

2008

## Jean Sullivan (1913-1980): La marginalité dans la vie et l'oeuvre

Eamon Maher

*Technological University Dublin*, [eamon.maher@tudublin.ie](mailto:eamon.maher@tudublin.ie)

Follow this and additional works at: <https://arrow.tudublin.ie/ittbusbks>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Maher, E. (2008). Jean Sullivan (1913-1980): La marginalité dans la vie et l'oeuvre. L'Harmattan. DOI: 10.21427/TAKY-9808

This Book is brought to you for free and open access by the School of Business and Humanities (Former ITT) at ARROW@TU Dublin. It has been accepted for inclusion in Books/Chapters by an authorized administrator of ARROW@TU Dublin. For more information, please contact [arrow.admin@tudublin.ie](mailto:arrow.admin@tudublin.ie), [aisling.coyne@tudublin.ie](mailto:aisling.coyne@tudublin.ie), [vera.kilshaw@tudublin.ie](mailto:vera.kilshaw@tudublin.ie).

**JEAN SULIVAN (1913-1980)**  
**la marginalité dans la vie et l'œuvre**

**Espaces Littéraires**  
*Collection dirigée par Maguy Albet*

**Déjà parus**

Laurent FOURCAUT, *Claude Nougaro : la bête est l'ange*, 2007.

Norbert COL (sous la dir.), *Écritures de soi*, 2007.

Bettina KNAPP, *Judith Gautier*, 2007.

Renaud DUMONT, *De l'écrit à l'écran, réflexions sur l'adaptation cinématographique*, 2007.

W. B. BERG et L. BLOCK de BEHAR, *France-Amérique latine. Croisements de lettres et de voies*, 2006.

Michèle RACLOT (dir), *Catherine Paysan, une marginalité flamboyante*, 2006

Bernard FAGUET, *L'ange et la bête*, 2006.

Alain COUPRIE, *Marquise ou la « déhanchée » de Racine*, 2006.

Bouazza BENACHIR, *Le souci de l'autre*, 2006.

Amina EL FASSI, *Jacques Brel : lyrisme et ironie*, 2006.

Gisèle PIERRA, *Le corps, la voix, le texte. Arts du langage en langue étrangère*, 2006.

Donat RÜTIMANN, *Alberto Giacometti. Écrire la déchirure*, 2006.

Augustin GIOVANNONI, *Écritures de l'exil*, 2006.

François BEAL, *Vialatte, l'intemporel*, 2006.

Marcel BOURDETTE-DONON, *Raymond Queneau, cet obscur objet du désir*, 2006.

© L'HARMATTAN, 2008

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>  
diffusion.harmattan@wanadoo.fr  
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-04713-6

EAN : 9782296047136

Eamon MAHER

**JEAN SULIVAN (1913-1980)**

**La marginalité dans la vie et l'œuvre**

L'Harmattan

## REMERCIEMENTS

Issu de ma thèse sur Jean Sullivan, soutenue en 1997 sous la direction éclairée de M. le professeur Pádraig Ó Gormáil à l'Université de Galway, ce livre n'aurait pas vu le jour sans l'aide de nombreuses personnes.

Tout d'abord, j'aimerais vivement remercier le comité de (re)lecture composé de Mme le professeur Fabienne Garcier, M. Dominique Dao Huu Bao, Mme le professeur Sylvie Mikowski et Mme le professeur Anne Goarzin. Leurs nombreux efforts, leur infinie patience et leur amitié sincère me furent d'une aide inestimable lors de ces dernières années, et furent largement appréciés.

L'Institut Universitaire de Technologie de Tallaght, à Dublin, au sein duquel je dirige le Centre National d'Études Franco-Irlandaises, m'a également toujours été d'une grande aide lors de cette initiative.

Il me faut également remercier M. Eugène O'Brien, un proche collaborateur et, surtout, un ami, qui m'a encouragé et aidé de mille et une manières, tout particulièrement au moment de préparer le manuscrit prêt-à-clicher.

De même, je tiens à adresser mes remerciements à Mme le professeur Michèle Raclot, qui n'a eu cesse de m'encourager et de me motiver lors des nombreux projets que j'ai pu entreprendre, et tout particulièrement lors de celui-ci.

Je remercie chaleureusement L'Association des Amis de Jean Sullivan et son président, Edith Delos, qui, dès les prémices de mes recherches, m'ont donné l'opportunité unique de publier certains de mes articles dans *Rencontres avec Jean Sullivan* et m'ont, d'une manière tout aussi inestimable, aidé dans mes efforts pour comprendre à la fois la vie et l'œuvre de cet écrivain quelque peu énigmatique.

Je sais gré, également, au Service Culturel de l'Ambassade de France en Irlande qui a financé une partie de mes voyages en France afin d'étayer mes recherches pour ce livre.

Ma principale source d'inspiration est et demeure ma femme Liz, et nos trois enfants, Liam, Marcella et Kevin. Sans eux, ce livre n'aurait jamais pu aboutir.

Enfin, je tiens à dédier ce livre à la mémoire de mon père, Liam Maher, qui nous a malheureusement quittés en 2005. Il fut mon premier lecteur et mon meilleur critique.

## ABREVIATIONS

- VI : *Le Voyage intérieur*, Plon, 1958, réédité dans *Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.
- PFD : *Provocation ou la faiblesse de Dieu*, Plon, 1959.
- BR : *Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.
- LC : *Ligne de crête*, Desclée de Brouwer, 1982.
- CO : *Du côté de l'ombre*, Gallimard, 1962.
- MM : *Mais il y a la mer*, Gallimard, 1964.
- PPA : *Le plus petit abîme*, Gallimard, 1965.
- D'A : *Devance tout adieu*, Gallimard, 1966.
- CAE : *Car je l'aime, Ô Éternité*, Gallimard, 1966.
- OD : *L'obsession de Delphes*, Gallimard, 1967.
- DOD : *Dieu au-delà de Dieu*, Gallimard, 1968.
- CN : *Consolation de la nuit*, Gallimard, 1968.
- MG : *Les mots à la gorge*, Gallimard, 1969.
- MB : *Miroir brisé*, Gallimard, 1969.
- AMM : *D'amour et de mort à Mogador*, Gallimard, 1970.
- PLI : *Petite littérature individuelle*, Gallimard, 1971.
- JÉ : *Joie errante*, Gallimard, 1974.
- M : *Matinales. Itinéraire spirituel*, Gallimard, 1976.
- TI : *Matinales. La traversée des illusions*, Gallimard, 1977.
- IE : *L'instant l'éternité* (entretiens avec Bernard Feuillet), Le Centurion, 1978.
- QTJC : *Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, Stock, 1979.
- É : *L'exode*, Desclée de Brouwer, 1980.
- ÉA : *L'écart et l'alliance*, Gallimard, 1981.
- IIS : *Les hommes du souterrain*, in *Ligne de crête*, Desclée de Brouwer, 1982.
- BN : *Bloc-notes*, Editions S.O.S., 1986.



## AVANT-PROPOS

Qui est Jean Sullivan ? En quoi est-il susceptible d'attirer l'intérêt des lecteurs de romans à l'heure actuelle ? Où se trouve son originalité dans les domaines littéraire et spirituel ? Tel est le genre de questions que l'on peut se poser avant d'aborder son œuvre constituée de romans, d'essais, de nouvelles et de mémoires de jeunesse. Cet écrivain demeure méconnu en France malgré son talent. Cela est dû en grande partie à la difficulté qu'ont les critiques littéraires à le situer. Il n'appartient à aucune école et n'a jamais recherché l'estime des experts, ce qui a mené inéluctablement à sa mise à l'écart de l'Establishment. L'ambition littéraire sullivanienne ne consiste pas simplement à faire beau, car, d'après lui, ce qui est beau n'est pas toujours vrai ou authentique. Cela ne signifie pas qu'il soit maladroit ou inattentif au style - loin de là - car il s'agit d'un écrivain très conscient de la musicalité de la langue, de sa puissance suggestive, poétique, de ses tonalités et de ses rythmes. Seulement il ne vise ni les louanges critiques ni la beauté plastique - formes de réussite superficielle dont il se méfie, car ce qui importe à ses yeux, ce qu'il est fondamental de ne pas trahir, c'est la vérité intérieure :

Il est difficile de parler nu. Pour atteindre les spécialistes, qui se sont souvent gâté l'âme à lire trop de choses et sans lesquels cependant on n'atteint personne, il faut affabuler, c'est-à-dire transformer la vérité la plus intime en vérité littéraire. (DTA, 140)

D'après Sullivan, la « vérité la plus intime » n'a pas à devenir « vérité littéraire. » Il refuse de se compromettre, de suivre la voie de la facilité. Tout est lutte chez lui, lutte entre la Parole et le mensonge, entre l'artifice et le vrai. Ses débuts littéraires, nous le verrons, datent de la fin des années 50, époque à laquelle la France a vécu l'horreur de deux guerres mondiales et où l'absurdité de la condition humaine paraît évidente. Le Nouveau Roman, avec son rejet du vraisemblable, de la « tranche de vie », des personnages



bien construits, gagne du terrain auprès d'un public désenchanté. La littérature catholique qui avait joui de tant de succès en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle connaît un déclin, ses maîtres – Barbey d'Aureville, Bloy, Huysmans, Claudel, Péguy, Bernanos, Mauriac - n'ayant pas trouvé d'égaux parmi leurs successeurs. Dans sa *Petite littérature individuelle*, Sullivan note que le contexte spirituel et intellectuel de la deuxième moitié du XXe siècle réclame une approche différente. Il voit combien futiles ont été les efforts de ces écrivains catholiques mineurs des années 50 et 60 qui ont essayé de s'inscrire dans la lignée des romanciers catholiques :

Mais outre que le génie ne se laisse pas imiter, les anciens signes culturels et religieux étant devenus caducs, leur communication ne s'est généralement effectuée qu'avec un public tourné vers le passé. Les héritiers spirituels, ou bien ont été hors de jeu, ou bien ont dû se renouveler et prendre une autre direction, ou bien rentrer dans le silence. (PLI, 142)

Ces propos révèlent un auteur à la recherche de quelque chose de nouveau : pour qui le devoir du romancier est d'inventer une façon différente de parler des choses spirituelles. A sa façon, Sullivan fait le lien entre la littérature catholique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle et ce que Joseph Majault appelle la vague de littérature « d'inspiration chrétienne »<sup>1</sup> qui apparaît en France vers la fin des années 1950. Sullivan publie son premier roman en 1958 et remarque en 1971 : « C'est dans l'invention qu'est l'avenir des auteurs chrétiens s'ils veulent être autre chose que des spécialistes, des scribes ou des instruments efficaces sur les marchés de la religion. » (PLI, 131) Il ajoute :

L'explication dans l'ordre de la foi est toujours une forme d'annexion et de domination qui fait barrage et par là rassure. Le langage synthétique, parole parlante non déjà parlée, c'est-à-dire le langage « poétique » au sens originel du mot, pauvre en communication immédiate parce qu'il plonge ses racines dans l'expérience intime, peut seul ouvrir à une rencontre dans les profondeurs de l'existence. (PLI, 128)

---

<sup>1</sup> J. Majault, *L'évidence et le mystère*, Le Centurion, 1978.

Sullivan propose donc à ses lecteurs qu'ils se mettent en marche vers une meilleure connaissance d'eux-mêmes ; le lecteur, de son côté, doit s'ouvrir à la poésie de cette œuvre pour qu'elle germe dans sa conscience. Le poème qui donne un sens à la vie est ce qui inspire les écrits de Sullivan et qui fait en quelque sorte son originalité. Il parle souvent d'une « rencontre », d'une « connivence » entre l'écrivain et le lecteur. Des mots et expressions comme fraternité, vie en communauté, amitié, illumination intérieure, renaissance, déracinement, exil reviennent sans cesse. Un seul les résume tous : la marginalité. C'est un mot dont Sullivan se sert lui-même et qui embrasse toutes ses préoccupations. Le thème de la marginalité permet de bien cerner l'œuvre sullivanienne, mais comme il s'agit d'un concept ambigu, une définition s'impose. La marginalité, selon Le Petit Robert, est un terme qui date de 1965, année qui se situe en plein milieu de cette décennie caractérisée en France par la révolte contre un système éducatif très hiérarchisé ainsi que par la contestation de toutes les institutions religieuses et sociales. Le marginal serait alors celui qui (s')est mis en marge de la société et dont le mode de vie est différent de ceux qui restent au centre. Pour cette raison il serait souvent considéré par ces derniers comme *asocial*.

Les interprétations possibles de la marginalité sont multiples. Il est essentiel, pour saisir ce qu'est la marginalité selon Sullivan et celle des personnages marginaux de son œuvre, que l'on voie à quoi la marge est liée. Le marginal sullivanien est souvent un rebelle qui réagit *contre* quelque chose, une institution, une idéologie, les autres, Dieu, la condition humaine, la famille, ou bien il se définit par rapport à quelque chose. L'état du marginal s'explique par rapport à des conditions de vie ou des existences qui diffèrent des siennes. Le chômeur, le clochard, la prostituée, l'exilé, l'écrivain, l'homosexuel sont communément considérés comme des marginaux et ce, pour des raisons diverses. Le chômeur est privé d'emploi dans une société qui attache beaucoup d'importance au travail ; alors il est marginalisé. La prostituée qui reçoit une rémunération pour des actes sexuels s'éloigne de tout comportement dit respectable et est donc mise en marge. Le clochard n'a pas de demeure fixe et semble donc loin des préoccupations normales des gens. Tout est relatif. Pour le

clochard, les gens qui travaillent, qui ont un bel appartement, une voiture, de l'argent, peuvent être, eux, les marginaux. Comme il s'agit d'un « état » qui doit être mis en rapport avec autre chose, la marginalité est un concept qui échappe aux étiquettes qu'on essaie de lui accoler. Le sens péjoratif qui recouvre le terme marginalité (c'est-à-dire l'idée que les marginaux sont toujours les défavorisés, immigrants, drogués, chômeurs, et cetera) ne correspond pas à la pensée de Sullivan. Pour lui, le marginal est quelqu'un qui a traversé un moment d'illumination intérieure qui lui donne un nouveau regard. La marginalité, selon lui, est donc bien plus qu'un simple phénomène sociologique. Il ne veut pas devenir le champion des pauvres ou des victimes de l'injustice. Ce n'est pas un Abbé Pierre qui écrit des romans. Dans ses écrits les marginaux se trouvent dans toutes les couches sociales. Ce sont quelquefois des bourgeois qui, pour des raisons qui sont parfois incompréhensibles à leurs amis et à leurs familles, trouvent que la vie qu'ils mènent est dépourvue de sens, qu'elle est fautive, artificielle. Un jour ils commencent à vivre, à regarder, à respirer : c'est comme s'ils venaient de découvrir la vérité sur l'existence :

J'aimerais d'abord parler d'une race d'hommes. Tels je les vois : inadaptés à juger quiconque, respectueux des différences, et cependant le regard implacable à déceler les manigances, l'oreille exercée à lire sur les lèvres d'autres mots que ceux prononcés. Sceptiques, à cause d'une "foi" qui brûle la futilité des opinions et croyances, intransigeants sur l'essentiel.

D'autant plus amoureux de la vie, gais, qu'ils marchent à l'obscur. Étrangers aux prestiges, leur vie est une insulte à tout pouvoir, encore qu'ils saluent les Princes. Peu de goût pour l'obéissance, moins encore pour commander. Le sens du ridicule les empêche. (M, 83)

Le cardinal Ramon Rimaz (*Mais il y a la mer*), le journaliste Blaise (*D'amour et de mort à Mogador* et *Joie errante*), le prêtre défroqué Paul Esteban (*Consolation de la nuit*), le vétéran de la guerre vietnamienne Joss (*Joie errante*), les habitants de la Rue Fichte (*Quelque temps de la vie de Jude et Cie*) sont tous des exemples de personnages sullivanien qui, un jour, voient clair en eux-mêmes et commencent à vivre différemment. Ils suivent leur voix

(voic) intérieure. Ce faisant, ils s'excluent de la société du centre et s'en marginalisent. Leur position nouvelle pourtant leur permet de voir les choses sous un angle différent. Alors, au lieu d'être perçue comme un état qui appauvrit, la marginalité chez Sullivan enrichit en donnant un regard plus subtil aux gens. Ses personnages sont souvent en rébellion contre tel ou tel aspect de l'ordre établi et peu soucieux d'engager leur existence sur des routes dont la destination est claire. Ils ressemblent à l'auteur par leur refus des idéologies et des contraintes. Sullivan dit d'eux :

Dans la société telle qu'elle est consentir à vivre sa différence c'est devenir *rebelle*. J'entends par rebelle quiconque refuse les automatismes non nécessaires, l'aut-il écouter un rebelle? [...] Que ne nous laisse-t-il prospérer en ce monde ou seulement nous désennuyer avant la paix des cimetières. S'il croit à la nécessité du théâtre social, il lui est insupportable que les acteurs comme les spectateurs ne sachent pas qu'ils sont au théâtre. Lui-même parce qu'il s'est exclu du jeu, en ayant perdu le goût, peut-être simplement parce qu'il y était malhabile, n'en finit plus de surcompenser. Il nous ennuie avec sa pureté. (M, 26)

On a dans ces lignes une belle description du marginal sullivanien - qui est aussi un rebelle. Il provoque les gens en persistant à leur parler de la fausseté du théâtre social où bien des gens sont contraints de jouer des rôles en portant des masques. Le théâtre aide à s'échapper de la réalité. En général donc, on préfère ne pas écouter le rebelle et on finit par porter sur lui un jugement défavorable. On se dit qu'il est fou car le témoignage qu'il porte sur la société qui le rejette est souvent effrayant.

Le marginal est dérangeant pour ceux qui préfèrent le confort au péril, la respectabilité à l'aliénation sociale. La littérature moderne regorge de rebelles, d'exilés, d'étrangers, de marginaux de toutes sortes. Le héros camusien est un cas exemplaire à cet égard. Meursault, le protagoniste de *L'Étranger*, tue un Arabe sur une plage ensoleillée et se trouve condamné à mort, non pas principalement pour son acte meurtrier, mais plutôt parce qu'il refuse de jouer le jeu. Il n'a pas pleuré à l'enterrement de sa mère, est allé voir un film comique le lendemain de l'enterrement

accompagné d'une fille avec qui il a couché. Alors, c'est un homme qui est vu comme étranger à la société où il vit, quelqu'un qui erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle.

Lorsque l'on considère la marginalité telle qu'elle se manifeste dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, la figure de Meursault, l'éternel étranger, vient tout de suite à l'esprit. Car cet homme est incapable de mensonge, même quand il s'agit de sauver sa vie. Il ne regrette pas son crime et avoue devant le tribunal qu'il éprouve à cet égard plus d'ennui que de regret véritable. Indifférent à son propre sort, froid sur le plan sentimental - il avoue ne pas aimer Marie, sa maîtresse, bien qu'il soit prêt à l'épouser -, Meursault est doué d'un pouvoir de regard qui l'empêche de ressembler à ceux qui voudraient qu'il se conforme à leur système de valeurs. Au juge d'instruction qui lui demande s'il croit en Dieu, il répond que non : « Il (le juge) s'est assis avec indignation. Il m'a dit que c'était impossible, que tous les hommes croyaient en Dieu. »<sup>2</sup> Il en va de même à la fin du roman lorsque l'aumônier lui rend visite et qu'il essaie de le convaincre de la miséricorde divine. Meursault se met en colère, il en a assez de dire qu'il ne croit pas en Dieu et demande tout simplement qu'on le laisse mourir en paix. Il dit ce qu'il est en refusant de mentir. Son entretien avec le prêtre, qui tourne à l'affrontement, révèle au héros qu'en « assumant » sa vie il accède à un bonheur indicible :

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. (*L'Étranger*, p.1211).

