

Introduction

Rien n'éveille plus le soupçon, dans la critique universitaire, que la réussite commerciale d'un écrivain. Cette défiance semble propre à la littérature. Les historiens d'art font-ils grief à Picasso ou à Jasper Johns d'avoir pu vivre confortablement du produit de leur création ? Leur succès est vu, au contraire, comme une récompense légitime, une confirmation de la reconnaissance artistique. Mais dans le monde des lettres, le succès inspire la méfiance ; c'est la mauvaise littérature, ou, disons, la littérature de consommation courante qui est supposée se vendre bien ; pour passer à la postérité, il faut être passé par l'échec de son vivant. Au contre-exemple d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont le prix Goncourt a racheté l'insuccès – relatif – de *Du côté de chez Swann*, on objectera que ses tirages pâlisent à côté de ceux de *L'Atlantide* de Pierre Benoit, parue la même année ; et on soulignera que si Joseph Conrad a fini par connaître une certaine prospérité matérielle, c'est grâce à un roman – *Fortune (Chance)*, 1913 – que nul aujourd'hui ne considérerait comme l'un de ses chefs-d'œuvre, ni même peut-être comme un chef-d'œuvre tout court. Pour être pardonné, le succès doit être posthume, et rapporter non à l'écrivain mais à ses ayants droit.

La grande popularité atteinte par Graham Greene de son vivant dans le monde entier, et qu'on peut dater de la publication de *La Fin d'une liaison (The End of the Affair)*, 1951, semblerait donc le classer dans la catégorie suspecte des auteurs à succès, surcotés de leur vivant, puis relégués dans la demi-obscurité des *period pieces*. Or, contrairement à qui se produit fréquemment pour des romanciers prisés de leur vivant, la popularité de Greene n'a connu aucune éclipse dans la vingtaine d'années écoulées depuis sa disparition. Tandis que l'étoile de John Galsworthy, de J. B. Priestley, voire de W. Somerset Maugham, a considérablement pâli, quitte à retrouver de temps en temps un peu d'éclat à la faveur d'une adaptation télévisée, l'œuvre de Greene continue de se vendre et d'être lue. On peut dire à présent sans gros risque d'erreur qu'il a atteint le statut de classique du roman anglais du vingtième siècle ; et pourtant la place qu'il a conquise dans ce qu'il est convenu d'appeler le « canon » continue d'être sujette à controverse.

Comme le rappelle François Gallix dans le chapitre qui ouvre le présent volume, Greene lui-même semble avoir pris plaisir à semer la confusion à propos de son propre statut littéraire. En 1936, dans la première édition de *Tueur à gages* (*A Gun for Sale*, 1936¹), il introduisait en effet une distinction parmi ses romans entre littérature de divertissement (*entertainments*) et romans proprement dits. Dans la première étaient rangés *Tueur à gages* et *Orient-Express* (*Stamboul Train*, 1932), dans la seconde *L'Homme et lui-même* (*The Man Within*, 1929), son premier roman, ainsi que *C'est un champ de bataille* (*It's a Battlefield*, 1934) et *Les Naufragés*² (*England Made Me*, 1935). Le caractère artificiel, pour ne pas dire aléatoire ou trompeur, de cette distinction éclate une fois qu'on se rend compte – comme nous le rappellent ici François Gallix et Karl O'Hanlon – que *Le Rocher de Brighton* (*Brighton Rock*, 1938), baptisé « roman » dans la première édition anglaise, était simultanément défini comme « divertissement » dans la première édition américaine³. Greene a d'ailleurs fini par renoncer à cette curieuse division, puisqu'elle n'apparaît plus dans l'édition Heinemann de ses romans parue dans les années 1970. Mais la question de fond demeure, et il est significatif que les principales études publiées sur Greene au cours des vingt-cinq dernières années – Sharrock (1984), Watts (1997), Bergonzi (2006), ou l'anthologie critique de Bloom (1987) – s'interrogent toutes sur son statut dans la littérature du vingtième siècle et n'y répondent pas de la même manière. Sharrock, dont le livre est paru du vivant de l'écrivain, déclare de but en blanc que Greene est « presque certainement le romancier anglais le plus distingué actuellement en activité⁴. » À l'extrême opposé, Bloom le déclare indigne de la comparaison avec Conrad ou Henry James et le situe, non sans quelque dédain, quelque part entre Robert Louis Stevenson et les Rider Haggard, John Buchan, Anthony Hope ou Edgar Wallace, voyant en John Le Carré son principal disciple⁵. Watts, dont la conclusion s'intitule « La place de Greene dans l'histoire littéraire », commence par nier que Greene puisse figurer parmi les auteurs de tout premier rang – ses références, les mêmes que Bloom, sont Henry James et Conrad –, mais ne l'en proclame pas moins, au début du paragraphe suivant, « l'un des commentateurs les plus remarquables des tensions religieuses, culturelles et politiques du vingtième siècle⁶. » Ceci inviterait à rapprocher, non pas des *Boys' Books* ou du roman d'aventures, mais plutôt d'un Malraux, d'un Hemingway, ou d'un Moravia. Bergonzi,

