent l'oeuvre. La scène est analogue, jusque dans les détails, à celle du premier roman, *Sa majesté des mouches*, où le personnage de saint qu'est Simon se retire dans une clairière pour prier. Il y a d'ailleurs plusieurs exemples de scènes-types, reprises d'un roman à l'autre de Golding.

L'art selon Golding paraît en définitive intermédiaire entre la violence et la sainteté dont l'éclat caché habite presque tous les romans. C'est vrai, en particulier, de *La nef* en la personne du Père Adam, dont le visage d'une extraordinaire « calligraphie » (que Jocelin, devenu capable d'attention, découvre émerveillé) témoigne en silence par une présence tacitement pentecostale (14).

René GALLET

(14) Il est remarquable que le dernier mot du texte (anglais) soit « *langue* » par-delà le poids de la mort. Il y a là une image de la flèche, mais aussi un écho de quelques lignes plus haut : « *Nos pierres, elles aussi, orient* » (citation de *Luc* 19, 40, qu'éclaire celle, déjà mentionnée, de saint Augustin).

René Gallet, né, en 1944. Marié, deux enfants. E.N.S. Saint-Cloud, agrégation d'anglais, doctorat ès-lettres. Assistant à l'Université de Caen.

Servais-Théodore PINCKAERS

## Le Sermon sur la montagne et la morale

*On parle souvent des béatitudes comme somme et fondement de la morale chrétienne. Saint Augustin et saint Thomas d'Aquin l'avaient déjà bien vu. Et ils ont montré que le Sermon sur la montagne n'autorise pas à séparer la morale de la prière, de la spiritualité et donc de l'action de l'Esprit Saint, comme si, pour le chrétien, elle pouvait se fonder sur la seule raison.*

LE Sermon sur la montagne est incontestablement une pièce maîtresse de l'Évangile. Tel que nous le présente *Matthieu* (ch. 5), ce discours est un condensé de l'enseignement de Jésus sur la manière dont doivent vivre ses disciples, ou sur la justice nouvelle, selon le terme de l'Écriture qui désigne la qualité morale. C'est à bon droit qu'on l'a nommé la charte de la vie chrétienne. Il est effectivement devenu au cours des âges un des grands textes inspirateurs des renouvellements spirituels dans l'Église et son influence s'est même exercée largement en dehors d'elle.

Il faut pourtant bien constater que le Sermon n'occupe plus guère de place dans la présentation habituelle de la morale catholique, cela pour diverses raisons qu'il serait trop long d'exposer ici. Notre propos sera plutôt de montrer quel rôle a joué le Sermon sur la montagne dans l'élaboration de la morale chrétienne faite notamment par saint Augustin et saint Thomas d'Aquin, les représentants les plus autorisés de la grande tradition théologique originelle, du côté latin. A l'heure actuelle, où la morale catholique est secouée jusqu'en ses fondements, où l'existence même d'une morale proprement chrétienne est mise en cause, l'exemple d'une présentation de la morale basée sur le Sermon sur la montagne nous offre un modèle qui peut certainement nous être utile dans notre réflexion et dans notre vie morale.

A notre avis, on n'a pas assez remarqué l'importance, ni relevé l'influence historique du commentaire de saint Augustin sur le « Sermon du Seigneur », comme il aime dire, qui vient heureusement d'être publié en traduction française dans une édition accessible à tous (1). Rhéteur de renom devenu prêtre à son corps

(1) Saint Augustin, *Explication du Sermon sur la montagne*, Traduction et présentation par A.-G. Hamman, collection « Les Pères dans la foi », DDB, Paris, 1978.