Cette *tendre indifférence du monde*, le personnage marginal sullivanien la connaît aussi intimement que Meursault. Il sait également que lui-même ne vaut pas grand-chose dans ce monde impersonnel et insensible mais qu'il peut y vivre heureux.

---

<sup>2</sup> Albert Camus, *L'Étranger*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1962, p.1175.

Meursault semble incarner bien des qualités du marginal sullivanien qui refuse de pactiser avec ce monde, qui n'a pas peur de dire ce qu'il est. Au cours de cette étude, on verra que la marginalité selon Sullivan est plus qu'une révolte existentielle contre l'absurdité de la condition humaine. Car le marginal sullivanien vit un moment qui est révélateur de lui-même et du monde dans lequel il se trouve. Au bout de son itinéraire, il a comme un aperçu de la gloire divine. Mais la quête n'est jamais définitivement terminée et il faut toujours recommencer.

Sullivan ne cesse de dénoncer l'attitude qui consiste à rendre Dieu « raisonnable », « utilisable » et « efficace. » L'expérience de ses personnages, elle, est indicible, impossible à cerner avec les mots seuls. L'écriture devient donc pour lui une longue et pénible quête qui n'attirera qu'un « petit nombre » de lecteurs prêts à tenter l'expérience. Les disciples se trouveront surtout dans les « souterrains » :

Surgissent des souterrains les nouveaux disciples qui n'aimaient pas le folklore, qui ne savaient pas traverser les apparences, qui vont toujours du côté où l'on se fait tuer, ceux qui volent au secours de ce qui est vaincu, ceux qui aiment leur propre perte ou la considèrent comme un gain. (I.C, 188)

Une telle race de gens est rare car il est difficile de refuser le « folklore », de se mettre volontairement en danger, de soutenir les victimes, les causes « vaincues », de considérer sa « propre perte comme un gain. » Sullivan se sert délibérément ici et ailleurs d'un langage paradoxal, peut-être parce qu'il se voit comme un auteur qui prolonge la Parole. Il cherche un « ton », une « respiration », un « souffle » pour entrer en profonde communion avec ses lecteurs. A ce propos, il importe de noter que Sullivan a été influencé par l'anthropologue Marcel Jousse pour qui la Parole, à cause de ses origines palestiniennes, ne peut être que l'expression d'une tradition orale, dans le mouvement et le chant de la vie. « Les mots ont une peau, un visage, ils frémissent de tous les mouvements du corps. Il s'agit moins de regarder et de comprendre, à distance, que d'être saisi par un *rythme de souffle*, de se mettre en marche » (TI, 206), écrit Sullivan, faisant écho à la théorie de Jousse. Selon ce dernier, en Palestine araméenne, la

Parole s'est incarnée dans un paysan galiléen et s'est faite manducation de l'enseignement et de l'enseignant. Ceci indiquerait qu'il faut digérer cette Parole, l'écouter pour en capter le souffle et la respiration. Les gestes, le rythme et le ton seraient donc plus importants que les mots eux-mêmes. En commentant l'ouvrage jousicien, *La Manducation de la Parole*, Sullivan observe « Dans l'écriture-parole, les mots ont une peau, un visage, ils frémissent de tous les gestes du corps. Être lu, c'est être mangé. Le meilleur lecteur : celui qui s'empare, transforme tout en lui-même, joue sa propre musique. »<sup>3</sup>

On voit combien ces termes rejoignent ceux employés dans la phrase déjà empruntée à *La Traversée des illusions*. Le vocabulaire est parfois identique. On note que les mots ont « une peau, un visage. » Le lecteur qui veut vraiment capter la signification doit en épouser le souffle, ce qui le mettra en marche vers autre chose. La lecture devient alors une aventure qui est aussi une promesse - une promesse qui risque de ne pas être tenue. Comme c'est le cas avec les Évangiles, on ne peut pas trouver d'explication logique à ce qu'écrivit Sullivan :

Et pourquoi les Évangiles seraient-ils immédiatement reçus ? Souffle, rythme et geste, parabole et paradoxe, c'est-à-dire poème, ils sont à la fois simples et secrets et ne peuvent être dévoilés que progressivement ... Le poème réalise ce qu'il dit, mais inchoativement. (M, 51)

Les écrits sullivaniciens, eux aussi, prennent du temps avant de germer dans la conscience du lecteur. Cette conception peu ordinaire - marginale si l'on veut - de l'écriture ne s'est pas manifestée tout de suite chez Sullivan. Au début de sa carrière littéraire, il avait voulu s'inscrire dans la lignée des auteurs de la NRF. Puis, à un moment donné, il a trouvé cette voix, cette parole qui n'appartient qu'à lui : « Un jour je résolus de faire confiance à cette parole-là, non assurée, peu glorieuse, joyeuse cependant, dans la pauvreté d'un doute actif et passionnel qui était, je le crois, je l'espère du moins, la forme d'un amour. » (M, 24)

---

<sup>3</sup> *Études*, février, 1976.

Une parole personnelle et secrète, qui n'aurait rien à voir avec l'idéologie et la propagande et qui exprimerait une vérité intérieure profonde - mais sans dire au lecteur ce qu'il devait penser, croire -, voilà le projet de Sullivan. Ses romans deviennent alors des paraboles qui donnent naissance à plusieurs interprétations possibles. L'auteur est le semeur qui jette des graines sans savoir si elles trouvent une terre fertile ou non. L'enjeu est un peu le même que celui auquel doit faire face tout lecteur du Nouveau Testament. Susan Rubin Suleiman note à ce propos : « [...] Jésus parlerait en paraboles non pas pour faciliter la communication de son message, mais pour en empêcher la communication à ceux qui ne sont pas dignes de le recevoir. »<sup>4</sup> Le lecteur ou le destinataire d'un texte parabolique devient dans ce processus un agent participant à l'élaboration du texte, qui dépend de sa compétence pour être réalisée pleinement. Ainsi le lecteur doit-il s'immerger dans les textes pour en extraire l'essentiel. L'histoire n'a plus guère d'importance, c'est ce qui la sous-tend qui compte. Les romans-paraboles de Sullivan ne comportent pas expressément un sens, il n'y a pas d'interprétation univoque. L'élément irréductible c'est ce que Sullivan nomme « cela » :

Enfin les paroles ont besoin d'être accomplies. Car ce ne sont pas les mots qui réunissent le mieux les hommes, mais « cela » plus obscur et vital, une aspiration, un mouvement vers, des gestes, qui font que des hommes différents d'opinion se reconnaissent, et lorsque « cela » n'existe pas entre ceux qui ont les mêmes idées, la fraternité déclarée n'est qu'un voile d'illusion. (M, 234)

La parole-poème, imprégnée de « cela » - qui semblerait correspondre à l'Esprit saint - ce qui met en marche, c'est l'inspiration de Sullivan. Le monde considère ses personnages endormis au moment où ils sont le plus éveillés. Il est souvent difficile de suivre la pensée sullivanienne car l'auteur ne propose pas de réponses tout faites mais incite ses lecteurs à entrer en communion avec sa Parole. Il propose une quête peu sûre dont on ne devine jamais l'issue. Une fois que la lecture est terminée, la

---

<sup>4</sup> R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983, p.47.



Parole continue à germer dans le for intérieur du lecteur. Quelques titres des ouvrages de Sullivan soulignent le dessein de l'auteur : de la « ligne de crête » on passe « du côté de l'ombre » où une « joie errante » nous attend. Bref, c'est un itinéraire mystique qui nous est proposé. Le prêtre-écrivain qui a pris le nom de plume de Jean Sullivan a choisi de suivre une « parole » qui ne le laissait pas en paix et qui avait très peu à voir avec les aspirations du grand nombre :

L'instinct du grand nombre va aux pensées mortes qui s'attroupent autour d'une opinion. [...] C'est pourquoi l'écriture-parole est suspecte qui parle à la vie immédiate, propose un esprit et un cœur nouveaux, le nom nouveau écrit sur le caillou blanc, en se désintéressant des grands systèmes de couverture qui ont bien assez de supporters. (L, 15)

Il n'a pas peur de la réaction défavorable que risque de susciter sa forme particulière d'écriture. Il sait qu'il réduit ses chances d'atteindre le « grand nombre » en proposant la conversion de l'esprit et du cœur à ses lecteurs. L'écriture sullivanienne prend ses distances par rapport aux « systèmes » qui plairont aux lecteurs de romans qui n'y cherchent que la diversion. Lucien Guissard dit à cet égard :

[...] elle (la parole sullivanienne) dit à chacun de nous qu'il n'est pas obligatoire d'écrire pour se frayer la voie souterraine qui mène au sens ; elle ne dit pas que ces choses s'obtiennent sans ascèse ni efforts. L'écriture-parole va de pair avec une exigence.<sup>5</sup>

C'est précisément cette exigence qui effraie bien des lecteurs et qui fait que Sullivan n'écrira jamais que pour le « petit nombre » ; il s'agit d'une « petite littérature individuelle », pour emprunter le titre d'un de ses ouvrages. A un moment donné, il se rend compte qu'il n'appartiendra jamais à une école littéraire, qu'il n'écrira pas à la manière d'un Flaubert, d'un Proust ou d'un Mauriac. Il restera quand même écrivain, « auteur », celui qui crée et qui cherche une

---

<sup>5</sup> Lucien Guissard, « Jean Sullivan ou les paradoxes de l'écrivain », in *Chant, parole, écriture, Rencontres avec Jean Sullivan* (9), 1995, p.22.

« connivence » avec ses lecteurs. Il y a toujours le risque de tomber dans le piège de la célébrité, de chercher la louange, les prix, le renom. Sullivan essaiera de résister aux mécanismes de propagande qui influent autant sur la littérature que sur tout autre aspect de la civilisation. Il évite de « faire le trottoir » (PLI, 61) et se tient dans les marges où il aura plus de chances de préserver les traits qui le différencient des autres auteurs : « Ecrire est toujours manifester une différence, c'est-à-dire obéir à sa propre loi, certes pour s'affirmer, mais en rejoignant par son chemin unique *cela* qui est commun à tous. Tout est encore à dire. » (PLI, 14)

Comme beaucoup d'autres écrivains, il n'écrit qu'un seul livre qui est toujours à écrire. C'est la raison pour laquelle on y trouve tant de redondances. On rencontre le même vocabulaire, les mêmes personnages - des exilés, des nomades, des rebelles, mais aussi des gens qui n'arrivent pas à s'évader, les conformistes, les gens du centre. Il y en a qui portent le même nom dans des romans différents comme Blaise, le journaliste, et Strozzi, le prêtre qui s'occupe des prostituées de Pigalle ou ceux qui réapparaissent dans plusieurs romans sous des noms différents. Minka, la femme peintre de *Mais il y a la mer*, revient en Ruta dans *D'amour et de mort à Mogador* et s'appelle Aleska dans *L'obsession de Delphes*. Les personnages marginaux, de même que l'auteur, trouvent dans la marginalité le moyen de dépasser les idéologies, le conditionnement et les apparences qui risquent de les étouffer. Ils trouvent leur différence, la liberté de dire ce qu'ils sont.

Toutes ces idées font penser au Christ : « Un jour il (le Christ) entre en conflit avec la société qui le détruit parce qu'il refuse de se soumettre aux nécessités de la civilisation. » (M, 151) Sullivan aime le côté rebelle du Christ, cette capacité qu'il a de troubler l'âme et l'esprit de ceux qui le rencontrent. Dans un ouvrage qui traite de ce thème<sup>6</sup>, John Meier décrit Jésus comme un « Juif marginal » et il justifie ce propos par un examen de la vie de Jésus. Quelqu'un qui est condamné à mort par la plus haute cour judiciaire de la société dans laquelle il vit est mis, d'après Meier, dans les marges de cette société-là. La marge ultime, c'est la mort,

---

<sup>6</sup> John Meier, *A Marginal Jew. Rethinking the Historical Jesus*, New York, Doubleday, 1991.

surtout aux yeux de la communauté juive de l'époque : la mort par crucifixion, un châtimeut qui était réservé aux esclaves et aux criminels de droit commun. Mais ce n'était pas seulement la société qui marginalisa Jésus ; d'une certaine façon, il se marginalisa lui-même. A l'âge de trente ans environ il abandonna son métier et se fit errant afin d'accomplir sa mission prophétique. Un homme qui ne travaillait pas, qui dépendait de l'aumône et de la charité, n'était pas très estimé par les Juifs de l'époque. En outre, cet homme avait osé se heurter à nombre de croyances et de mœurs qui étaient respectées par les Juifs palestiniens. Il s'était imposé le célibat, avait fréquenté les prostituées, les percepteurs, une Samaritaine - tous tenus en soupçon par les Juifs -, et ses discours paradoxaux avaient fini par le rendre dangereux aux yeux de bien des membres de la hiérarchie juive de l'époque. Il en perdit la vie. Sullivan s'inscrit dans une longue tradition chrétienne en choisissant librement la marginalité et en décrivant des personnages marginaux qui se révoltent contre les idées reçues et les systèmes de pensée qu'on essaie de leur imposer. C'est à une connivence que nous invite la parole du Christ, en cela exactement pareille à l'entreprise littéraire proposée par Sullivan. Aussi il y a le défi que nous deux nous lançent :

Changer le cœur et l'esprit des hommes un à un, voilà ce qu'il (Jésus) semble chercher d'abord, et non par le moyen des mythes collectifs du bonheur, qui, pour un temps bref soulèvent les humains, puis les laissent à eux-mêmes, si bien que toujours reviennent l'envie, la guerre, le malheur. (M, 106)

Le chemin chrétien, quand il est vécu réellement, n'est pas sans obstacles.<sup>7</sup> « Changer le cœur et l'esprit des hommes » est un projet ambitieux qui ne s'accomplit pas sans se heurter à beaucoup d'opposition. Car le christianisme passe par la réalité de la croix où l'on se trouve seul et abandonné. Ce n'est qu'après les épreuves les plus dures que l'on arrive à l'aube de l'espérance. La croix ne traduit pas tout simplement la douleur physique mais aussi l'angoisse de se sentir exclu, étranger. Dans l'ouvrage posthume

---

<sup>7</sup> « Jésus aussi dérouté, casse nos assurances, mais non seulement pour illuminer : il entraîne, propose une communion à l'instant même. » (M, 39)

qu'il a consacré à l'ancien rédacteur en chef du *Monde*, son ami Beuve-Méry, publié en 1994, Sullivan explique son choix :

Parce que longtemps j'ai été fasciné par les rebelles, les *outsider*. L'*insider* colle à la vie mondaine, enfermé derrière des murs d'apparence, de sérieux ou de gloire. Insidieusement il sait transformer les valeurs et Dieu même en objets mentaux, maniables : c'est ainsi qu'il devient efféché, approuvé et assure sa réussite. L'*outsider*, non sans douleur, quitte l'harmonie du groupe, cherche un passage à travers la futilité vers une conscience plus haute de la vie, tente de créer une société d'amis au sein de l'inhumain, invite à une nouvelle sagesse.<sup>8</sup>

L'*outsider* est sans aucun doute un marginal, celui qui fraie son chemin en dehors du groupe et qui arrive à « une conscience plus haute de la vie. » Toutes les tentatives littéraires de Sullivan aspirent à la conversion, au péril, à l'ambigu. Il s'apitoie sur l'*insider* qui ne brise jamais la carapace de son existence artificielle et qui opte pour le banal, le clair, le stable. La position marginale qu'adopte Sullivan lui permet de jouir d'une vision artistique, spirituelle et sociale plus lucide, plus perspicace. Il se situe à la frontière qui sépare deux mondes différents et il n'appartient ni tout à fait à l'un ni tout à fait à l'autre. C'est un *outsider* aux yeux des deux groupes car il ne fait jamais le pas qui le mettra dans une catégorie spécifique. Il veut être « en marge pour être au cœur. »<sup>9</sup>

En prenant la décision de traiter le thème de la marginalité chez Sullivan, je suis conscient du risque de malentendu éventuel pour les lecteurs à qui la marginalité paraîtrait uniquement en termes d'exclusion sociale. Certes, cette marginalité-là existe chez Sullivan mais il s'intéresse moins à la condition matérielle ou sociale des pauvres, des clochards, des prostituées qu'à ce qui se passe dans leur âme. Il part du « littérairement correct » ainsi que du « politiquement correct » et gagne peu à peu la marge. Il ne cherche pas à changer les structures de la société mais à transformer l'esprit des gens. Il nous invite à entreprendre une

---

<sup>8</sup> Jean Sullivan, *Une lumière noire. sur Beuve-Méry*, Arléa, 1994, p.28.

<sup>9</sup> Voir Gilbert Maksud, « En marge pour être au cœur », in *Rencontres avec Jean Sullivan* (4), Association des Amis de Jean Sullivan, 1988, pp. 109-119.

quête spirituelle qui sera libre de tous ces obstacles qui rendent impossible le regard sur soi : « Je vous invite à porter en vous de grands espaces, à vous sentir, intérieurement en vérité, étrangers, passants, pèlerins, à vous désencombrer de tout ce qui empêche la marche en avant. » (BN, 22)

Ce livre a donc pour tâche de décoder tous les signes de la marginalité dans la vie et l'œuvre de Sullivan. Dans la première partie seront décrites les grandes lignes de la vie de ce marginal, Joseph Lemarchand, qui deviendra plus tard Jean Sullivan. S'il est devenu marginal, c'est principalement à cause des expériences qu'il a vécues et qui ont exercé une influence sur l'enfant, le prêtre, et, plus tard, l'écrivain. Puis l'auteur sera situé dans le contexte littéraire de son époque afin de montrer en quoi ses préoccupations diffèrent de celles des romanciers catholiques et des nouveaux romanciers dont il était contemporain. On verra qu'il ressemble davantage à des romanciers comme Céline et Kerouac, surtout à cause de son style et de son approche de la marginalité. Sullivan veut toujours affirmer sa différence mais il a subi sans aucun doute quelques influences littéraires : on ne peut pas écrire dans le vide. La dernière partie retracera l'évolution des personnages marginaux dans les romans de Sullivan. Ils sont, on le remarquera, le reflet de leur créateur et ont sa préférence. Ce sont des rebelles de l'intérieur qui refusent de se compromettre et qui cherchent une vie spirituelle profonde et authentique, souvent en dehors de toute religion organisée.

En quelque sorte ce livre est lui aussi une quête dans laquelle le Graal ne cesse de nous échapper. La marginalité, comme l'écriture sullivanienne, est évasive, fuyante, pleine de paradoxes - comme la Parole. L'auteur n'essaie point de rendre notre tâche plus aisée. Il nous déroute constamment car, selon lui, il faut vivre la quête et c'est la quête qui fait vivre...