1 Rappelons que l'édition américaine, parue la même année, a pour titre *This Gun for Hire*.

2 La première traduction française, signée par G. de Tonnac-Villeuve, s'intitulait *Mère Angleterre* (1948).

3 Voir Cedric Watts, *A Preface to Greene*, Harlow (Essex), Longman/Pearson Education, 1997, p. 149.

4 « [...] almost certainly the most distinguished English novelist writing today. » Roger Sharrock, *Saints, Sinners and Comedians: The Novels of Graham Greene*, Tunbridge Wells (Kent), Burns & Oates; Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, p. 11.

5 Harold Bloom, « Introduction », *Graham Greene: Modern Critical Views*, New York [etc.], Chelsea Press, 1987, p. 3.

6 « [O]ne of the finest literary commentators on religious, cultural and political tensions in the twentieth century » (Watts, *A Preface to Greene*, p. 195).

dont la subtile et pénétrante étude est parue dans le sillage des célébrations du centenaire de notre écrivain en 2004, définit Greene comme un « très bon » plutôt que comme un « grand » romancier ; pour être un grand romancier, soutient-il, il faut avoir créé, à l'instar de Flaubert ou de Tolstoï, des figures féminines puissantes et mémorables⁷. À toute généralisation de ce genre on est tenté de chercher des exceptions : si James, à coup sûr, la conforte, qu'en est-il alors de Conrad ? Quoi qu'il en soit, la légère réserve exprimée par Bergonzi est révélatrice des difficultés qui apparaissent dès que l'on essaie d'apprécier la valeur de l'œuvre de Greene au regard de la littérature « littéraire ». On peut dire que Greene lui-même a d'ailleurs tout fait pour décourager cette approche. Comme l'a souligné, par exemple, David Lodge, qui l'a bien connu, Greene ne s'est pratiquement pas exprimé sur Joyce, ce qui laisse supposer un manque d'intérêt, et peut-être même une certaine antipathie à l'égard du roman d'avant-garde⁸ ; de même est-il fort éloigné des deux autres grandes figures de la modernité romanesque anglaise de l'entre-deux-guerres, D. H. Lawrence et Virginia Woolf. Certes Greene a, comme cette dernière, fait usage de la technique du monologue intérieur dans *England Made Me*, mais il est significatif qu'il ait tenu à prendre ses distances, par la suite, avec ce roman, considéré comme l'un de ses plus « avancés » sur le plan formel. Conrad et James sont les deux « grands » auxquels il voue une admiration sans borne, mais l'ont-ils influencé ? Il est malaisé de répondre par l'affirmative pour ce qui est de James. Conrad, en revanche, a hanté Greene à ses débuts, et on peut détecter des traces diffuses de cette influence dans les romans de sa grande période : moins le Conrad de *Cœur des ténèbres* et de *Lord Jim* que celui de *Nostromo*, *L'Agent secret* et *Sous les yeux d'Occident*. Lorsqu'il reconnaît avoir ressenti l'emprise de son aîné, Greene lui-même en parle en termes négatifs, et y voit les causes de l'échec de ses deuxième et troisième romans, *The Name of Action* (1930) et *Rumour at Nightfall* (1931), qu'il a reniés par la suite⁹. Ce n'est que bien plus tard, après avoir écrit la plupart de son œuvre, qu'il a estimé avoir définitivement exorcisé Conrad. Serait-ce donc ce dernier seul qui, pour reprendre les termes de la fameuse théorie de Bloom, aurait exercé une influence véritablement porteuse d'anxiété sur Greene¹⁰ ?