## PREMIERE PARTIE

### JOSEPH LEMARCHAND (1913-1980) : UNE VIE EN MARGE

#### INTRODUCTION A UNE VIE MOUEMENTEE

Les propos d'un écrivain ne sont jamais intemporels. Ils sont issus de tel sol, et à tel moment. On ne comprend bien ce qu'un homme prononce que si l'on a quelque lumière sur l'homme qu'il est.<sup>10</sup>

Cette observation d'Henri Guillemin s'applique particulièrement bien à Sullivan, dont la vie et l'expérience personnelle se trouvent inscrites, de son propre aveu, dans toute son œuvre. Même ses romans constituent une sorte d'autobiographie car il y parle constamment de lui-même : « Oui, un jour je me suis mis à écrire, puisqu'il faut parler de moi, puisque je n'ai pas d'idées générales. C'est moi que je connais le mieux; peut-être que je me connais très mal. Je ne parle que de moi. »<sup>11</sup> Et ailleurs : « Mon journal intime est mélangé à tous mes livres. » (M, 24)

Les événements majeurs de cette vie aident à comprendre pourquoi Sullivan a fini par devenir marginal. Sa vie étant intimement liée à ses livres, il est important d'en connaître les grandes lignes. Signalons toutefois qu'on ne connaît pas tous les éléments de la vie de Jean Sullivan qui restent toujours dans l'ombre. Puis, il y a des faits et des périodes qui sont plus significatifs que d'autres et on essayera de se concentrer sur ceux-ci.

---

<sup>10</sup> Henri Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, Gallimard, 1977, p.19.

<sup>11</sup> « Qui êtes-vous, Jean Sullivan ? » Conférence de Jean Sullivan donnée chez les Pères Jésuites à Nantes, dans les années 1970. Voir *Rencontres avec Jean Sullivan* (2), 1986, pp.21-51.

## PREMIERE PARTIE

Ce chapitre abordera brièvement aussi certains aspects de la société française pendant la vie de Sullivan.<sup>12</sup> En tant que prêtre, il a de toute évidence été affecté par les grandes mutations religieuses comme le deuxième Concile du Vatican. Il faut dire pourtant que Sullivan était très en avance sur son temps et qu'il s'est délibérément mis à l'écart de l'Eglise catholique - tout en restant prêtre, mais un prêtre vigilant et quelque peu rebelle. Il n'a jamais envisagé en effet la possibilité de vivre en dehors de l'Eglise<sup>13</sup>, mais il a toujours refusé de se taire à chaque fois qu'il constatait un abus de pouvoir. La vie intérieure lui importait avant tout, alors que l'Eglise institutionnelle au fil des années avait eu tendance à oublier celle-ci :

En définitive c'était à cause de l'Eglise avide d'efficacité temporelle, habile à substituer les réflexes et tous les conditionnements, les obligations, au mouvement intérieur de l'Evangile que l'Occident tout entier avait pu découvrir la négation. Ses catéchismes avaient ouvert la voie à l'athéisme. (CN, 36)

Pour Sullivan cette détermination de l'Eglise d'imposer sa volonté au peuple ne correspondait pas au message de l'Evangile, qui demande au croyant de trouver sa propre manière de vivre en chrétien. La chose la plus frappante chez Sullivan, c'est son espoir en une Eglise à venir, une Eglise pauvre, dépourvue de gloire politique et sociale, forte de sa faiblesse même :

Quand l'Eglise voit diminuer son prestige, quand la liberté fait craquer les pharisaïsmes, quand les prêtres [...] peuvent se déterminer un peu plus librement, quand les églises

---

<sup>12</sup> Dans un article très révélateur, Yvon Tranvouez conclut que l'œuvre de Sullivan reflétait l'esprit de son temps : « Péguy déplorait que la mystique se dégradât toujours en politique. Sullivan a commencé par la politique et fini par la mystique. Son itinéraire est révélateur de la grande mutation religieuse qui s'est produite en France depuis 1950. » « Jean Sullivan et la crise catholique du second XXe siècle », in Yvon Tranvouez (dir.), *Jean Sullivan : L'écriture insurgée*, Éditions Apogée, Rennes, 2007, p.116.

<sup>13</sup> On lit dans *Matinales: La Traversée des illusions*: « J'ai beau céder à l'humeur: je n'ai jamais réussi à croire que l'Evangile pouvait se vivre hors Eglise. » (II, 177-178)

commencent à réaliser qu'elles ne peuvent plus se servir de leur influence politique pour peser sur des décisions morales, ce sont là les signes évidents d'une renaissance chrétienne. (M, 305)

Dans ce chapitre donc, nous verrons que Sullivan a vécu de près les retentissements de deux guerres mondiales, les bouleversements apportés par Vatican II dans la liturgie de la messe, le rôle du prêtre et des laïcs par exemple. Il a pris conscience de la déchristianisation massive de la France, des mutations sociales et culturelles dues aux évolutions économiques et scientifiques. Ces dernières ont bénéficié à une minorité de gens mais elles ont ajouté à la souffrance de ceux qui étaient dans l'impossibilité de suivre ce nouveau rythme de vie, plus accéléré. Sullivan n'a pas essayé de se protéger du monde ; il était sensible aux événements qui se passaient autour de lui. Parfois même, il les dépassait. Doué d'un regard prophétique, il savait lire les signes de son temps et préparer ses lecteurs à affronter une réalité humaine moderne, parfois difficile à accepter.

### UNE JEUNESSE BRETONNE

Né en 1913, dans un village breton, Montauban-de-Bretagne, Joseph Lemarchand de son vrai nom, fut très tôt marqué par la souffrance et la perte. Son père mourut au front dans l'Argonne en 1916 alors qu'il n'avait que trois ans. Toute sa vie il se considéra comme un : « fils sans père, fils de tué. » (JH, 80) La mère avait anticipé la mort de son mari. Elle attendait chaque jour l'arrivée du facteur dans l'espoir de recevoir de ses nouvelles. Le père Chauvin, comme s'appelait ce facteur bienveillant, préférait, pour lui épargner de la peine, éviter la maison plutôt que d'être vu les mains vides. Sullivan imagine son père le jour de son départ disant adieu à la terre avec ses semelles, passant doucement sa main sur un tronc d'arbre : « avec dans les yeux peut-être, la même compréhension que dans le regard de l'animal condamné. » (DTA, 37) Il se savait en route vers la mort. Son épouse avait tout vu dans un rêve :



## PREMIERE PARTIE

Une nuit petite mère avait vu son mari sanglant, une énorme main lui épinglait une médaille sur la tunique. Il se redressait, la jetait dans la boue, se traînait ensuite pour la chercher, la reprendre [...] Et cependant, confrontant les dates, elle avait pensé que c'était ce jour-là qu'il avait été tué et du même coup décoré. (DTA, 40-41)

Cette mort transforme le train de vie de la famille Lemarchand. Sullivan décrit le jour où sa mère et lui rendent visite à « notre maître » pour négocier le renouvellement du bail. Le maître, un docteur, s'excuse mais se voit dans l'obligation de le doubler. C'est la catastrophe ; où va-t-on trouver l'argent ? La mère est à bout de forces : « Voilà qu'elle se remet à pleurer, ma mère. J'ai honte une seconde, cela je le sais. On ne se sent vraiment coupable que si l'on est pauvre. » (DTA, 45-46) Se trouvant alors dans l'impossibilité de payer le bail, « petite mère » finit par prendre la décision de se remarier. Comme ce fut le cas pour Baudelaire placé dans une situation similaire, le remariage marqua un tournant dans la vie de Sullivan : « Petite mère se remarie. La peur, la honte, le vide surtout doivent s'éprouver en lui. Une douleur sans raison claire, tapie au plus creux, qui, pendant des années ne vous quitte plus sans que vous puissiez lui donner un nom. » (DTA, 90) Sullivan comprend que sa mère se remarie par devoir - elle va perdre sa ferme et il faut vivre, faire vivre - mais il ne peut s'empêcher de lui en vouloir de l'avoir délaissé pour un autre. Il n'a rien contre son beau-père, un homme généreux, aimable, mais comment pardonner à sa mère d'avoir tout chambardé ? Il se sent seul, abandonné, et le fait que sa mère persiste à lui parler de son mari mort, qu'elle avait aimé d'un amour véritable, ne fait qu'ajouter à son désespoir :

Quand elle disait autrefois : ton père ... je serrais les dents ou quittais la pièce. J'eusse été en peine de dire pourquoi. Plus tard je compris mieux : il me semblait qu'une femme qui se remariait perdait le droit de parler de son premier mari. (DTA, 72)

On peut voir là les origines de la marginalité chez Sullivan. Se voyant remplacé auprès de sa mère par un autre, il fraye son

propre chemin, s'éloigne un peu d'elle, devient solitaire, rebelle. Il décrit cette démarche dans un entretien avec Marcel Brisebois :

J'ai pris conscience à un âge avancé, que, en effet, ce que je croyais qui m'était propre, ce qui faisait ma différence, j'avais la naïveté de croire que c'était quelque chose de conquis, que c'était un regard sur le monde qui me faisait rejeter la société, choisir une certaine voix de solitude, de hauteur et progressivement je me suis aperçu que cela tenait au fait que, n'ayant pas de père, n'ayant pas connu mon père, mon père ayant été tué, je me solidaraisais avec la mort de mon père.<sup>14</sup>

Beaucoup d'écrivains sentent leur « différence » par rapport à la société et aux gens qui s'y trouvent. Une certaine distance s'impose si l'on veut mieux analyser le comportement d'autrui et son propre caractère artistique. Sullivan n'acceptera pas sans interrogation les idées reçues, les systèmes de pensée réducteurs de l'homme et cela lui imposera la solitude et la marginalité, deux traits qu'on rencontre également chez ses personnages principaux.

En décrivant cette jeunesse bretonne, il ne faudrait pas passer sous silence les liens de Sullivan avec la terre. Car Sullivan est et se sent paysan par sa famille ainsi que par ses premières expériences. Quelles belles descriptions ne nous donne-t-il pas des bêtes de la ferme, dont chacune portait un nom propre :

J'avais accoutumé nos bêtes à marcher à droite, deux par deux. Pour rien, pour la gloire. *Gare, Décidée, Fleurie, Charmante, Luciole*. Je les interpellais. Et ces longues heures dans les matinées sans fin, à somnoler, à lire, à suivre les chemins des blaireaux, des loutres, des mottes. (D'LA, 61)

---

<sup>14</sup>Cité in *Écrits du Canada français*, volume 62, Montréal : 1988, p. 58. Dans un entretien avec Bernard Feuillet il décrit la mort de son père et le remariage de sa mère comme les événements fondamentaux de sa vie : « Il y a toujours une image qui revient : j'arrive en pleurant, en suivant une sente à travers les champs. Pourquoi suis-je en retard ? Je n'en sais rien. J'arrive à la maison, ce sont les noces de ma mère. Elle n'est pas en blanc puisqu'elle se remarie, elle aussi est en larmes et vient vers moi. [...] Mon écriture a été un long effort pour venir à bout de cette image. La mort de mon père, le remariage de ma mère marquent toute ma vie. » *L'instant, l'éternité : Bernard Feuillet interroge Jean Sullivan*, Le Centurion, 1978, p. 36.

## PREMIERE PARTIE

Sa mère était triste de voir les bêtes monter dans les charrettes. Elle s'y attachait et savait le sort qui les attendait. Le jeune Sullivan, lui, vivait dans le présent comme les enfants qui se montrent souvent cruels et insoucians, indifférents à ce qui arrive autour d'eux. Sullivan n'a jamais eu le côté sentimental de sa mère. La terre était pour lui une source de merveilles :

Il me semble qu'enfant je collais parfaitement à la terre, bienheureusement accordé à la pluie, au soleil, au froid, sans savoir que j'étais heureux. Seulement prendre conscience du bonheur c'est être séparé déjà. Le monde pour l'enfant n'est pas un spectacle. Il est dedans, l'enfant. (DTA, 76)

Mais la terre, bien qu'elle apporte le bonheur, ne nourrit pas toujours ses enfants. Il est difficile d'être heureux quand on se sait pauvre. La religion était le seul remède contre l'angoisse.<sup>15</sup> L'Évangile que sa mère lui lisait à haute voix annonçait la préférence du Christ pour les humbles. Sullivan comprendra mieux au fil des années que la pauvreté dont parle l'Évangile est une humilité qui consiste à s'abandonner à la volonté de Dieu, qu'elle n'a pas grand-chose à voir avec les biens matériels : « Les pauvres ne sont pas des misérables. Des misérables il en est encore mais les pauvres sont rares comme le trèfle à quatre feuilles. » (DTA, 20) Et encore :

En tout cas il m'aura fallu longtemps pour apercevoir que la civilisation moderne a réussi ce paradoxe de transformer les pauvres en riches, si bien que la parole, « malheur aux riches », qui n'est point malédiction mais constatation d'un fait, « les riches sont malheureux », vise aussi bien les pauvres, qui sont riches de leurs avidités et frustrations. (DTA, 49-50)

Les pauvres, avides de ce qu'ils ne possèdent pas encore, qui veulent remplacer les riches, ont déjà l'esprit corrompu. Les pauvres qu'aime Sullivan sont ceux qui connaissent un grand manque au cœur de leur existence, qui se savent faibles et qui

---

<sup>15</sup> Il dit : « Il est possible qu'existant si peu aux yeux d'autrui et ne voyant nul autre bien à convoiter, je me sois alors emparé de Dieu comme d'un étendard. » (DTA, 95)

continuent de chercher un sens à leur vie. Trop longtemps les riches ont été le plus ferme appui de l'Église. Pour Sullivan il est paradoxal que ces gens communient le dimanche à Celui qui naquit dans une étable, qui fut crucifié comme le pire des criminels et qui a dit : « Les premiers seront les derniers, les prostituées vous précéderont. » Sullivan fut sensible à la Parole dès son très jeune âge. Il était donc naturel qu'il pensât à devenir prêtre, le sacerdoce lui offrant l'évasion d'une vie familiale un peu étriquée et l'occasion de réaliser une ambition spirituelle qui sommeillait en lui depuis sa petite enfance. La propriétaire du château de Montauban-de-Bretagne soupçonna très tôt chez lui sa vocation : « Tu as de bons yeux fidèles, dit-elle. Aimerais-tu être prêtre ? » (DTA, 72) La religion de sa mère compta également dans cette vocation. Ce n'est que plus tard qu'il saura combien il doit à cette femme dont la pratique religieuse un peu superstitieuse lui inspirait le dégoût au début de son sacerdoce. S'il reste toujours lié à la Parole, c'est surtout grâce à elle. Les premières lignes de *Matinales* soulignent cette dette :

Ce doit être mère qui m'a transmis l'héritage, elle qui n'avait rien d'autre à laisser, comme ses parents le lui avaient transmis. Je sais que dans sa maison, chaque soir d'hiver, le père lisait à haute voix l'Ancien et le Nouveau Testament, et les chiens même se tenaient immobiles (M, 11)

Cet attachement à la Parole ne fit jamais défaut dans la vie de Sullivan. Il y voyait le pouvoir du paradoxe, l'énigme du mystère. Il comprenait que son message est fâcheux car il exige qu'on fasse des sacrifices, qu'on perde pour gagner, qu'on s'appauvrisse pour s'enrichir. Bien qu'inspiré par l'exemple de sa mère, Sullivan avait des convictions spirituelles très différentes : « J'essayais d'imiter la pitié de ma mère. Un comédien juste ce que j'étais, ce que je suis encore. » (PPA, 117) Toujours éveillé, de peur de tomber dans le piège de la satisfaction de soi, Sullivan n'accepte jamais de se laisser enfermer dans une religion mécanique, instinctive. Il veut devenir prêtre, mais prêtre éveillé, lucide. Il sait que pour suivre le message de l'Évangile il faut briser toute attache : « L'Évangile éclaire la condition humaine. Il arrache l'individu au clan, à la famille, au

## PREMIERE PARTIE

bonheur d'enfance. Il en fait un solitaire, un errant, un marginal. » (M, 268)

L'Eglise qu'avait connue Sullivan était l'Eglise traditionnelle et puissante qu'il a décrite dans ses premiers écrits. Dans sa Bretagne natale au début du siècle les prêtres détenaient un pouvoir presque absolu sur des femmes pieuses comme la mère de Sullivan. Ils administraient la religion à une époque où l'Eglise luttait contre le modernisme. Il s'agissait de croire tout ce que l'Eglise disait, d'accepter passivement les décrets d'une hiérarchie qui se voulait omnisciente et toute-puissante. Vivant dans une région rurale, Sullivan avait dû souffrir d'une religion plus autoritaire que celle des villes. Pourtant, il ne se montre pas trop sévère vis-à-vis des prêtres qu'il a connus :

Pauvres ils étaient les prêtres, sans envie pour eux-mêmes, mais avec une préférence naïve pour les riches. Leur envie ils la rapportaient sur leur église : ils s'absolvaient ainsi. (DTA, 22)

D'ailleurs, hormis quelques exceptions, les seigneurs locaux étaient le plus ferme appui de la religion. (DTA, 20)

Dans le *Journal d'un curé de campagne* (1936), Bernanos notait qu'était déjà fini le temps où l'on envoyait encore dans les paroisses de vrais « curés », comme celui de Torcy. Le curé d'Ambricourt, lui, n'a pas les qualités nécessaires pour gouverner ou gérer sa paroisse, ce qui le rend inefficace aux yeux de ses paroissiens ainsi qu'auprès de ses confrères ecclésiastiques. Bernanos savait que les temps étaient définitivement passés où « Monsieur le curé », gardien officiel de l'ordre public, était le centre spirituel de sa paroisse. Sullivan était conscient du fait que sa mère avait la nostalgie de cette époque glorieuse de l'Eglise. Son fils était d'une autre génération et d'une autre mentalité. Il n'était pas un garçon très pieux : « Longtemps j'eus honte parce que j'étais toujours content quand les grandes cérémonies liturgiques d'opéra étaient terminées. » (DTA, 57) Il parle de « processions, cérémonies interminables, des hommes en habits de théâtre » qui « vont et viennent sur la scène, » (DTA, 129) comme si les prêtres n'étaient que des acteurs. Devenu prêtre lui-même, il continuera d'en vouloir à l'Eglise de s'occuper trop du nombre, de l'influence

er de l'adhésion superficielle. On lit dans *Provocation ou la faiblesse de Dieu* :

Ce curé qui, dans son bulletin, chaque année, publie le nombre de communions distribuées, fait des graphiques, compare et termine en écrivant : allons, encore un petit effort, nous battons le record de l'an dernier, sait-il ce qu'il fait ? De la magie, du matérialisme religieux. (P14D, 84)

Des prêtres comme celui-ci il y en avait dans chaque coin de France. On ne les trouvait pas seulement en France d'ailleurs. Ceux-là négligeaient ce qui constitue la vie chrétienne réelle, la prière, la communion avec l'au-delà, en la réduisant à une sorte de jeu magique. Sullivan essaiera de ne jamais tomber dans ce piège.