Greene a lui-même mis en scène de manière savoureuse sa méfiance vis-à-vis de la modernité littéraire dans un épisode bien connu du *Troisième Homme* où Rollo Martins,

7 Bernard Bergonzi, *A Study in Greene*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2006, p. 8.

8 David Lodge, « Graham Greene and the Anxiety of Influence », dans *The Year of Henry James, or, Timing Is All: the Story of a Novel*, Londres, Harvill Secker, 2006, p. 211. Il semble que *Portrait de l'artiste en jeune homme* ait été la préférée de Greene parmi les œuvres de Joyce ; lorsqu'il évoque son acquisition de la première édition d'*Ulysse*, il se borne à remarquer irrévérencieusement qu'elle était de la taille d'un annuaire téléphonique ; voir *A Sort of Life*, p. 72 et 133.

9 « [...] the young writer had obviously been reading again and alas! admiring Conrad's worst novel, *The Arrow of Gold*, the characterization non-existent » (*Ways of Escape*, p. 16-17). Voir aussi *A Sort of Life*, p. 151. Ni *The Name of Action* ni *Rumour at Nightfall* n'ont été traduits en français.

10 Nous renvoyons à l'ouvrage classique, bien que controversé, de Harold Bloom. *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

le héros, lui-même auteur de westerns, se retrouve confondu avec un écrivain d'avant-garde nommé Benjamin Dexter¹¹. Pris à son corps défendant dans une soirée littéraire, il s'indigne d'entendre le maître de cérémonie traiter Zane Grey, son grand modèle, de *popular entertainer* ne méritant pas d'être considéré comme un écrivain, et explique à son public snob qu'il n'a jamais entendu parler de Joyce, tandis qu'on le « lapide » – l'image est dans le texte – en lui lançant les noms de Gertrude Stein et de Virginia Woolf, ce qui donne lieu à une allusion à la technique du monologue intérieur avec laquelle Greene avait lui-même brièvement flirté. Il y a là comme une sorte de petit manifeste littéraire déguisé, où il est reproché à l'avant-garde de mépriser la littérature de divertissement et que pour être respectable la littérature se doit d'être ennuyeuse.

Une fois la part faite du grossissement polémique évident dans cet épisode du *Troisième homme*, il reste que l'œuvre de Greene se situe plutôt du côté de la littérature document que de celui de la littérature monument, pour reprendre la distinction proposée en histoire de l'art par Panofsky¹². Loin de « tourner l'épaule à la vie » (pour citer, cette fois, Mallarmé), c'est une œuvre dont la caractéristique principale est sa contemporanéité¹³. Contemporaine, elle ne l'est pas tant par sa forme – encore que cette forme soit infiniment plus subtile qu'il n'y paraisse au premier abord – que par le regard porté par le romancier sur son époque et qui fait de Greene, pour citer le titre de la communication de Carla Comellini, un « témoin littéraire du vingtième siècle ».

Comme le remarque Bergonzi au début de son ouvrage, les études greeniennes ont été dominées, dans les deux dernières décennies, par des travaux biographiques qui portent plus sur le témoin que sur son témoignage¹⁴. L'intérêt de ces travaux n'est pas négligeable, notamment les mémoires de ceux qui ont connu Greene ou ont vécu dans son intimité. On mettra au premier rang de ceux-ci le *Greene on Capri* de Shirley Hazzard, qui est autant une exégèse qu'un portrait, peut-être parce que l'auteur est elle-même une romancière renommée¹⁵. Les souvenirs du père Leopoldo Durán, confident et compagnon de Greene au cours de ses quinze dernières années, ne sont pas d'un intérêt moindre dans la mesure où Durán, comme on sait, a lui-même inspiré à Greene le personnage éponyme de *Monsignor Quixote* (1982). La contribution de Carlos Villar Flor au présent volume montre d'ailleurs que tout n'a pas encore été dit sur cette relation éclairante à maints

11 Voir *Le Troisième Homme*, suivi par *Première Désillusion*, Paris, Robert Laffont, 1950, p. 39-44 ; *The Third Man* [suivi de] *Loser Takes All*, Londres, Heinemann et The Bodley Head, 1976, p. 66-73.

12 Voir Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1957, p. 10-14; et dans la traduction française de Marthe et Bernard Teyssède, *L'Œuvre d'art et ses significations : Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35-38.