#### ANNEES DE FORMATION AU SEMINAIRE ET EMERGENCE DU PRETRE MARGINAL

Sullivan entre au petit séminaire de Chateaugiron en 1926. Il ne sera nullement conforme à l'image traditionnelle qu'avait sa mère du rôle du prêtre. Elle voulait l'insérer dans un monde d'habitudes et de pressions qui, pour elle, s'identifiait à l'ordre éternel. Lui, au contraire, n'acceptait pas la rhétorique riède des théologiens du séminaire. Henri Guillemin s'interroge sur les raisons possibles qui ont poussé Sullivan à choisir le sacerdoce comme carrière :

Possible qu'aient compté, pour son entrée au séminaire, le désir de quitter la maison, le mépris des métiers ordinaires et des situations banales, l'appétit d'appeler les regards. Pour un « petit paysan qui n'avait rien », une ascension sociale, la prêtrise.<sup>16</sup>

Quelles que soient ses raisons, Sullivan est loin d'être content dans sa vie nouvelle. Il parle du petit séminaire comme d'« un purgatoire. » (D1A, 96) Il s'ennuie aux cérémonies multipliées et à la prière obligatoire. La liberté spirituelle n'existe guère ; l'essentiel, c'est de se conformer. Très tôt, Sullivan s'aperçut de l'abîme qui existe entre le rite et la vie. Un jour qu'il avait assisté à une messe

---

<sup>16</sup> H. Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, p. 23

## PREMIERE PARTIE

au cours de laquelle deux prêtres avaient parlé de tout donner, en se servant de mots comme « absolu », « amour », « paix » et « joie », le jeune garçon avait été fort impressionné. Comme il était choriste, on l'avait invité au presbytère :

C'est alors que, pénétrant le premier dans la salle à manger, je vois le baller des mains, des coureaux, au milieu des bouteilles de blanc, des pichets, par-dessus les oignons luisants, les pâtés. Je vois les visages enflammés, j'entends des rires gras. Quelqu'un fait chut, chut, une histoire s'arrête net, trop tard, je rougis, un vide se creuse, un étonnement sans bornes. (PPA, 117)

Ces hommes, qui avaient parlé de tout donner, n'étaient pas prêts à suivre leur propre message de dépouillement. Ils jouaient un rôle ; ils étaient en représentation. Voilà le masque que Sullivan ne voudrait jamais porter, pour ne pas faire de la foi un objet de consommation. L'Évangile, jamais il ne mettrait en doute son désir de l'annoncer : « [...] mais les thèses que plus tard il fallut absorber, souvent pénétrées de fausse logique, les méditations imposées, tout le matériel à conditionner, la multiplication des cérémonies, tout cela me tuait et n'avait pas été sans m'inquiéter. » (PPA, 121)

Il fait un joli portrait de son oncle, qui était prêtre, et de sa joie naïve lors de l'annonce de la guerre en 1914.<sup>17</sup> C'était un homme d'action qui cherchait la fraternité et la gloire dans la lutte contre les Allemands : « Concilier sans hésitation le christianisme, le devoir, avec l'aventure de la guerre, le goût du commandement et de l'héroïsme est une chance inouïe qu'on avait en ce temps-là. » (D'A, 30-31) L'oncle fit une belle guerre mais s'ennuya prodigieusement après. Il était le produit d'un système de formation au séminaire qui ne lui avait pas donné les moyens nécessaires pour répondre aux défis spirituels qu'il allait affronter dans une paroisse. Il était fait pour commander, pour

---

<sup>17</sup> Sa mère lui raconte l'incident dans *Devance tout adieu* : « Ton oncle était heureux comme un collégien. Il cherchait à cacher sa joie, mais elle débordait. Nous irons à Berlin, crie ton oncle. » (D'A, 30)

être obéi.<sup>18</sup> A la différence de Péguy qui « confondait bravement l'Évangile et la Patrie, l'Église et la France » (DTA, 31), ou de Céline dont l'expérience de la guerre l'a complètement transformé, Sullivan choisit de passer sous silence l'impact des deux guerres mondiales sur sa vie et son caractère. Longtemps après, il avoue n'avoir jamais vu un film des anciennes actualités de guerre « sans avoir fermé les yeux de honte, comme s'ils pouvaient se voir, les soldats, comme si j'étais parmi eux, les hommes arrachés à leur petite vie, pantins tressautant dans les boyaux de tranchées, bénis par leurs prêtres, mécaniques remontées par l'alcool aussi bien que par les propagandes monstrueuses où tout est confondu, l'argent, la patrie, la religion, Dieu... » (DTA, 35) Il choisit de ne pas parler des effets de la guerre, comme si ces choses-là l'avaient blessé si profondément qu'il n'arrivait pas à les évoquer. Bien qu'il fit partie d'un milieu culturel à tendance avant-garde et agitateur pendant la guerre de 1939 à 1945, Sullivan ne s'occupait pas de la politique dans ses écrits, préférant la vie intérieure à tout autre forme d'engagement.

En 1932 Sullivan entre au grand séminaire de Rennes où il se conformera aux exigences extérieures pour qu'on le laisse préserver sa liberté intérieure. Au début, il se passionna pour la théologie mais il finit par s'apercevoir que ce système de pensée n'est qu'un jeu de l'esprit : « Trop peu de maîtres savent qu'on peut exceller en théologie, en vie spirituelle, en piété même, avec le cœur parfaitement sec. » (DTA, 97) Sa formation au grand séminaire fut typique de ce qui passait dans la préparation au sacerdoce à l'époque. Il fallait donner les réponses correctes, subir le conditionnement, ne pas trop questionner : « Pour « réussir » il suffisait d'avoir compris qu'il importait de dire ou d'écrire ce que les maîtres voulaient lire ou entendre. » (PPA, 217) Ou encore : « [...] il s'agissait de trouver la technique, de mettre au point la méthode, d'entrer dans la voie stérile de la rhétorique, de jouer, de jongler avec les vérités, d'opposer un système à un autre système. » (PPA, 217-218) Pour Sullivan, la vérité n'était pas un

---

<sup>18</sup> « Généralement les prêtres prêchaient la loi. Ils avaient réussi à transformer le christianisme en religion presque naturelle. Pour eux l'ordre rural dans lequel l'Église était puissante exprimait la volonté divine. Ils avaient oublié la liberté sans laquelle il n'y a point de foi réelle. » (DTA, 89)



## PREMIERE PARTIE

objet de possession lié à des formules de manuel, mais nourriture de l'intelligence. Il ne s'agissait pas de donner la bonne réponse, mais de vivre le paradoxe de l'Évangile.

Ses années au grand séminaire lui apprirent à s'éloigner de tout système de pensée qui vise à donner les réponses faciles et « acceptables. » Il résista au lavage de cerveau : « Conditionnement de l'intelligence, conditionnement du comportement : nous étions en pleine psychologie mécaniste. » (PPA, 221) Sullivan eut la chance de trouver au grand séminaire un supérieur complice qui lui prêtait les livres de Kierkegaard, Claudel, Maritain, Gilson, Gabriel Marcel, Heidegger, de Lubac, Congar tandis que les autres séminaristes ne disposaient que de manuels pieux à lire. Les auteurs mentionnés ci-dessus étaient normalement interdits aux séminaristes de l'époque. La lecture « en cachette » de ces auteurs affermit Sullivan dans ses idées un peu « radicales. » Il trouva chez eux des frères : ils lui fournissaient d'autres systèmes de pensée qui lui plaisaient bien davantage que les cours bornés et traditionnels dispensés au séminaire. Le côté rebelle se manifestait déjà chez lui. Il se rendit compte qu'il ne serait jamais un prêtre carriériste : « J'ai su que je ne ferais jamais carrière, que ma réputation n'avait aucune importance, que je n'avais rien à perdre, rien à gagner. » (PPA, 226) Cette prise de conscience le libéra davantage car il n'avait pas à se soucier de la réaction de ses supérieurs et il fut alors en mesure d'occuper une place marginale vis-à-vis de l'Église comme prêtre et, plus tard, comme écrivain. Écrire serait aussi une façon de respirer, d'être libre, de vivre. L'influence qu'essayaient encore d'exercer un bon nombre de prêtres sur les fidèles, Sullivan n'y croyait pas. En tant que prêtre, il viserait à éveiller au lieu d'endormir, à libérer au lieu d'asservir. Son écriture serait le prolongement de sa vocation.

Il serait faux d'imaginer que Sullivan n'a jamais douté de sa vocation. Avec une forme d'esprit portée à tout questionner, il était inéluctable qu'il passât par des crises. Qu'il ait persisté dans cette vocation témoigne de son profond attachement à la Parole. Il se souvient dans *Le plus petit abîme* d'un conseil reçu d'un ancien professeur :

J'ai gardé la lettre d'un professeur, un saint homme qui m'écrivit à l'occasion d'une de ces crises : Mon pauvre enfant, avez-vous réfléchi ? Quitter le séminaire ! Que deviendrais-tu ? Vous n'êtes pas armé pour la lutte qu'exige la vie. (PPA, 121)

Sullivan n'aurait en réalité jamais peur d'affronter les problèmes de la vie, malgré l'opinion exprimée par le professeur. Il ne devint pas prêtre afin de se cacher du monde, afin de se protéger des expériences quotidiennes comme le met en lumière la période qu'il passa à Rennes. L'image la plus forte qui émerge de ses années au séminaire est celle du conditionnement et du manque de liberté : « [...] on nous enseignait l'humilité tout en exploitant notre vanité afin de mieux nous gouverner. Par l'humilité, nous étions soumis, par la vanité, nous étions tenus - jolie perversion du pouvoir ecclésiastique. » (IF, 44) Cette « perversion du pouvoir », il essaierait de l'éviter pendant sa carrière ecclésiastique. Il avait horreur des clercs qui se sentaient appelés à faire carrière. Dans *Le Voyage intérieur*, le jeune héros, Jacques Moreuil, en veut aux prêtres qui ne se rendent pas compte de la difficulté de la tâche qu'ils accomplissent :

Trop jeune, il ne songeait pas encore qu'eux-mêmes (les prêtres) secrètement douloureux, occupés à se battre au-dedans contre des fantômes, mesuraient la distance incommensurable qu'il y avait entre leur âme courageuse de jeunesse et la vie plate et bourgeoise qu'on leur avait imposée, qu'ils étaient aussi les victimes d'une société hypocrite et frelatée qui avait apprivoisé le mystère. (VI, 27-28)

Le théologien allemand, Eugen Drewerman, donne un diagnostic semblable en disant que les prêtres comprennent vite que « la théologie apprise des années durant reste terriblement abstraite par rapport à la réalité de la vie d'une paroisse et de la société. »<sup>19</sup> Sullivan savait que ce qui importait avant tout dans le travail d'un prêtre était de rendre la doctrine accessible aux gens et non pas d'être le porte-parole de l'Église.

---

<sup>19</sup> E. Drewerman, *Fonctionnaires de Dieu*, Albin Michel, 1993, p.154.

## PREMIERE PARTIE

Les vingt ans séparant son ordination, en septembre 1938, de la publication de son premier roman en 1958 seront dominés par des activités culturelles. Il fut nommé d'abord professeur au collège Saint-Vincent à Rennes. En tant que « fils de tué », il était dispensé du service militaire. Il mit en place à Rennes plusieurs projets culturels. Il suivit des cours de philosophie et de lettres en faculté et devint aumônier des étudiants. Il s'ouvrit également sur un autre milieu, sur une pensée libre d'attaches religieuses :

L'université m'aura plus appris que le séminaire, même dans l'ordre intérieur. J'entends parler des dangers de l'université. J'y ai trouvé la liberté spirituelle. Ce n'est qu'à l'université, après le séminaire où je n'avais eu que des répétiteurs, que j'ai eu l'idée de ce que pouvait être la recherche, que j'ai entendu une voix d'homme. (PPA, 226)

Il s'agit d'une nouvelle étape dans l'itinéraire intellectuel et spirituel de Sullivan. Il rencontre de nombreuses personnes intéressantes et il se sent tout à fait à l'aise dans le cercle intellectuel qui se forme autour de lui. Cela dit, il gardera toujours une certaine distance. Les comportements démonstratifs ne lui conviennent pas : « Nous ne sommes pas démonstratifs dans la famille, » (DTA, 11) dit-il, ce qui peut expliquer la réserve que remarquent chez lui ceux qui l'ont connu. Michel Sevinès qui avait Sullivan comme professeur à Saint-Vincent note : 'Vis-à-vis de ses collègues, professeurs à Saint-Vincent, il paraissait se tenir à l'écart; ses amis étaient ailleurs. Ils n'étaient pas, non plus, dans les sommets de la hiérarchie locale.'<sup>20</sup> Cette observation est intéressante. Les amis de Sullivan ne seraient pas forcément des gens influents à Rennes. Ils ne se trouveraient pas toujours non plus parmi les autres prêtres. Il témoignait déjà d'une préférence pour ceux chez qui il détectait une façon différente de vivre, une exigence d'authenticité. Sullivan n'est en rien un prêtre ordinaire des années 1930 et 1940 en France.<sup>21</sup> Il n'attend pas les courbettes et les regards déférents qui étaient à cette époque réservés au

---

<sup>20</sup> M. Sevinès, « Joseph Lemarchand à Rennes », in *Rencontres avec Jean Sullivan* (3), pp.143-144.

<sup>21</sup> Ici encore il faut noter l'absence de toute référence directe à la deuxième guerre mondiale ou aux rebondissements politiques de cette époque.

clergé par un nombre de moins en moins important de fidèles. Il ne veut pas être un notable : il désire plutôt garder son indépendance, faire et dire ce qui lui plaît : « Un dérangeur de votre ordre, voilà ce que je suis plutôt, l'homme de la Parole, c'est-à-dire de l'insurrection, contre les préjugés au nom même de la fidélité. » (PPA, 156-157)

En 1943 Sullivan fait un stage de quelques mois comme prêtre-ouvrier chez Renault en remplacement d'un autre prêtre. Il respecte le travail fait par les prêtres-ouvriers mais ce n'est pas sa vocation à lui. Néanmoins, il avoue que : « En quelques mois, sans avoir ouvert un seul livre, j'avais plus appris que dans toute une vie d'éruite. » (PPA, 240) A la fin du stage il se rend compte que l'embauche qui est indispensable à ses camarades ouvriers n'est pour lui qu'un alibi. Son vrai travail l'attendait ailleurs. Il n'est pas atteint par le marxisme, toute idéologie lui étant étrangère, mais il se solidarise avec les ouvriers. Les raisons qui l'ont poussé à entrepris ce stage sont peu claires : « Pourquoi étais-je venu à Boulogne-Billancourt cette année-là ? Je savais que je ne serais pas ouvrier toute la vie. Expérience truquée de toute façon. Était-ce l'ennui qui m'avait poussé ? Ou bien le sentiment que quelque chose de grave s'engageait, le désir de ne pas être absent tout à fait ? Ce fut peut-être la curiosité. » (PPA, 240) Le désir de tenter l'expérience guide toutes les actions de Sullivan. Ses six mois chez Renault lui apprirent quelque chose sur la vie ouvrière, il éprouverait par la suite davantage de respect pour les prêtres qui se consacrent à ce genre de travail.

De retour à Rennes les activités culturelles s'accroissent. En février 1945 Sullivan fonde un centre de conférences, *La Renaissance spirituelle*, créé d'abord sous le nom de *Résistance spirituelle*. Il se met à organiser des rencontres tous les quinze jours au cinéma « Le Français », à Rennes. *La Renaissance spirituelle*, d'après Claude Lebrun :

[...] marque pendant presque quinze ans la vie culturelle rennaise. Informé des mouvements intellectuels et artistiques les plus en pointe, il anime un lieu de rencontres et de réflexion

## PREMIERE PARTIE

très ouvert, très en avance surtout sur le temps d'avant le concile.<sup>22</sup>

Il met en présence du public des personnages représentatifs qui acceptent de venir faire des conférences. Ces dernières traitent des sujets brûlants de l'après-guerre et certains des conférenciers sont de haute stature : François Mauriac, Gabriel Marcel, Emmanuel Mounier, le Père Daniélou, Jules Romains. Sullivan savait choisir les personnes qui, par leur charisme, apportaient un surcroît d'intérêt aux réunions. Pour présenter un film anglais Robert Merle, pour présenter René Huyghe ou Bernard Dorival un helléniste normalien et non des moindres.<sup>23</sup> Sullivan avait créé également un ciné-club, *La Chambre noire*, qui était comble à toutes les séances. Jean-Luc Godard, Eric Rohmer et Robert Bresson vinrent à Rennes parler de leur art. Ici Sullivan se montra, encore une fois, en avance sur son temps. Il initia les Rennais au cinéma à une époque où cet art devenait de plus en plus populaire et complexe. Michel Le Roux témoigne :

En 1963 le succès est devenu tel que, certaines semaines, *La Chambre noire* mobilise « Le Français » trois jours et « Le Paris » quatre jours par semaine. Ce ciné-club assure pratiquement à tout film, quels que soient sa nouveauté, son style, sa difficulté, 2 500 à 3 000 entrées en trois jours [...] *Pierrot le fou* de Godard aura, la première semaine de sa sortie, autant de spectateurs à *La Chambre noire* que dans le reste de la France.<sup>24</sup>

L'intérêt dont témoigne Sullivan pour le cinéma annonce quelques-uns de ses objectifs littéraires ultérieurs. Les films qui lui plaisent sont ceux qui mettent en marche, qui « éveillent. » *La Chambre noire* propose des programmes accompagnés d'un exposé pour mettre le public en situation de spectateur averti. Voici quelques phrases prises dans les éditoriaux et programmes du ciné-club écrits par Sullivan. Quand il y parle du cinéma c'est comme si l'on écoutait le futur romancier parler de la littérature :

---

<sup>22</sup> Claude Lebrun, *Imitation à Jean Sullivan*, Le Cerf, 1981, p.19.

<sup>23</sup> M. Sevines, « Joseph Lemarchand à Rennes », p. 145.

<sup>24</sup> *Le Grand Huit*, Maison de la Culture de Rennes, Novembre 1986.

## Une vie en marge

Une œuvre digne de ce nom c'est d'abord un coup qu'elle envoi : on ne sait pas toujours si c'est agréable ou non, on est atteint en profondeur.

Un film n'est pas un objet. Les grandes œuvres ne se laissent jamais cerner, déroutent : on n'a jamais fini de les comprendre. Elles ne peuvent que créer un malaise chez celui qui se veut enfermé en lui-même. La loi essentielle est celle-ci : faire le vide, oublier ce qu'on est, ce qu'on sait, croit savoir, afin de participer honnêtement à l'intention créatrice de l'œuvre.<sup>25</sup>

Plus loin il parle d'un « ton », d'une « voix », d'un « rythme », d'un « mouvement intérieur », tous éléments fondamentaux dans ses propres écrits ; il est clair aussi que le cinéma en tant qu'art tentait beaucoup le futur romancier et qu'il chercherait dans la littérature le même « souffle » que celui qu'il trouvait dans un film de Bunuel ou de Bresson : « [...] le film, s'il existe par son langage, sa vibration propre et sa tonalité, invite chacun, quelles que soient ses idées, *celui qui croit au ciel et celui qui n'y croit pas*, à sortir du lieu et du temps étroits dans lesquels il est enfermé, à quitter ses préjugés, ses adhésions paresseuses et sa lâcheté mentale. »<sup>26</sup>

En 1950, autre initiative : cette fois il s'agit du mensuel *Dialogues-Ouest* : « [...] dont la liberté de ton, la ferveur des engagements frappent encore aujourd'hui à la relecture. »<sup>27</sup> Ce journal est pour Sullivan le moyen d'exprimer des idées sociales dans la ligne d'une pensée spirituelle. On peut se demander quelle avait été la réaction des autres prêtres à toute cette activité culturelle ? Il est sûr qu'elle n'échappait pas à l'attention des autorités ecclésiastiques dont quelques membres avaient mis en doute l'attitude de Sullivan. A Rennes, on l'appelait « le curé rouge » à cause de son attitude non-conformiste et de ses positions sociales d'avant-garde. Il eut la chance de pouvoir compter sur la compréhension de son supérieur, le Cardinal Roques : « A propos d'un journal que je dirigeais (*Dialogues-Ouest*) il eut ce mot admirable : parlez-y de tout sauf de religion si vous

---

<sup>25</sup> F. Duval, « Le rôle du ciné-club 'La Chambre Noire': éveiller », in *Rencontres avec Jean Sullivan* (6), 1992, p. 43.