13 Les seules exceptions sont le premier roman de Greene, *L'Homme et lui-même*, qui se situe à l'époque napoléonienne, et le troisième, *Rumour at Nightfall*, renié ensuite par son auteur, et qui se déroule en Espagne au temps des guerres carlistes.

14 Bergonzi, *A Study*, p. 1-2.

15 Shirley Hazzard, *Greene on Capri: A Memoir*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2000.

égards sur l'évolution spirituelle de Greene et sa position vis-à-vis du catholicisme. Mais, à cette exception près, les essais réunis ici s'intéressent avant tout, comme nous y invite Bergonzi, à l'œuvre et à ses prolongements.

Notre recueil ne vise naturellement pas à rendre compte de l'ensemble d'une œuvre aussi abondante et diverse. Deux romans, ce n'est pas un hasard, y tiennent une place particulièrement importante : *Le Rocher de Brighton* et *La Puissance et la Gloire*, qui sont aujourd'hui tenus pour les chefs-d'œuvre de leur auteur, les préférences des critiques actuels se répartissant entre le premier (Bloom, Bergonzi) et le second (Watts), alors que la génération précédente leur préférait souvent *Le Fond du Problème*¹⁶. *Le Rocher de Brighton* domine la série des romans de la première manière de Greene, qui, comme l'explique ici François Gallix, se rattachent au roman policier, au *thriller* psychologique et au roman noir. Ils ont aussi en commun d'avoir pour cadre l'Angleterre ou, s'ils se déroulent en Europe continentale comme dans *Orient-Express* ou *England Made Me*, d'avoir des Anglais comme personnages principaux¹⁷. Les personnages, rarement sympathiques, appartiennent souvent à la *low life* : gangsters, escrocs, assassins, dévoyés, danseuses de cabaret... *Le Rocher de Brighton* reprend et magnifie ces thèmes avec une virtuosité justement admirée, mais leur donne un éclairage nouveau – bien que présent déjà dix ans plus tôt dans *L'Homme et lui-même* – en les plaçant sous le signe de l'inquiétude religieuse et du problème du salut. Ainsi que le met en lumière Gaël Prigent, Greene semble avoir perçu une corrélation intime entre intrigue policière et enquête spirituelle, tandis qu'à un autre niveau, qu'explore Karl O'Hanlon, *Le Rocher de Brighton* peut être interprété comme une critique, voire une allégorie, des contradictions du monde moderne, laïcisé mais condamné perpétuellement à l'angoisse religieuse.

La Puissance et la Gloire comporte bien des éléments en commun avec les romans de la première manière, et notamment avec *Rocher de Brighton* : on y retrouve une intrigue de type policier et des personnages de la *low life*, ainsi qu'un héros qui n'est pas sans côtés négatifs. Mais le fait que ce héros soit un prêtre, et acquière par son martyre une dimension héroïque, met la question religieuse au centre même de l'œuvre. Comme le montre Philippe Brillet, la thématique chrétienne du livre peut justifier une lecture théologique. Mais peut-on le considérer pour autant comme un roman catholique ? C'est la question que pose Mélanie Adda, qui, pour y répondre, met l'œuvre de Greene en parallèle avec le roman de son presque homonyme Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit*. Certes, en France notamment, où sa réputation a été lancée par *La Puissance et la Gloire*, préfacée par Mauriac, l'étiquette de romancier catholique a été aussitôt attachée

16 Par exemple Frank Kermode (« almost beyond question Greene's masterpiece »), « Mr Greene's eggs and crosses », dans Bloom, *Graham Greene: Modern Critical Views*, p. 41.

17 *England Made Me* se déroule en Suède. Autre exception, *The Name of Action*, deuxième roman de Greene, se situe à Trèves, mais le héros est un jeune Anglais. Le roman immédiatement postérieur au *Rocher de Brighton*, *L'Agent secret* (1939) a pour cadre un pays non identifié où l'on reconnaît sans peine l'Espagne de la guerre civile.

au nom de Graham Greene. C'est pourtant une étiquette que Greene lui-même, qui par son catholicisme pas toujours très orthodoxe se rapprochait plus de Bernanos que de son illustre préfacier, a toujours rejetée. Et comme nous l'apprend ici Mónica Olivares Leyva, un pays d'obédience catholique aussi stricte que l'Espagne franquiste n'a pas accueilli sans difficultés son roman le plus célèbre.