<sup>26</sup> Cité par F. Duval, « Le rôle du ciné-club », p. 48.

<sup>27</sup> Claude Lebrun, *Imitation à Jean Sullivan*, p.19.

## PREMIERE PARTIE

voulez éviter des histoires.» (PPA, 229) Le rédacteur en chef suivra ce conseil et le journal traitera des sujets les plus divers, variant des plus grands problèmes politiques et économiques de l'après-guerre en France jusqu'aux petites difficultés des agriculteurs bretons. Sullivan y publiera des articles et nouvelles sous divers pseudonymes ; Jacques Morcuil, A. Emry et Jean des Houches entre autres. Il fait aussi paraître dans *Dialogues-Ouest* des articles écrits par des amis, tel celui d'un professeur de mathématiques à l'université de Rennes, Marcel Légaut. M. Légaut, qui deviendra plus tard un écrivain renommé, aurait pu figurer dans un roman de Sullivan, tellement son choix de vie est conforme à l'idéal de l'auteur. Un jour il prend la décision de quitter sa carrière pour aller vivre sur les flancs d'une pauvre montagne du Haut Diois, dans les Pré-Alpes, à la limite du Dauphiné et de la Provence. Dans l'article qu'il écrit pour le journal, Légaut se demande s'il pourrait reprendre sa vie de professeur. Il ne le croit pas : « Je me sentirais paradoxalement en exil dans une existence pourtant bien connue et encore aimée. J'aurais l'impression d'être condamné à vivre de façon irréaliste. »<sup>28</sup>

Légaut s'était réveillé tout d'un coup en se rendant compte que sa vie n'avait plus de sens, qu'il était devenu un fonctionnaire. Quoi qu'ayant la sécurité matérielle, le respect de ses collègues, il se sent insatisfait. Alors il abandonne tout pour aller chercher le bonheur loin des villes, pour redevenir un « petit. » L'itinéraire de cet homme est très semblable à celui de plusieurs des personnages qu'on rencontre dans les romans de Sullivan. Sullivan veut souligner le témoignage d'un homme qui ne ressemble pas à ceux avec qui il travaille et aux côtés de qui il vit. Le besoin qu'il éprouve d'aller chercher l'absolu dans la vie simple, près de la nature, ne le laisse pas en paix. Marcel Légaut est le genre de personne qui a toujours fasciné Sullivan parce qu'il n'a pas eu peur de suivre son inspiration.

*Dialogues-Ouest* est un projet qui a bien marché pour Sullivan. En 1954, après quarante-cinq numéros, le journal cesse de paraître. Déjà, le rédacteur en chef avait d'autres idées à suivre et,

---

<sup>28</sup> Marcel Légaut, « De l'université à la terre », in *Pouvoirs pouvoir, Rencontres avec Jean Sullivan* (8), 1994, p.47.

de plus, une vocation littéraire sommeillait en lui. La période rennaise fut tout compte fait fructueuse sur divers plans. Des idées mûrissent dans l'esprit du futur romancier. Ses succès lui assurent une certaine indépendance matérielle et il devient très coté dans les milieux intellectuels rennais. Il n'est pas obligé de mener une vie ordinaire de prêtre : « J'ai eu la chance, tout en restant dans l'institution de l'Église, de me mettre à distance des responsabilités du ministère. J'ai eu très tôt une indépendance matérielle. » (IE, 45) Michel Denis résume ainsi l'importance des années rennaises dans l'itinéraire de Sullivan :

[...] une longue propédeutique à l'émergence de l'écrivain, avec ses ombres et ses lumières. C'est l'époque où le prêtre découvre à la fois, à travers son ministère, ce qu'il ne veut pas être, ce pour quoi il ne s'estime pas fait, tout en voulant rester fidèle à son sacerdoce. C'est aussi l'époque où il sent que s'impose à lui une tâche, une mission, que son monde n'attendait pas et refuse, ce qui visiblement le fait souffrir.<sup>29</sup>

Pendant tout ce temps, il rend visite à sa mère presque tous les dimanches. Femme pieuse et simple, elle est loin d'être heureuse de la notoriété de son fils. Lui, parfois très impatient des idées démodées de sa mère, reste quand même fasciné par la foi inébranlable qui l'inspire, d'autant qu'elle n'essayait pas de lui dicter le chemin qu'il devrait suivre : « Parce qu'elle ne m'avait pas retenu j'étais lié à elle pour toujours et à travers elle à l'Église dont elle était pour moi l'un des signes les plus sensibles. » (DTA, 166) Maurice Récan se souvient des visites de son demi-frère au moment des vacances au séminaire. C'était comme l'arrivée d'un vrai personnage :

[...] il était accueilli comme un hôte de marque.. [...] lorsqu'il arrivait c'était l'événement : mes parents lui laissaient leur

---

<sup>29</sup> Michel Denis, « Jean Sullivan, acteur d'une ville en mouvement », in Yvon Tranvouez (dir.), *Jean Sullivan, l'écriture insurgée*, p.29.



## PREMIERE PARTIE

chambre et couchaient dans la pièce commune, on mettait pour lui seul sur la table les couverts en argent.<sup>30</sup>

Il est difficile de comprendre comment Sullivan a supporté d'être traité comme s'il était différent des autres enfants, lui qui plus tard tiendra en soupçon toute concession à la notabilité. Mais comme il était le fils d'un premier mariage qui avait été un mariage d'amour, à la différence du remariage qui avait été plutôt un mariage de raison, il occupait sans doute une place spéciale dans le cœur de sa mère. De plus, devenir prêtre était la réalisation des rêves maternels. Mais le deuxième mari et les autres enfants ont dû souffrir à cause de cette préférence mal déguisée. Ce n'est qu'après la mort de son beau-père et le départ des autres enfants que Sullivan et sa mère se rapprocheront l'un de l'autre. Les visites du dimanche qu'il décrit avec tendresse dans *Devance tout adieu* avaient lieu entre sa mère et lui seuls. La mort brisera ces liens et marquera une étape importante dans l'itinéraire spirituel de Sullivan. Mais avant cela, un voyage en Inde pousse Sullivan à remettre en question sa manière de vivre le christianisme.

### DERACINEMENT ET NAISSANCE A LA LITTERATURE

En 1962 Sullivan eut l'idée d'écrire le compte rendu de sa visite à l'« ashram » du moine bénédictin, Henri le Saux, (Abhishiktananda de son nom indien), qui était allé en Inde vivre comme moine chrétien hindou. La visite devint une véritable initiation à la mystique hindoue pour Sullivan. Peu après la rencontre avec celui qui sera en quelque sorte son « gourou », Sullivan sut qu'il n'en ferait jamais une description « exotique » pour la grande consommation. *Le plus petit abîme*, en effet, son récit de son voyage, ne paraîtra que trois ans après son retour en France, en 1965.<sup>31</sup> L'Inde exerça une influence considérable sur Sullivan, à tel point qu'il finit par voir dans l'acte d'écrire un

---

<sup>30</sup> Maurice Récan, « Jean Sullivan, mon frère », in *Rencontres avec Jean Sullivan* (4), p.147.

<sup>31</sup> Les dates de son séjour en Inde varient selon les récits. André Gozier (*Le Père Henri le Saux : à la rencontre de l'hindouisme*, Centurion, 1989, p. 27) note l'arrivée de Sullivan à l'ashram du Père le Saux en 1965.

dépassement du monde : « La littérature, du moins quand elle tend à échapper à la complaisance, peut dire l'instant vertical. Celle-là seulement m'intéresse qui ouvre sur l'impossible-inconnu. » (M, 63) En Inde il vit des moments spirituels indicibles qui lui permettent de mieux sonder son for intérieur et de connaître la jouissance véritable. Il découvre que le but ultime de la vie spirituelle est l'éveil à soi : il s'agit d'un contact immédiat qui dépasse les symboles et les concepts et qu'il définit par le mot « cela » :

Les mystiques peut-être découvrent-ils « cela » au sortir de la contemplation : l'attention prodigieuse et amicale à tous les êtres, aux choses mêmes, cette façon de marcher tout concentré en dedans sur un secret. (PPA, 21)

« Abhis » a déjà atteint ce stade spirituel, lui qui est allé loin dans la connaissance du Soi, qui en a franchi le seuil. Sans doute est-ce tout le temps qu'il a passé en Inde, pénétré de sa longue tradition contemplative, qui l'a aidé à accéder à ce stade où il semble être au monde sans être du monde : « Il me fallut quelque temps pour savoir qu'Abhis était parfaitement accordé à un peuple qui vit de plain-pied dans l'au-delà des choses. » (PPA, 186) Vu de l'Inde, l'Occident apparaît soudain très appauvri sur le plan spirituel. La richesse de la mystique hindoue pousse Sullivan à remettre en question plusieurs des certitudes religieuses auxquelles il a adhéré. Il prend soudain conscience que Dieu échappe aux définitions qu'on essaie de lui accoler et que c'est la liberté et l'expérience, et non les rites et les dogmes, qui importent le plus dans la vie spirituelle : « Sait-il (l'Occidental) à quel point le ritualisme, le légalisme, les techniques d'influence le situent au-dessous des traditions spirituelles qu'il persiste à considérer comme inférieures parce qu'ils ont moins de voitures, de télévisions ? » (PPA, 190) Le message de Dom Henri le Saux, c'était sa vie même : un audacieux dialogue entrepris avec l'hindouisme, un respect limité pour la tradition et les normes. Il était, sans aucun doute, l'un de ces « marginaux » qui attiraient tant Sullivan. Abhis ne croyait pas qu'en Inde on pouvait se rencontrer soi-même vraiment au plan conceptuel. Il fallait que l'intuition et les sens entrent en jeu. La tradition grecque a sans doute beaucoup

## PREMIERE PARTIE

contribué au christianisme, mais souvent au prix d'un abandon de ses origines palestiniennes, orientales, où les gestes et l'intensité intérieure importent plus que le rituel et les signes.

Sullivan est reçu par Abhis, non pas comme un personnage, mais comme un pèlerin à la recherche du Soi universel : « Un cavi ocre à l'entrée d'un chemin de poussière blanche. Il marche devant moi entre deux ornières, à grands pas, mes deux valises à la main, en silence. » (PPA, 175) Grâce à l'exemple d'Abhis, Sullivan découvre une approche de l'au-delà qui est libérée des « techniques d'influence » et prend appui sur la contemplation et l'attente silencieuses. En regardant Abhis, il lui envie sa paix intérieure et veut la connaître lui-même. Henri Le Saux a franchi l'abîme séparant le christianisme de l'hindouisme. Il n'a pas abandonné le christianisme mais il y a joint tout ce qu'il y a de meilleur dans la tradition indienne. André Gozier résume la forme de monachisme vécue par le Saux :

La séparation du monde demande à être bien comprise afin d'éviter toute méprise. Elle n'est pas autre chose qu'une forme de réalisation [...] du passage du signe (monde) au signifié (Dieu), d'où le rejet des moyens les plus éloignés d'aller à Dieu pour ne laisser subsister que les plus prochains. Ces ruptures avec certaines valeurs légitimes, ou mieux ces dépassements, sont les fruits, les signes de l'amour.<sup>32</sup>

Abhis savait que le but ultime de la vie est l'expérience mystique. Il s'agit d'un contact immédiat et direct qui dépasse tout symbole ou concept, qui se voit dans les relations avec autrui à travers qui on peut rencontrer Dieu. Abhis reconnaît vite les « touristes » qui viennent à son ashram afin d'assouvir leur désir de vacances « mystiques. » Il voit que Sullivan est différent. Il lui dit : « Il me semble que tu vois clair, tu as gardé la foi. Beaucoup sont partis pour avoir vu ce que tu as vu. » (PPA, 213) Qu'a donc vu Sullivan ? D'abord que Dieu voulait sa liberté avant tout, même si certains hommes d'Eglise avaient encore du mal à le comprendre. La littérature était sa façon à lui de communiquer avec le « petit nombre » de ses lecteurs qui seraient capables de comprendre son

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 51.

message de dépouillement intérieur, de révolte contre toute concession au mensonge et à l'hypocrisie. Quand il parle de ce qui lui est arrivé en Inde, Sullivan se sert d'un langage abstrait, comme si l'expérience n'était pas directement communicable : « C'est un soir, peu de temps avant mon départ, en marchant sur les plages du fleuve à la clarté de la lune que « cela » survint. On ne fait pas attention, « cela » vient par surprise. » (PPA, 249). Après le doute et le désespoir, il semblerait que Sullivan ait débouché sur la joie de l'illumination. C'est à travers son itinéraire mystique qu'il arrive à un moment de clarté intense qui lui permet de voir le monde sous un angle différent. Ce qui lui arrive presque à son insu ne relève pas d'un processus logique et se passe presque sans qu'il le veuille :

Il suffit d'un battement de paupières, d'une image banale qui s'imprime en nous sans nous, une seconde on a l'esprit presque vide, ou bien est-ce une heure, deux, on ne fait pas attention, ce n'est plus les mots que l'on écoute, on se met à suivre des pensées informulées, ce ne sont plus des pensées, elles vous entraînent dans d'obscures cavernes... Soudain la chose est là, bondit, vous coupe le souffle, vous tord, un vent de panique vous secoue comme un arbre, vous dépouille, la fulgurante intuition de la contingence, de l'importance de tout, du vide, tandis qu'une joie inexplicable se dépile, vous ouvre ... (PPA, 258-259)

C'est tout un champ lexical mystique que l'on rencontre dans cette description : le « vide », le temps qui se fige, la nuit de la « caverne », la « contingence », et finalement la « joie. » Dans les lignes ci-dessus Sullivan donne un très riche aperçu d'une certaine expérience mystique qui l'a profondément marqué en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Nombre de ses personnages vivront des expériences semblables. Par exemple, le héros du roman *Mais il y a la mer* (1964), le cardinal Rimaz, découvre vers la fin de sa vie qu'il a trahi sa vraie vocation, celle de servir les pauvres, pour devenir un fonctionnaire de l'Église. Un jour où il se trouve au bord de la mer, il se sent faible, croit qu'il va s'évanouir. Puis arrive ce moment d'illumination : « L'évidence lui était donnée qu'il lui suffirait, non pas de vouloir, mais de se laisser faire seulement, de suivre la route qui s'était offerte dans les

## PREMIERE PARTIE

profondeurs pour passer à l'autre rive.» (MM, 89-90) Renaissance, capacité de lire dans son âme, liberté éblouissante, cette expérience de Rimaz fait penser à celle de Sullivan au bord de la Cavéry : « Je suis né dans l'Inde du Sud, au bord d'un fleuve. » (PPA, 196) Il y atteint cette « auto-connaissance », vitale pour ceux qui veulent voyager au fond de l'âme, voyage qui apparaît comme creux mais qui débouche sur Dieu. C'est comme si le chrétien était invité à chercher le mystère du Dieu créateur et sauveur, non plus à côté de lui ou au dehors, mais au plus profond de son cœur. Nous savons qu'Abhis a vécu l'«advaïta» ou la non-dualité, mais Sullivan n'est pas allé aussi loin dans son approche de l'hindouisme. Il a quand même vécu des moments révélateurs, sur lui-même et sur Dieu :

« Exi », sors. Ainsi font les disciples qui ont touché les grands fonds, Augustin, Pascal, Maître Eckhart, François d'Assise, Jean de la Croix, Jean XXIII, tant d'autres qui surent que le royaume n'est ni à l'Orient, ni à l'Occident mais dans le cœur profond de l'homme. (PPA, 53)

Les personnes citées ci-dessus ne représentent pas un abandon de la tradition chrétienne. « Connais-toi, toi-même » semble être l'essentiel de ce que Sullivan a appris en Inde. Il se rend compte qu'il est impossible de connaître Dieu, l'Autre, sans être arrivé à se connaître soi-même. De plus, il y a le soupçon de l'errance ou de la quête qui mène à Dieu. Sullivan considérait le voyage comme étant indispensable à son itinéraire spirituel. Il a pu aller au Maroc, aux Etats-Unis, en Inde, en Grèce, en Israël, en Italie et à chaque départ il a appris davantage sur lui-même. Il est resté attaché à son lieu de naissance mais le déracinement s'est imposé plusieurs fois pour éviter l'habitude et la sécurité. Abhis apprend à Sullivan que le christianisme a besoin d'une pensée pauvre pour survivre, que l'écriture peut être un moyen de répandre la Parole pourvu que l'auteur ne se laisse pas devenir dupe du spectacle qui n'a rien à voir avec la vie intérieure. A l'aéroport, le jour de son départ, son « gourou » dit à Sullivan : « Sul, ne cède pas, ne méprise pas ta parole, même si nul ne l'entend. Si tu pouvais vivre tu n'écrirais pas [...] Sonne tes cloches, chante ton alléluia. » (PPA, 266) Cette nécessité d'écrire, Sullivan l'éprouvera jusqu'à sa mort en 1980. Il

avait publié son premier roman en 1958 (*Le Voyage intérieur*) mais ce n'est que de retour en France après le voyage en Inde qu'il saura quelle est sa véritable vocation littéraire. Il s'agira d'aider ses lecteurs à vivre afin de connaître auprès d'eux une sorte de connivence, de communion :

La littérature ne peut devenir un moyen de domination. Elle remplit sa fonction lorsque dans un langage elle propose une image du monde saisie à travers la passion d'un homme qui tente de frayer sa route, et quand elle laisse les voies ouvertes au lecteur qui lui-même, par la suggestion de l'esthétique, est convié à choisir en créant le sens de son existence et du monde. (PLI, 77)

Sullivan a été bel et bien changé par son voyage en Inde. Maurice Récan avoue ne pas l'avoir reconnu quand il est allé le chercher à l'aéroport.<sup>33</sup> Le changement est plus que physique. L'artiste ne sera plus le même. La rupture s'est vue au début de son récit quand il a rejeté la complicité qui commençait à tenir l'auteur dans le filet du prestige et du pouvoir de la bonne société occidentale. *Le plus petit abîme* évite toute coloration touristique et devient le récit d'une quête spirituelle : « [...] car il me semblait que tout ce qui consentait à être spectaculaire, à passionner la presse, les radios, télévisions, devenait par là même futile et presque insignifiant. » (PPA, 260)

Installé à nouveau en France, la peine et la souffrance ne tardent pas à l'anéantir. Sa mère tombe malade. Il est difficile de regarder quelqu'un mourir dans l'angoisse et le désespoir ; le fait que cette personne soit votre mère rend l'expérience plus pénible encore. Ce n'est pas le cas chez Sullivan. On sait combien il était attaché à sa mère, cette paysanne à la foi simple qui, à la différence de son fils, avait le goût des rites spectaculaires et ne remettrait jamais en question « la rhétorique tiède ou enflammée des prêtres à l'église. » (DTA, 122) Son fils ne partage pas cette fidélité aveugle à l'institution de l'Église. C'est l'une des raisons pour lesquelles il se soucia de la réaction de sa mère au moment de la publication de son premier roman, *Le Voyage intérieur*, en 1958. En

---

<sup>33</sup> M. Récan, « Jean Sullivan, mon frère », p.152.

## PREMIERE PARTIE

serait-elle blessée ? Car Sullivan critiquait dans ses écrits certaines pratiques au sein de l'Eglise. La mère restait un peu troublée par la structure de ses romans : « Pourquoi mélanges-tu tout, dit-elle. Tu commences aussi bien par la fin, tu passes du passé au futur, j'ai du mal à suivre. » (DTA, 156) La vocarion littéraire de son fils gênait cette brave femme : elle n'y comprenait pas grand-chose. C'était pour lui plaisir que Sullivan a accepté le Grand Prix Catholique de littérature pour *Mais il y a la mer* en 1964, malgré ses réserves personnelles. Ce faisant, il entraînait dans le « cirque » littéraire dominé par les prix et le renom. Il se sentait mal à l'aise le soir de la distribution du prix, savait s'être compromis :

Imposteur ! tu décris un cardinal qui renonce à la pourpre, à tous les signes de gloire, entre dans les voies de l'humilité jusqu'à devenir un prisonnier de droit commun et toi, l'auteur, le peintre de ce cardinal à naître, tu oses te montrer, te laisser encenser. (D'A, 153-154)

Sullivan pensait à sa mère, à sa joie de le voir salué par la presse catholique comme un successeur éventuel de Bernanos, et il a enduré toute cette attention mielleuse. Quelle belle description il nous donne de la cérémonie ! Etant arrivé cinq minutes en avance, Daniel-Rops dut le cacher dans un bureau :

Le jury doit d'abord se réunir pour rendre officiel un choix connu depuis quinze jours, c'est le rite [...] Une envie terrible de fuir le tient, un vertige, la prodigieuse joie de les planter là avec leur cérémonie. Mais il pense à sa mère qui lira *La Croix* demain matin. (DTA, 152-153)

Le besoin de protéger sa mère guidait souvent les actions de Sullivan. Il l'aimait sincèrement, elle qui lui avait transmis l'héritage de la Parole. La pensée de sa mère morte le préoccupait.<sup>34</sup> Comment réagirait-il ? Il en trouve la réponse quand on l'appelle dans l'appartement parisien d'un ami. Sa mère est à l'hôpital, sa mère est malade. Il se précipite. Une fois arrivé à l'hôpital, quel

---

<sup>34</sup> Depuis longtemps il avait peur de sa disparition éventuelle : « Un jour les volets seront clos. Tout va bien. L'ombre de la petite mère va et vient à travers les rideaux. » (DTA, 95)

soulagement de la voir toujours en vie! Elle ne va pas mourir ; on va la sauver. Au fur et à mesure qu'avance sa maladie, pourtant, l'espoir se dissipe. La peur et la dérégulation se lisent dans les yeux de la vieille femme. Elle qui était si respectueuse des proclamations catholiques, meurt sur la croix nue sans les consolations traditionnelles qu'apporte la religion à ceux qui souffrent. Interdit, Sullivan s'en prend à lui-même de ne pas trouver de quoi la reconforter :

Ma mère n'a plus de religion. Déjà, à l'hôpital de R., si je lui montrais le crucifix sur le mur, elle détournait la tête. Elle refusait le chapelet qui ne l'avait jamais quittée de toute sa vie [...] La religion des sentiments, des pensées est en surface, me disais-je. L'adhésion et le refus se jouent à une autre profondeur. (DTA, 199)

La marge ultime, c'est la mort. Sullivan se rend compte que sa mère meurt d'une mort terrible qui ne ressemble en rien à sa vie de piété et d'acceptation. Car la foi de cette femme la déserte au moment critique, au moment où elle en a le plus grand besoin. À l'hôpital, Sullivan lit dans ses yeux il ne sait quelle protestation. Lui, si raisonneur et stoïcien quand il s'agit de la foi, commence à voir que sa mère, en mourant, lui apprend une leçon terrible :

Il me semblait qu'en butant sur le mur de la nuit et de l'abandon, elle, la simple, m'enseignait ce que je ne savais qu'abstraitement en paroles et en littérature, que la foi se jouait à une toute autre profondeur que celle de nos idées. (DTA, 233)

Il aimait la taquiner sur sa religion naturelle et superstitieuse et maintenant il ne sait plus si sa propre religion n'est pas, elle aussi, qu'un système de défense. Sa mère perd sa foi face à l'épreuve ultime. Et Sullivan s'aperçoit, avec stupeur, que les discours, les mots, les idées ne servent à rien quand il faut quitter ce monde. En mourant, elle le met sur le chemin d'une foi dépouillée des fausses formes de réconfort. Car la vie n'est qu'une longue (ou brève) préparation à la mort et la foi ne peut pas être un rempart contre le doute. La mort de sa mère finit par modifier la conception de Sullivan sur le sacerdoce ; le prêtre fonctionnaire n'a



## PREMIERE PARTIE

pas fonctionné. Alors, après le décès, il prend la décision de s'installer définitivement à Paris. A Rennes il avait été un personnage connu par tout un milieu littéraire et culturel tandis qu'à Paris il serait plus anonyme. Il fallait qu'il se mette à l'épreuve, qu'il se déracine pour mieux voir où il en était : « La vie n'était pas une entreprise pour posséder, connaître, mais pour déposséder, revenir à rien, exister autrement. » (DTA, 206-207)

C'est à partir de ce moment-là qu'il devient un écrivain solitaire et exilé, marginal si l'on veut, errant dans les rues de Paris à la rencontre des gens qui vont peupler ses romans, des lecteurs qui vont lui raconter leur vie. Il lui avait été impossible d'expliquer à sa mère la nécessité qu'il éprouvait d'écrire à sa façon. L'écriture était pour lui une blessure contre laquelle il n'y avait aucun remède. Une blessure, mais aussi une consolation. Ainsi, quand sa mère disparaît, Sullivan sait qu'il n'en sera guéri que quand il aura écrit cette mort : « On est absent de sa propre mort. Mais la mort de ceux qu'on aime, impossible d'y échapper. Ecrire c'est aimer de nouveau, souffrir deux fois. » (DTA, 186) Il n'essaie pas de nous cacher quoi que ce soit de la crise de foi qu'a connue sa mère, sa souffrance, ses doutes. Il nous livre ces moments les plus intimes qu'il ait jamais vécus, non pas pour susciter notre pitié, mais pour nous aider à faire face à des épreuves semblables. Car des confidences de ce genre ne se livrent pas facilement. Le jour des funérailles il se cache derrière des lunettes afin de ne pas laisser voir sa douleur. C'est pour lui une chose privée. En l'écrivant, pourtant, il cherche à trouver des « frères » : « S'il se livre ce n'est point pour dire quels nouveaux liens le lient à sa mère mais peut-être dans l'espoir très secret de rencontrer des amis épars sur d'autres chemins. » (DTA, 114) Sa correspondance avec ses lecteurs a révélé à Sullivan qu'il disait une vérité qui n'appartenait pas qu'à lui seul, qu'il existait un lien très intime entre ses lecteurs et lui. Dans une interview accordée à Jean-Pierre Manigne il constate que ce qu'il écrivait « choisissait » les gens.<sup>35</sup> C'est pourquoi de nombreux lecteurs lui ont écrit pour dire qu'il les

---

<sup>35</sup> « Jean Sullivan: 'On n'atteint le réel que par l'imaginaire' », in *Informations catholiques internationales*, le 15 mai, 1977.

aidait à vivre. En témoignage cette lettre d'un lecteur qui se trouvait être évêque :

Ne vous inquiétez pas si vous recevez des coups, écrivait-il. Ne vous méprisez pas si vous ne vous sentez pas tout à fait à la hauteur de ce que vous écrivez. Souffrez-en, mais que votre voix n'en soit pas moins altière, car votre voix n'est pas seulement la vôtre. (DTA, 149-150)

La description franche de la mort de sa mère parle donc à tous ceux qui ont eu de la peine dans leur vie personnelle. Dans les dernières pages de *Devance tout adieu*, toute l'émotion de l'auteur se déchaîne. Il comprend qu'il n'y a plus rien entre la mort et lui. Aussi sait-il que sa mère n'a pas accepté son sort : « Toute sa vie elle s'était protégée avec des paroles, des pratiques, elle avait eu tous les sentiments de pitié, de résignation, d'amour de Dieu, mais elle n'avait pas dit oui à la mort. » (DTA, 228) Toute cette observation scrupuleuse de la religion, toutes ces prières, toute cette piété n'ont servi à rien quand il a fallu affronter la mort. Sullivan, du moins, n'en a plus peur :

Ma mort est derrière moi. Après tant de terreurs Ivan Illitch s'émerveille parce qu'il n'a plus peur. Il voit une grande lumière : « Quelle joie », s'écrie-t-il, « il n'y a plus de mort. » J'eusse tant aimé que mère ait eu cette illumination. Je l'éprouve moi-même une seconde sur cette route. (D'A, 203-204)

En partant, la mère de Sullivan lui apprend plus que tous les livres et les discours. Car il finit par comprendre - peut-être l'avait-il toujours soupçonné - que la foi ne peut pas être tout simplement un jeu de l'esprit, mais qu'elle s'appuie sur la douleur et le dépouillement qui s'ouvrent quelquefois sur une joie chancelante. Car les rites, les dogmes, les cérémonies, découvre-t-il, ne sont que les manifestations extérieures de la foi. Ils sont parfois inutiles, comme l'avait prouvé sa mère, quand il fut temps de quitter ce monde et de souffrir l'incertitude de l'éternité. Désormais, Sullivan essaiera de vivre sans être sûr de rien. Il n'aura pas de « message » tout fait à communiquer à ses lecteurs, mais plutôt une expérience

## PREMIERE PARTIE

à partager avec eux. L'écriture sera une nécessité à laquelle il ne pourra plus échapper :

Ou un matin, après des jours et des mois désertiques où vous étiez si inhabité, si pauvre [...] un matin vous vous éveillez avec un rythme dans la tête, une phrase, le monde bouillonne, vous franchissez le passage, il faut écrire, écrire, ô Dieu laisse-moi vivre assez. (DTA, 246)

Sa mère morte, la vocation littéraire sullivanienne est libérée du souci d'offenser la sensibilité maternelle et consiste plus à éveiller le lecteur, à le pousser à renaître spirituellement. C'est pourquoi il parle de cet événement à plusieurs reprises comme d'une « libération » qui lui a ouvert de nouvelles possibilités sur le plan littéraire :

La mort de ma mère me permit de me détacher radicalement du « folklore » religieux qui est utile, sans doute nécessaire, mais pour la terre en certaines conditions définies, et fit de moi un errant. Je quittai définitivement le monde des villages pour le désert des villes, résolu à ne rien faire pour masquer le vide et à me tenir, autant que possible, hors du cirque. (M, 30)

Afin de « se tenir hors du cirque », Sullivan devient un « errant » de l'intérieur qui choisit de vivre dans le « désert » des villes, cadre marginal par excellence. Il a la possibilité d'y rencontrer d'autres errants et de créer avec eux la chaleur qui unit souvent ceux qui souffrent. Cette décision le rapproche aussi de ses personnages qui, à un moment donné, voient aussi la futilité de leur existence et se retirent dans les marges afin de connaître la joie de l'amour et le bonheur de la vie en communauté. Il faut souligner cette parenté entre les personnages et leur créateur car la vie de Sullivan est inscrite dans ses romans. Les expériences des personnages sont proches de l'expérience personnelle de l'auteur. La mort de sa mère apprend à Sullivan qu'il faut avoir traversé le désert matériel et spirituel pour vivre authentiquement la Parole divine. L'angoisse et l'abandon ne sont souvent autre chose que les signes de l'Amour : « Petite mère croyait peut-être trop à la puissance naturelle de la foi. Mais elle était passée sur la croix nue. Elle avait

connu l'abandon que la miséricorde réserve à ce qu'elle aime.» (DTA, 215)

Sullivan a eu des moments de doute et de révolte : « Oui, je bute sur les mots, mes amis, je crois que le Christ est ressuscité, que les morts ressusciteront et quand il s'agit de ma mère l'image de son visage sous la terre m'arrête. » (DTA, 229) Pourtant, à la fin viennent la paix et l'acceptation, la conscience que l'écriture est le moyen de dépasser ce monde pour déboucher sur autre chose. Aussi réalise-t-il que la vie religieuse que quelques croyants réduisent à un système de réflexes s'avère inefficace si l'on n'aspire pas à une meilleure connaissance de soi ; il avait eu cette même intuition en Inde. Il en parle dans un entretien accordé à Alain Saury, quelques mois avant sa propre mort :

Puis ma mère est morte. C'était quelque chose de très important, ma mère, et elle m'a mis au monde en mourant en un sens. C'est-à-dire que je me suis senti libre, vous comprenez, libre vis-à-vis de la religion, vis-à-vis de tout. Quand j'ai écrit je me suis aperçu que je n'étais plus fidèle au modèle esthétique et que je laissais aller la parole.<sup>36</sup>

La mort de sa mère a marqué un moment critique dans l'itinéraire spirituel de l'écrivain. Dans les romans et essais qui suivent cet épisode, le style est plus éclairé ; il force le lecteur à chercher sa propre voix. La voix des personnages alterne avec celle du narrateur sous laquelle on perçoit la voix de Sullivan lui-même. Il « laisse aller la parole » et devient de plus en plus un « marginal » qui choisit des personnages marginaux et des lecteurs qui n'ont pas peur d'être bouleversés par une parole qui blesse : « La parole est « divine » (parole ou Parole à votre gré) non par l'idée mais par le souffle. Elle met en marche. » (M, 40). Et ailleurs il note : « Chaque parole blesse. N'ayant ni le courage ni la grâce du martyr, retenu par ma propre médiocrité, ne me reste que l'écriture-parole avec quoi je nourris quelques fidèles. » (M, 54)

---

<sup>36</sup>In *Rencontres avec Jean Sullivan* (1), Association des Amis de Jean Sullivan, 1985, p.14.

## PREMIERE PARTIE

A cette période charnière de la vie de Sullivan il se passait à Rome le grand rassemblement qu'était le Concile Vatican II. Rapprocher l'Eglise du peuple, s'occuper davantage des pauvres, accorder plus de liberté en ce qui concerne le port de la soutane, ce sont là des changements introduits par le Concile qui rejoignent les idées de Sullivan. Il évitait de parler de la soi-disant « crise » religieuse dans la France des années 1950 et 1960. D'après lui, il n'y avait pas de crise si par ce mot on désigne l'humiliation de l'édifice glorieux, impérial. En revanche, il y avait là une chance inouïe pour l'Eglise. Il y a crise quand on perd tout sens de communauté, quand il n'y a plus de chaleur humaine, de fraternité, d'amour, éléments sans lesquels il est difficile de vivre en chrétien. A ceux qui disent que la désaffection vis-à-vis de l'Eglise dans les années 1960 fut le fruit de Vatican II, le Père Congar répond que non car :

D'une part, bien des réalités préoccupantes d'aujourd'hui s'annonçaient déjà dans les années [19]50, parfois dans les années [19]30. Le Concile ne les a pas suscitées. D'autre part, la crise dépend de façon assez décisive de causes qui ont dévoilé leur force après le Concile et que celui-ci a plus prévenues et conjurées que suscitées. Vatican II a été suivi par une mutation socio-culturelle dont l'ampleur, la radicalité, la rapidité, le caractère cosmique n'ont d'équivalent à aucune autre époque de l'histoire.<sup>37</sup>

La mutation socio-culturelle qui s'est manifestée en France et en Europe occidentale avant et immédiatement après le Concile fut d'une ampleur qu'il aurait été impossible de prédire ou de contrôler. Le Concile ne fut pas responsable de la baisse de la pratique religieuse à partir des années 1960 en Europe occidentale comme le croient certaines personnes. Depuis quelque temps déjà Sullivan vivait de plus en plus librement sa vie de prêtre. Le Concile lui permit de rendre cette liberté permanente. Cela dit, il fit preuve d'une attitude ambivalente envers le Concile. D'après lui, la motivation cachée de certains clercs était de rétablir l'Eglise glorieuse et puissante d'autrefois au lieu de renouer avec l'Eglise

---

<sup>37</sup> Yves Congar, *La Parole et le souffle*, Desclée de Brouwer, 1984, p.69.

pauvre et humiliée proposée par Jésus. Il lui semblait - et avec raison peut-être - que l'institution avait été forcée de faire quelque chose pour arrêter l'abandon de la pratique de leur religion par tant de catholiques :

Au lieu de poser la question : Que vivre ? Comment vivre ? qui supposait une transformation du regard, on s'est demandé : Comment dire ? Tandis qu'un christianisme dit de pointe, activiste, antimystique a voulu récupérer les énergies afin de faire la même chose que l'Eglise officielle, inversement. (M, 324-325)

Il s'agissait de perfectionner « l'image de marque » de l'Eglise et non pas de promouvoir la conversion intérieure. Sullivan avait devancé en quelque sorte le Concile. C'est la raison pour laquelle, d'après lui, les changements dans la liturgie, les vêtements que porteraient les prêtres, tout cela était sans vraie signification. Sullivan ne le dit pas, mais le Concile a réussi à montrer une face nouvelle de l'Eglise, une face plus charitable et évangélique. L'accent mis sur la justice dans le monde et l'appel à une meilleure distribution des richesses ont été des développements positifs. L'engagement en faveur de l'homme, là où il était écrasé, a dû également en grande partie son inspiration au Concile et a rejoint les convictions personnelles de Sullivan. En plus il s'est opéré une épuration de l'institution : « Depuis Vatican II, elle (l'Eglise) ne met plus son espérance dans une muraille qui protège mais dans une parole qui libère. »<sup>58</sup> On dirait les mots de Sullivan ! D'après lui, il ne faut pas « dire » aux adhérents comment il faut se comporter dans telle ou telle situation. Les personnages qui peuplent ses romans choisissent souvent un mode de vie étrange, marginal, qui leur permet de suivre en toute liberté leur propre itinéraire spirituel. S'il existe une communauté chrétienne chez lui, elle est là où les « petites gens » des villes se retrouvent, étrangers à tout mode de vie sclérosé, à toute idéologie sécurisante. En redécouvrant peu à peu sa vocation envers les pauvres, l'Eglise de l'après-Concile est plus conforme au modèle sullivanien. Il dit à

---

<sup>58</sup> Pierre de Boisdeffre, *La Foi des anciens jours et celle des temps nouveaux*, Fayard, 1970, p.27.