Livre pivot dans l'œuvre de Greene, *La Puissance et la Gloire*, avec son évocation saisissante du Mexique des années du Maximato, marquait aussi une nouvelle manière que l'après-guerre allait illustrer non moins brillamment : si certains de ses romans continuent d'avoir pour cadre l'Angleterre (*Le Ministère de la peur*, *La Fin d'une liaison*, *Le Facteur humain*), plusieurs ont des cadres extra-européens aussi divers que la Gold Coast (*Le Fond du problème*), le Vietnam (*Un Américain bien tranquille*), Cuba (*Notre agent à La Havane*), Haïti (*Les Comédiens*) ou l'Argentine (*Le Consul honoraire*). À quoi l'on pourrait ajouter la Vienne du *Troisième homme*, l'Espagne de *Monsignor Quichotte*, et les divers pays latino-américains et européens, Turquie comprise, visités dans *Voyages avec ma tante*. Cette étonnante diversité géographique – qui n'est comparable qu'à Conrad et à Hemingway –, cette capacité d'évoquer des milieux aussi contrastés sont un autre des traits qui font de Greene un témoin de son siècle.

Notre volume s'organise en trois parties. Les deux premiers chapitres traitent du rapport de Greene avec le genre dont tout un pan de son œuvre est inséparable et qu'on appelle la littérature policière, bien que, comme le démontre François Gallix, roman noir soit une caractérisation plus appropriée. La deuxième partie, quantitativement la plus importante, tourne autour de la grande question à laquelle nul lecteur de Greene ne peut échapper, celle de son engagement (personnel et en tant qu'écrivain) avec le catholicisme. L'article de Gaël Prigent et celui de Karl O'Hanlon montrent d'ailleurs l'un et l'autre que l'aspect roman noir et les thèmes religieux sont bien plus proches qu'on pourrait le croire, notamment dans *Le Rocher de Brighton*. Et l'on trouvera rassemblées au cœur du volume les trois contributions traitant de *La Puissance et la Gloire*. Deux autres ont pour sujet les relations de Greene avec deux importants témoins du catholicisme de son temps, le père Leopoldo Durán, mentionné plus haut, et le grand romancier catholique japonais Shusako Endo (1923-1996), auquel s'intéresse Darren Middleton. La troisième et dernière partie prolonge la réflexion par trois chapitres qui envisagent Greene du point de vue de son rapport avec divers aspects de la modernité : le cinéma, comme critique, collaborateur ou source d'inspiration, sujet de la contribution de Branimir Jeremic ; l'ambiguïté, forme quintessentielle de la condition moderne (voire post-moderne), et dont Carla Comellini trouve maintes traces dans les trois derniers romans ; et le journalisme, qui a donné naissance à l'un de ses romans les plus admirés de l'après-guerre, *Un Américain bien tranquille*, mis ici en parallèle avec les reportages sur le Vietnam de la romancière et essayiste américaine Mary McCarthy.

Ce livre a eu pour origine le colloque international qui s'est tenu à Besançon, à l'université de Franche-Comté, les 10 et 11 décembre 2010, sous les auspices du Centre Jacques Petit, et qui a été organisé conjointement avec Bruno Curatolo, directeur de ce centre, à qui s'adresse en tout premier lieu notre gratitude. Le colloque a bénéficié du soutien financier de la direction des Relations internationales de l'université de Franche-Comté, et une reconnaissance non moindre est due à Rudy Chaulet, alors vice-président pour les relations internationales – et par ailleurs traducteur de l'un des chapitres du livre – pour son appui et sa participation. Merci également à ma collègue Zeenat Saleh, qui a bien voulu présider une séance du colloque.

Nous sommes reconnaissants à William Willett du Graham Greene Birthday Trust à Berkhamsted, et tout spécialement à Anthony Palliser, auteur du portrait de Greene qui se trouve en couverture, pour son aimable autorisation de le reproduire.

L'éditeur et les contributeurs de ce volume tiennent, enfin, à remercier les presses de l'université et leur directeur, Jean-Paul Barrière, ainsi qu'à ses collaborateurs Julie Gillet et Renald Cuzacq, de l'avoir accueilli dans leurs collections.

Vincent Giroud
New York, mai 2014