## PREMIERE PARTIE

maintes reprises que le « religieux » était bien vivant dans la France de son temps, non pas cependant parmi les bien-pensants et les hérauts de l'Eglise institutionnelle, mais parmi ceux qui étaient dépourvus de vanité religieuse, qui étaient réellement « pauvres » :

Les pauvres sont la frontière qui sépare un monde d'un autre. L'émoi du dépouillement, ils nous conduisent à l'oubli et au vide de nous-même, sans lesquels il est impossible de seulement prononcer le nom divin sans mentir. Ce qui importe c'est la grande flambée de joie de notre vie. Quand un homme se détache, s'oublie, il s'élargit le cœur à l'infini, l'amour rayonne, il fait exister Dieu. (BN, 36)

### LES ANNEES PARISIENNES JUSQU'À LA MORT

Quand on considère les dernières années de la vie de Sullivan à Paris, dominées par l'écriture, le voyage, les promenades à travers la ville, les rencontres avec ses lecteurs, il faut garder à l'esprit la raison précise de cette installation dans la capitale. Car ce n'était pas une décision facile de quitter Rennes où il avait pu jouir de la sécurité matérielle et du soutien des milieux culturels. A Paris commençait une vie marginale, hors de toute sécurité matérielle ou personnelle. Pourquoi s'est-il cru obligé de se déraciner ? C'est dans sa vocation littéraire que se trouve la réponse. Dans son entretien avec Bernard Feillet, Sullivan dit : « Je suis né quand j'ai commencé à écrire, je l'ai déjà dit, mais j'y reviens parce que c'est fondamental. J'ai vu qu'il fallait se déraciner, je le crois encore. » (IE, 35) Il voyait que celui qui avance dans la vie s'exile de son enfance : « Autrefois j'étais entouré, reconnu : le séminaire, la ville de Rennes où j'étais un notable comme aumônier d'étudiants, animateur d'œuvres culturelles et d'un cinéma d'essai, directeur d'un journal, tout cela était le substitut de la mère. » (IF, 37)

Après la mort de sa mère, on l'a vu, Sullivan a connu le vide et le désespoir mais il a fini par découvrir qu'il y avait un royaume au plus profond de tout homme : « un royaume, une terre que l'on pouvait habiter dans la douleur et la joie, au désert comme dans l'amitié, la paix souveraine y régnait. » (DTA, 245) La ville lui

semblait être le lieu le plus convenable pour trouver ce royaume, et pour suivre sa vocation littéraire particulière. La ville pour Sullivan en effet est le cadre marginal par excellence :

La ville, par son étrangeté même, par la marche aussi que le narrateur pratiquait de longue date, permet une sorte de nouvelle naissance, la prise de conscience que l'impossible peut se réaliser [...] Sullivan opte pour une ville, non seulement concrète et humaine, mais qui devient, grâce à une certaine poésie, lieu d'illumination intérieure.<sup>39</sup>

Les romans qu'il a écrits pendant cette période sont situés dans une ou plusieurs villes. *Consolation de la nuit* (1968) et *Les mots à la gorge* (1969) placent leurs protagonistes dans un Paris révélateur de soi-même. Paul Esteban et Daniel Dorme, surtout ce dernier, sont changés par l'expérience du désert qu'ils connaissent à Paris. À la fin des romans Esteban, ancien prêtre, est indissociable des pauvres qui se réunissent à l'entrée d'une église, Dorme devient clochard et passe son temps à errer dans les rues de la capitale. Il en va de même pour Blaise, le narrateur de *Joie errante* (1974), roman qui vient après quatre ans de silence pendant lesquels Sullivan semble avoir traversé une grave crise spirituelle et personnelle. Blaise passe de Paris à New York et ces deux villes, malgré leur aspect maudit, deviennent des lieux d'illumination intérieure. Ce roman, ainsi que son dernier ouvrage de fiction, *Quelque temps de la vie de Jude et Cie* (1979), nous mettent en présence de protagonistes de plus en plus marginaux dans un style brisé, non-linéaire, loin du style conventionnel des premiers romans. Le souffle, et non pas l'intrigue, ténue la plupart du temps, attire l'intérêt du lecteur. L'auteur semble fasciné par les pauvres et les rebelles, ceux qui, selon lui, suivent les pas du Christ :

J'éprouve le poème de la foi chrétienne jusqu'à la blessure mais je reste immobile dans la conscience aiguë de ma médiocrité et de mon imposture. C'est pourquoi je ne parle que des pauvres. (JE, 80-81)

---

<sup>39</sup> Patrick Gormally, « La ville inspiratrice dans l'œuvre de Jean Sullivan, » in *Les villes d'Europe inspiratrices des écrivains*, Association Européenne François Mauriac, Éditions Pierron, Sarreguimines, 1990, pp. 74, 75.



## PREMIERE PARTIE

De toutes les fibres de la forêt de mes nerfs j'adhère au dieu tout faible, à l'absolu faible. (JE, 72).

Blaise, le héros de *Joie errante*, se place du côté des pauvres, des petites gens de l'histoire humaine qui, par l'humilité de leurs gestes et la fraternité qui guide leurs actions, témoignent de la présence divine parmi nous. Sullivan dévoile dans ces romans quelques-unes des préoccupations sociales et spirituelles qui l'inspiraient à l'époque. Dans *Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, l'action se déroule rue Fichte, à Paris. Le roman raconte la lutte des squatters du XVe arrondissement pour préserver leurs humbles demeures qu'on veut démolir afin d'y bâtir des immeubles de luxe. L'histoire s'enracine dans l'expérience personnelle de l'auteur qui connaissait les gens du quartier et qui écrivait des articles pour *Messages*, la publication mensuelle du *Secours Catholique*. Il y révèle la fascination qu'exerçait sur lui cette communauté marginale :

Mais ici, on sait vivre dans le provisoire. Six mois, c'est comme dix ans, une vie. Retournez-vous sur cette vie et voyez comme elle tient dans un instant, un regard [...]

Utopistes certes, irréalistes, oui, mais acharnés à vivre contre la réalité préfabriquée par l'argent pour une autre idée du bonheur humain. (BN, 150-151)

Cette existence précaire, hors sécurité, représente pour Sullivan une option, une manière de vivre le message de l'Évangile. Après tout, Jésus n'avait pas de demeure permanente, était refoulé de son village, suspecté, traqué. Il errait paisiblement parmi la petite cohorte de ses disciples, pauvres pour la plupart. La littérature sullivanienne, tout en gardant l'apparence de la fiction, se fonde de plus en plus sur la réalité qu'ordinaire et l'expérience personnelle de l'auteur. La part de l'autobiographie y est indéniable. Pourtant il est important de rappeler qu'il n'est pas question ici de traiter de l'apport autobiographique à l'œuvre de Sullivan, mais de la dimension intérieure de cette dernière. Sullivan écrit sur ce qu'il a vécu, sur qu'ont vécu ses personnages mais il s'agit toujours de fiction. Le roman, par essence, a du mal à capter authentiquement

tous les aspects de la réalité, comme l'illustre cette remarque de Michel Raimond :

Par le seul fait qu'il (le roman) est une œuvre de langage, par le seul fait qu'il raconte, il s'écarte radicalement de ce qui fait l'essence même de la réalité. Rien de plus naïf que la conception d'un romancier enregistreur et photographe - métaphores dépourvues de toute signification.<sup>40</sup>

Il serait futile donc de chercher à expliquer toute l'œuvre de Sullivan par les événements qui lui sont arrivés au cours de sa vie. Quand on lit un roman sullivanien - ou n'importe quel roman - on pénètre dans un univers fictif suscité par une suite de mots et de phrases. Ce n'est pas le réel qui nous accueille mais une transmutation du réel qu'on reçoit tant bien que mal. Sullivan accepte les contraintes de son art, il les adapte afin de faire ressortir une certaine image de la condition humaine, extraordinairement complexe et changeante. Il ne recompose pas le réel, ce qui est impossible, il ne raconte pas sa vie non plus : néanmoins il importe de comprendre l'homme que fut l'écrivain pour saisir les raisons pour lesquelles il a choisi d'écrire à sa façon à lui. Car l'écriture est toujours un choix.

Le désir de renaître est constant chez Sullivan, le besoin de se déraciner, de voyager toujours plus profondément en soi. A Paris il peut vivre l'anonymat, fréquenter quelques intimes. Dans la capitale, comme c'était le cas à Rennes, il semble se rapprocher des rebelles, des marcheurs, des frères comme Beuve-Méry, l'ancien rédacteur en chef du *Monde*. Avec celui-ci, pas besoin de beaucoup parler. La fraternité unit ces deux chercheurs de la vérité qui échappent aux cercles mondains et qui suivent leur voix intérieure. Beuve est l'un de ces agnostiques, de ces sceptiques qu'aime Sullivan car il est au service des autres. C'est pourquoi il lui dit un jour : « Le Christ, c'est les autres, tu es spontanément au service des hommes et donc du Christ, plus qu'un tas de gens qui

---

<sup>40</sup> Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, 1988, p.9.

## PREMIERE PARTIE

l'ont toujours à la bouche. Il n'est pas nécessaire de le nommer pour le trouver. »<sup>41</sup>

Si l'œuvre sullivanienne est riche en éclaircissements concernant la condition humaine c'est que l'auteur a vécu pleinement en s'exposant à beaucoup d'expériences nouvelles. Sa vie, comme celle de ses personnages, était mouvementée, dramatique, avec sa part de joie et de douleur. Cette petite biographie constitue une clé importante pour comprendre l'œuvre :

Je n'écris pas cela pour donner des exemples ou vous faire un sermon. Je vous donne des nouvelles. Je vous parle de rencontres. Mon métier c'est de regarder, d'écouter. Je trouve merveilleux qu'existent de tels êtres qui mènent leur vie secrète par-dessus le cirque et le tohu-bohu de ce monde dur, livré à l'ennui et à la violence. (BN, 86)

Renversé par une automobile en février 1980 au moment de sortir du Bois de Boulogne, au cours d'une de ses promenades interminables, Sullivan a laissé derrière lui une œuvre abondante qui consiste en nouvelles, essais et romans. Ce résumé de sa vie vise à souligner les qualités humaines de l'écrivain ainsi que les événements qui ont fait de lui un marginal avec une préférence pour les autres marginaux. Quelques jours après son accident, Sullivan décéda à l'hôpital. Le dénouement de sa vie, soudain et inattendu, semble approprié car il aimait vivre l'instant et ne jamais regarder en arrière :

Flashes rapides. Ne jamais s'arrêter en route, pas de regards en arrière. Des instants privilégiés inscrits à jamais dans la chair du souvenir, un battement de cœur, le sentiment d'étrangeté, l'éroulement, le déracinement, l'éveil dont il faut s'éveiller encore. (M, 97)

Pour Sullivan, la quête prit fin un jour de février 1980, mais elle persiste pour ses lecteurs qui continuent d'être habités par la qualité prophétique de ses écrits. Si l'on veut bien appréhender

---

<sup>41</sup> Jean Sullivan *Une lumière noire: sur Beuve-Méry*, Arléa, 1994, p.122.

## Une vie en marge

L'homme Joseph Lemarchand et l'écrivain Jean Sullivan il faut comprendre sa conception de la marginalité car cette dernière a dominé sa vie et inspiré ses écrits.



## DEUXIEME PARTIE

### SULIVAN, FIGURE MARGINALE DANS LE MONDE LITTERAIRE

#### INTRODUCTION

Lorsqu'on essaie de situer Sullivan dans le monde littéraire, il faut se rappeler que, bien qu'écrivain, il se méfie des mots, de leur capacité à tout transformer en idéologie ou en propagande. Ses écrits résistent à chaque effort de les réduire à un classement quelconque, et ne se conforment ni à l'attente du lecteur, ni à celle de la critique. Il dérouté le lecteur pour le mettre en marche vers autre chose. A un moment donné, il abandonne l'ambition de la notoriété littéraire<sup>42</sup> afin de développer une voix paradoxale et prophétique qui vise à donner une image concrète de l'invisible à travers le visible. Il cherche donc un langage épuré du désir de tout dire, de tout expliquer. L'acte d'écrire pour Sullivan comprend une certaine mise à distance, un recul en somme. C'est un itinéraire qu'il nous propose, une quête : « Pour écrire, vois-tu, il faut quitter les siens, son pays, devenir étranger, suspect. L'écrivain à venir je le vois comme un marin, un soldat qui n'a que de brèves permissions parmi les siens, un prophète en état d'insurrection permanente. » (PLI, 36-37) Ou alors : « Ecrire c'est partir, refuser les mots de la tribu, s'enraciner ailleurs. Il faut donc consentir à devenir étranger, oublier ce que l'on sait, croire savoir, courir le risque de perdre ses amis, ne pas craindre de « perdre son public » quand on commence à en avoir un. » (M, 23)

---

<sup>42</sup> Il note dans *L'écart et l'alliance* : « Quand je me suis mis en congé de prosélytisme je croyais à la 'littérature'. Quelle ne fut pas ma stupéfaction de voir ce qu'on fourrait sous l'étiquette. Et je fus fier de me croire faire partie du petit nombre qui se tenait à une certaine hauteur. Avec le temps rien ne me parut plus irréel que le monde littéraire des 'vrais' écrivains. Et j'en vins à me réjouir de voir se rétrécir l'aire de la littérature. » (FA, 92)

## DEUXIEME PARTIE

Sullivan conçoit l'écrivain comme un « étranger », quelqu'un qui doit se déraciner, partir, « refuser les mots de la tribu. » Mais il ne cherche pas à fuir ce monde ; il y vit d'une façon différente grâce à ses propres expériences et à celles que lui racontent ses amis et lecteurs. Sullivan s'est aperçu à un moment donné qu'il lui convenait de se situer dans les marges de tout classement littéraire car cette position lui permettrait de développer un style personnel.

On sait qu'il est venu tard à l'écriture : il avait quarante-cinq ans lors de la publication de son premier roman. Certains de ses ouvrages, en particulier *Mais il y a la mer* et *Matinales*, firent de gros tirages mais pour autant on ne peut pas considérer Sullivan comme un « grand écrivain. » Il a confié à Alain Saury qu'au début de sa carrière littéraire il avait voulu imiter les maîtres du passé :

Quand j'ai commencé à écrire, chez Gallimard, j'étais un paysan qui a découvert tard la culture, qui a été ébloui, vous comprenez, par Claudel, par Martin du Gard, par Bernanos bien sûr, en gros les livres de la NRF. Et quand je me suis mis à écrire [...] le modèle que j'avais devant moi, c'était l'écrivain, le grand écrivain, plus ou moins notable, qui est porté par les siens, par les catholiques s'il est catholique, par les protestants ou par d'autres, par les athées, par d'importants militants. Donc j'ai choisi d'exceller, je me suis appliqué à faire beau.<sup>43</sup>

Ce désir de « faire beau », de devenir un « notable », Sullivan s'en éloignera au fur et à mesure que se développe en lui un autre besoin, celui de partager avec ses lecteurs, au moins avec le petit nombre d'entre eux qui seront prêts à suivre l'exemple qu'il leur donne, une expérience indicible qui transforme tout. On pourrait appeler ce moment de lucidité, de vision intense, une « conversion » ou la « grâce. » Plus tard, l'écrivain s'étonne de voir qu'une parole intérieure casse le bel agencement et qu'il s'exprime à un tout autre niveau. C'est pour cela que l'écriture devient à un moment chez Sullivan un art d'éveil, exactement l'inverse d'un produit de consommation supplémentaire, qui lui permet de vivre une communion profonde avec le lecteur : « S'il [le lecteur] est

---

<sup>43</sup> Interview avec Alain Saury in *Rencontres avec Jean Sullivan* (1), Septembre 1985, p.13.

happé c'est par un ton, une respiration. L'histoire est oubliée tout comme la perfection du langage quand elle existe. Du fond de lui-même il écoute sa propre parole.» (PLI, 81)

On voit alors que l'œuvre littéraire, au lieu de se donner comme objet, est proposée comme un appel, comme une parole qui doit germer chez le lecteur. L'identification entre l'écrivain et son lecteur se fait à travers un ton, une « respiration.» En ceci Sullivan veut prolonger la Parole qui contient tant de paradoxes, d'exhortations au changement intérieur. C'est pourquoi, aussi, il restera toujours peut-être une figure paradoxale, difficile à situer dans le monde des lettres. Le fait qu'il fût prêtre catholique posait d'autres problèmes de classification : « Le côté paradoxal, prêtre-écrivain, m'a séduit ; j'étais le marginal, l'espion. [...] Et puis ce que je refusais à cause des structures, je l'ai retrouvé à un autre niveau par l'écriture. »<sup>44</sup> L'écriture est, pour Sullivan, sa façon de vivre la vocation sacerdotale. Il ne se contente pas d'écrire des histoires intéressantes et bien construites, de « figner »<sup>45</sup> - c'est le verbe qu'il emploie le plus. Au contraire, ses livres-paraboles demandent qu'on remette en question l'existence, qu'on cherche Dieu dans un monde d'où il paraît absent :

Je répugne à écrire des romans-romans, que l'on rangerait parmi d'autres objets. De plus, en brisant le rythme des phrases et du récit, je laisse le langage ouvert, j'évite de donner ou de me donner l'illusion que tout est dit. Je préserve l'espace d'une absence qui est au cœur de toute vie et qui est Dieu, je crois. Tout langage véritable ne parle que de Dieu parce que tout langage dit l'absence.<sup>46</sup>

La vie qui nous habite a une dimension que la connaissance scientifique, conceptuelle, ne peut connaître. Pour Sullivan, la fonction poétique de l'art peut révéler le sens spirituel des choses, en tirant du chaos apparent, de l'absence insondable, une image

---

<sup>44</sup> « On n'atteint le réel que par l'imaginaire », in *Informations catholiques internationales*, 15 mai, 1977, p.44.

<sup>45</sup> On lit dans *Devance tout autre* : « Un paysan de la Culture, tout ce que j'étais (...). Je n'avais pas le goût à figner, à polir, pour qu'on dise: Il a du talent, machin, quelle plume ! » (DTA, 147)

<sup>46</sup> « On n'atteint le réel que par l'imaginaire », p.44.



## DEUXIEME PARTIE

harmonieuse du monde. La symbolique peut donc rendre visible l'invisible, en allant du désordre à l'ordre, du non-sens au sens. Sullivan aimerait qu'à travers ses livres on arrive à une meilleure connaissance d'abord de soi-même, puis de Dieu. Il conciliait sans mal sa vocation double de prêtre et d'écrivain. On lit dans *L'obsession de Delphes* :

Ecrivain et prêtre, cela va bien ensemble. Ecrivain non pour être seulement un raconteur d'histoires, un fabricant d'objets de consommation, un amuseur public, mais pour lutter contre le préjugé, mettre en question le monde au nom de l'intime vérité de la conscience. Prêtre, non pour être un homme à rassurer, à convaincre mais pour lire les signes et sacrements de la vie et mettre le monde en jugement au nom de l'Évangile. (OD, 207)

Dans les deux cas, c'est la Vérité qu'il cherche à sonder. Tout s'éprouve chez lui à travers une vibration, un ton. Le doute et le désespoir débouchent souvent sur une joie chancelante. La parole sullivanienne est intervention, entreprise individuelle, création. Elle soulève les mots de la langue, les ressuscite un moment, avant qu'ils ne retournent à la nature. Sullivan a toujours essayé de se dérober à toutes les sécurités d'un langage « accepté » afin de créer un nouvel espace spirituel. C'est pourquoi il dit que : « La lutte pour un langage plus vrai que menteur est une lutte pour la vie spirituelle. » (PLI, 16)

Après cette brève analyse de l'acte d'écrire selon Sullivan, il convient de se concentrer sur le patrimoine littéraire dont il a hérité. Aucun écrivain n'écrit dans le vide ; chaque romancier est d'abord un lecteur avec des préférences individuelles. Bien que Sullivan ne s'inscrive ni dans la lignée du roman catholique ni dans celle du Nouveau Roman, il a cependant emprunté aux deux genres certains procédés, certaines préoccupations. Sullivan admire Bernanos et Claude Simon par exemple alors qu'il critique parfois Mauriac. Ses préférences littéraires pour des écrivains comme Céline et Kerouac sont plus surprenantes et nous essaierons d'en découvrir les raisons.

## SULLIVAN ET LE ROMAN CATHOLIQUE

Le renouveau catholique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle a donné de grands écrivains aux lettres françaises : Barbey d'Aurevilly, Bloy, Huysmans, Claudel, Péguy, Mauriac, Bernanos et Green mais le contexte spirituel et intellectuel de l'époque à laquelle ils écrivaient était fort différent de celui de Sullivan. Ce dernier, lors de ses débuts littéraires, de Claudel reçut le conseil suivant : « Que tout vienne du dedans, que tout naisse du cœur. Taisez-vous tant que vous n'aurez rien à dire. Il y a la bible, la vie quotidienne. Faites le journal de Dieu. » (PPA, 111) Il a toujours essayé de suivre cet avertissement.

Critique à l'égard de l'institution ecclésiastique, Sullivan apprécie chez Julien Green un penchant comparable et lui dédie son premier essai, *Provocation ou la faiblesse de Dieu* (Plon, 1959). Quand Jacques Madaule, dans *Témoignage chrétien* (30.04.1964), décrit Sullivan comme « un auteur capable de continuer Bernanos », il a raison et tort à la fois. Il a raison car il existe entre ces deux écrivains un amour des démunis et des humbles et une conviction que les vocations littéraire et sacerdotale sont liées. Il a tort car on ne peut pas continuer à faire du Bernanos quand le temps en est révolu. A l'époque où écrit Sullivan (vers la fin des années 1950) la littérature catholique connaît une perte de prestige. De l'avis de l'auteur : « Les idées traditionnelles de rédemption et d'autorité renvoient à un monde périmé. Ces concepts [...] sont radicalement étrangers à la conscience moderne. » (P.I, 141). Il serait bien difficile de suivre un roman de Bernanos sans comprendre le concept de la rédemption ou sans avoir entendu parler de la Sainte Agonie. Son univers est imprégné de catholicisme. Aux dires de Joseph Majault : « Les grands écrivains catholiques ont disparu et la succession n'est pas ouverte. Non pas faute peut-être de talents mais parce que le temps en est passé. »<sup>47</sup>

Des écrivains comme Bernanos et Mauriac ont joué un rôle souvent actif non pas seulement dans le monde des lettres mais

---

<sup>47</sup> Joseph Majault, *L'évidence et le mystère*, L.e. Cerneurion, 1978, p.66.

également dans la vie sociale et politique : ils ont donc obtenu une grande audience. Mais cette époque, glorieuse pour les lettres chrétiennes françaises, ne survivra pas à la mort de Bernanos en 1948, date à laquelle Mauriac, de son côté, a déjà écrit ses meilleurs romans. Ni Mauriac ni Bernanos n'acceptaient l'étiquette de « romancier catholique », même si leurs noms sont inéluctablement liés à cette mouvance. Claire Daudin, dans son livre *Dieu a-t-il besoin de l'écrivain ?*, souligne la difficulté à mettre les écrivains dans une catégorie qui ne correspond pas toujours à leur approche littéraire. Elle dit à propos de Bernanos :

Le projet littéraire de Bernanos se présente d'emblée et tout au long de son œuvre comme une entreprise de rédemption, non des âmes, mais des mots. C'est là ce qui le distingue des écrivains engagés dans une cause, qu'elle soit politique ou religieuse. L'auteur a le souci de se démarquer des écrivains catholiques qui mettent leur talent au service de l'institution ou du dogme.<sup>48</sup>

A l'instar de Sullivan, Bernanos garde à ses coreligionnaires ses admonestations les plus âpres. Chez Mauriac, l'incompatibilité de la littérature et de la religion ne cesse de dominer la scène. Daudin constate : « Nombre de ses essais n'ont d'autre but que de prouver l'impossibilité de l'écrivain catholique. Qui se voue à la littérature trompe son Dieu, ou plutôt change de Dieu, lui substitue une idole. »<sup>49</sup> L'écrivain (et surtout le romancier) doit toujours garder une indépendance de toute idéologie, religieuse ou autre, pour éviter le danger d'enseigner une leçon à ses lecteurs. Susan Rubin Suleiman dit à ce propos :

De quoi accusait-on le roman à thèse ? L'accusation principale, c'était que par son désir de « prouver » quelque chose, le genre manquait de fidélité au réel : au lieu d'être fondé sur une

---

<sup>48</sup> Claire Daudin, *Dieu a-t-il besoin de l'écrivain ?*, Editions du Cerf, Collection "Cerf Littérature", 2006, p.49.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.14.

observation impartiale de la réalité, le roman à thèse en donnait une image déformée, construite en vue d'une démonstration.<sup>50</sup>

Les romanciers dont il est question ici ne veulent pas « démontrer » quoi que ce soit : leur but est plutôt de donner la possibilité à leurs personnages de développer indépendamment de leurs créateurs. Chacun a sa propre approche et il semblerait que tôt dans sa carrière Sullivan ait pris la décision de suivre une autre voie que celle de ses prédécesseurs Mauriac et Bernanos. Il s'est rendu compte qu'il fallait expérimenter de nouvelles formes d'écriture et laisser aux autres le soin d'imiter les « grands » auteurs du passé.

---

<sup>50</sup> Suleiman, *Le Roman à thèse*, p.9.

## DEUXIEME PARTIE

### SULIVAN ET MAURIAE

Il est parfois difficile de comprendre l'hostilité dont Sullivan fait preuve à l'égard de Mauriac. Tous deux se méfient de la propagande et de l'idéologie, manifestent de la charité envers les pécheurs et du mépris envers les pharisiens. Peut-être la position qu'a occupée Mauriac dans les domaines politique, social et littéraire a-t-elle mis Sullivan sur ses gardes. Dans *Petite littérature individuelle* il cite le propos de Kierkegaard qui pourrait très bien s'appliquer à Mauriac : « Dès qu'on gagne quelque chose à parler du Christ il y a du louche. » (PLI, 139) Né à Bordeaux en 1885, dans une famille bourgeoise, catholique, de grands propriétaires, Mauriac connaît le succès littéraire dès son premier recueil de poésie, *Les mains jointes* qu'il soumet à Maurice Barrès en 1909. Ce dernier prédit au jeune écrivain : « Votre carrière sera glorieuse. » Elle l'a été en effet : élu à l'Académie française en 1937, il reçoit le Prix Nobel de littérature en 1952. De ce côté célèbre et mondain du « grand écrivain » que représente Mauriac, Sullivan veut s'écarter. Mais il serait faux de réduire à cela leur différence. Sullivan appartient à une autre génération et écrit à une époque tout à fait différente de celle de Mauriac :

Bloy, Péguy, Bernanos, Claudel, Mauriac, tantôt pour critiquer la réalité sociologique d'une Eglise qui masquait un message, tantôt pour l'exalter comme un absolu, s'adressaient à un monde chrétien relativement homogène, solidement tenu par des institutions, apparemment vigoureux et fier. (PLI, 143)

Ce monde n'est plus au moment où Sullivan se met à écrire. Il ne veut pas être de ceux qui : « représentaient avec éclat l'alliance du catholicisme et des lettres. »<sup>51</sup> Mauriac lui-même ne concevait pas l'écrivain catholique comme l'apologiste de l'Eglise institutionnelle et il se réservait le droit - du moins en tant qu'artiste - d'être indépendant de tout dogme religieux. C'est pourquoi il a toujours refusé de se voir comme un « romancier catholique. » Selon Pierre-Henri Simon :

---

<sup>51</sup> J. Majault, *L'évidence*, p.8

Le « romancier catholique » est celui qui, comme Huysmans dans *En route* et *L'oblat*, comme Léon Bloy dans *Le Désespéré* et *La Femme pauvre*, comme Malègue dans *Augustin*, ou même comme Bernanos dans la plupart de ses romans, étudie centralement, sinon d'une manière exclusive, les états d'une conscience catholique : ce n'est pas le fait habituel de Mauriac.<sup>52</sup>

François Mauriac se voyait plutôt comme un « catholique qui fait des romans », formule qui exclut le parti pris apologétique. Simon souligne, toutefois, que le problème ne se résout pas aussi simplement. Du fait que Mauriac puise son inspiration dans l'étude des passions humaines, il se heurte tout naturellement au problème du mal. Si, dans son élucidation du monde du péché, il se penche vers une peinture séduisante de celui-ci, il risque d'attirer sur lui la censure de l'« Establishment » catholique pour qui un tel tableau serait un scandale. Il risque également d'être corrompu dans ses propres croyances religieuses car les personnages préférés de Mauriac sont attirés par le mal. Ce que le romancier ne peut s'empêcher d'admirer chez eux est leur lucidité concernant leur vraie nature. Pourquoi Sullivan éprouve-t-il donc tant de méfiance envers Mauriac ? C'est surtout la figure de l'écrivain incarnée dans la personne de Mauriac qui l'incommode :

Parce qu'il (Mauriac) reflétait parfaitement un certain monde catholique d'autrefois, il est compréhensible qu'il ait joué le jeu de la représentation. Il a brigué et obtenu un siège élevé, assez en vue pour répandre, de ces hauteurs, la bonne nouvelle, en faisant accepter et triompher son clan, le clan catholique. C'est un temps ancien, toujours présent.<sup>53</sup>

Certes, Mauriac jouit d'un succès littéraire considérable. Pourtant, il fut également un révolté et, dans ses romans, procéda à une critique impitoyable de certaines pratiques au sein de l'Église, telles que le manque de sincérité religieuse dans le clergé

---

<sup>52</sup> Pierre-Henri Simon, *Mauriac par lui-même*, "Écrivains de Toujours", Éditions du Seuil, 1953, p.53.

<sup>53</sup> Jean Sullivan, « Écrire ou l'ignorance lumineuse », in Collectif, *2000 ans de christianisme*, Tome X, Auzadi-Paris, 1976, p.192.

## DEUXIEME PARTIE

et les soi-disant dévots.<sup>54</sup> Quand on lit Mauriac on n'a pas affaire tout simplement à un écrivain qui répand la « bonne nouvelle », ou qui fait « accepter et triompher le clan catholique. » Ici, la critique de Sullivan est injuste. Au contraire, on voit chez lui une compréhension profonde de ces âmes égarées, criminelles, qui sont la cible de tant de censures parmi les chrétiens médiocres qui se croient en droit de porter un jugement sur des gestes qu'ils ne comprennent pas. Thérèse Desqueyroux, Louis (le héros du *Naud de vipères*), Jean Peloueyre (*Le Baiser au lépreux*), Alain Gajac (*Un adolescent d'autrefois*), pour n'en citer que quelques exemples, ne supportent pas de vivre selon les apparences et se révoltent contre la société close et hypocrite dans laquelle ils étouffent. Thérèse et Louis sont les deux personnages favoris de Mauriac pour des raisons qu'il nous explique :

Le héros du *Naud de vipères* ou l'empoisonneuse Thérèse, aussi horribles qu'ils paraissent, sont dépourvus de la seule chose que je haisse au monde et que j'ai peine à supporter dans une créature humaine, et qui est la complaisance et la satisfaction. Ils ne sont pas contents d'eux-mêmes, ils connaissent leur misère.<sup>55</sup>

Ce besoin de se connaître le plus intimement possible est un trait qu'ils partagent avec les personnages sullivaniciens qui ne sont pas, eux non plus, « contents d'eux-mêmes » mais qui finissent souvent par s'accepter à travers l'expérience de l'amour. Sullivan rejoint Mauriac dans sa peinture impitoyable de l'hypocrisie de

---

<sup>54</sup> A part sa critique d'un certain milieu catholique pharisien, Mauriac n'était pas non plus aussi attaché à l'establishment littéraire que le croyait Sullivan. Quelques phrases puisées dans les *Bluc-Notes* (Tome II, 1958-1960, Seuil, nouvelle édition Essais, 1993, p.261) illustrent la distance qu'a marquée Mauriac à l'égard de l'Académie française :

« Le mal de l'Académie, c'est la politique. Elle a souffert, plus qu'aucune autre institution, de nos discordes [...] A la droite des lettres, les séquelles de Vichy demeurent, entretiennent encore des poisons virulents et barrent l'entrée à des écrivains qui (je pense surtout à Chardonne) nous appartiennent par la tradition littéraire qu'ils continuent et qu'ils illustrent. »

Cette évaluation est très perspicace, surtout comme elle émane d'un membre illustre de cette institution.

<sup>55</sup> F.Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, p.133.

certains milieux catholiques bien-pensants. Le romancier de Malagar fait preuve de beaucoup plus de charité quand il s'agit de décrire la solitude des êtres qui vivent dans l'abandon et le désespoir avant d'être touchés par l'aile de la grâce. Ce même processus se voit chez Sullivan. Par exemple, Ramon Rimaz, le héros de *Mais il y a la mer*, a passé le plus clair de sa vie de prêtre et de cardinal à « accomplir son devoir » comme dirait Mauriac. Il a été « en représentation » (MM, 35) pendant plusieurs années mais finit par trouver son moi authentique dans une villa de retraite au bord de la mer :

Mais cette expérience était d'une telle nouveauté, depuis si longtemps qu'il avait vécu hors de lui-même, en hibernation pour ainsi dire, qu'elle le laissait désarmé. Les pensées ne bougeaient en lui qu'en leur état germinal, inchoatif, balbutiant, et ne provoquaient qu'un sourd malaise ou des impulsions naïves qui le laissaient infiniment étonné. (MM, 49-50)

Sullivan décrit en des termes poétiques ce moment d'illumination intérieure chez son protagoniste. En fait, l'analyse psychologique est faite dans les lignes ci-dessus dans un langage tout à fait différent de celui dont se serait servi Mauriac. Ce dernier aime la description courte, précise, classique tandis que Sullivan laisse aller la parole et crée un état qui correspond à ce qu'éprouve son héros. Le cardinal est surpris de se réveiller après avoir été endormi pendant tant d'années ; maintenant il est conscient de sensations qu'il a si longtemps ignorées. On peut noter que la « conversion » des personnages sullivanien est radicalement autre que celle des personnages de François Mauriac. Chez Sullivan, la dimension spirituelle est plus évidente tandis que Mauriac souligne surtout l'aspect psychologique. Même si leur approche est différente, Mauriac et Sullivan nous permettent de percevoir la conscience de leurs personnages, de communier avec leurs expériences spirituelles profondes. Prenons un autre exemple chez Sullivan. Vers le début de *Joie errante* le narrateur, Blaise, décrit comment, après quatre années de silence, il redécouvre cette parole qui l'avait déserté :



## DEUXIEME PARTIE

Chaque matin être tenté de rentrer dans la protection maternelle du lit, de la nuit, de la mort, impuissant à ratifier la joie d'être au monde. Jusqu'au jour où renaît un timide vouloir, porté par un rythme qui est le tien, autour duquel tu as été construit et qui de nouveau, parce que tu t'absentes, te met en marche. (JL, 10)

Ici le langage traduit l'expérience du narrateur. Au début le rythme est lent, ce qui reflète la dépression de Blaise qui n'arrive pas à écrire. Puis soudain tout s'accélère et l'optimisme grandit (« un timide vouloir » se fait sentir) : l'auteur est mis en marche et le lecteur l'accompagne, porté par le flot des mots. C'est de cette façon que Sullivan aide ses lecteurs à pénétrer dans la conscience psychologique de ses personnages. Mauriac et lui ont cette capacité de nous installer au plus profond de leurs créatures avec qui nous sommes autorisés à nous identifier intimement. On souffre avec Thérèse pendant sa claustration à Argelouse où les pins qui entourent la maison ressemblent à une force maléfique : « Ces gardiens, dont elle écoute la plainte sourde, la verraient languir au long des hivers, haleter durant les jours torrides; ils seraient les témoins de cet étouffement lent. »<sup>56</sup> Ici on a un bel exemple de la psychologie métaphorique si chère à Mauriac (Sullivan révèle autre chose que la psychologie). Tout semble conspirer contre l'héroïne ; même la nature la voue à une solitude interminable. Nelly Cormeau estime que Mauriac a ce don spécial de nous faire goûter le drame de ses personnages :

Du reste François Mauriac a modernisé notre classicisme en transmettant la présence de l'auteur-témoin en une présence « en esprit », selon l'expression de Jean Prévost. Des trois personnes en présence : auteur, personnage, lecteur, c'est avec cet « auteur en esprit » que le lecteur coïncide et, par lui et grâce à lui, dans une fusion toute spontanée, avec le personnage.<sup>57</sup>

Sullivan emploie un procédé semblable. Il y a dans ses romans aussi un « auteur-en-esprit », celui qui nous fait entrer dans la conscience de ses personnages. Prenons l'exemple de l'artiste, Boris, dans *Quelque temps de la vie de Jude et Cie*. Cet homme s'installe

---

<sup>56</sup> Thérèse Desqueyroux, Grasset/Livre de Poche, 1927, p.130.

<sup>57</sup> Nelly Cormeau, *L'art de François Mauriac*, Grasset, Corrèze, 1951, p.378.

ruc Fichte à Paris après avoir été le témoin du meurtre de ses parents par des soldats - l'incident a lieu à quelques kilomètres de Wilna, en Europe de l'Est. Il arrive un jour à évoquer ces images raboutées pendant des années. Soudain nous revoyons avec lui le visage de sa mère avant qu'elle ne tombe et son père qui n'en finit plus de brandir une fourche de bois près des mulons. On participe au drame de Boris qui revit cette blessure d'enfance :

'Tout vient dans un seul regard, dans et hors le temps, converti pour ainsi dire à l'éternité ; tantôt une seule image qui les contient toutes, tantôt le travelling avant de la caméra intérieure bondit sur un détail : par exemple cette glycine au tronc noueux qui encadre la vitrine de l'épicerie du village, dans laquelle entre sa mère, le jeudi vers midi. Comme la chair se souvient presque sans nous. (QTJC, 170-171)

La description des objets (« la glycine au tronc noueux », « la vitrine de l'épicerie ») met en marche un processus de mémoire sur lequel Boris n'exerce aucun contrôle. Ce procédé, inspiré par le cinéma - « le travelling avant de la caméra intérieure » - n'est pas particulier à Sullivan mais il s'en sert avec habileté. Grâce à sa souffrance, Boris a trouvé sa vraie vocation. Il n'est pas au service du quantitatif, il ne suit pas la voie de la facilité bien que cette tentation-là ait été la sienne pendant quelque temps. Il ne peut pas résister à sa nature : « A vrai dire il n'avait pas choisi. Une flamme intérieure n'avait cessé de brûler qui l'avait conduit à s'enfermer dans la solitude. Le feu central de la terre habite aussi pour un temps les entrailles humaines.» (QTJC, 173)

Boris, Strozzi, Ramon Rimaz, Paul Esteban, Daniel Dorme, il y a beaucoup d'exemples de personnages sullivanien qui ne « choisissent » pas leur destin mais qui agissent selon ce que dicte leur vraie nature. Sullivan décrit des personnages dont les expériences ressemblent aux siennes. C'est pourquoi on rencontre chez lui des personnages « hantés » qui sont amenés à se marginaliser par rapport à la société. Chez Mauriac on ne rencontre pas le plus souvent des marginaux sociaux, mais, plus ou moins, des « monstres », des marginaux psychologiques. Dans les deux cas, le lecteur est troublé par ces créatures qui lui révèlent des choses qui sont loin d'être toujours agréables. Mais le

## DEUXIEME PARTIE

romancier n'est pas à l'aise, lui non plus, car il y a des créatures issues de lui qui le fascinent :

[...] telles de nos créatures vivent plus que d'autres. La plupart sont déjà mortes et ensevelies dans l'oubli éternel, mais il y en a qui survivent, qui tournent autour de nous comme si elles n'avaient pas dit leur dernier mot, comme si elles attendaient de nous leur dernier accomplissement.<sup>58</sup>

Plusieurs personnages sullivaniciens réapparaissent dans des ouvrages différents comme s'ils attendaient du romancier, eux aussi, « leur dernier accomplissement. » Et puis ils résistent parfois à la volonté de l'écrivain. Par exemple, Strozzi ne devait pas être le personnage principal de *Car je t'aime, ô Éternité*, ce rôle ayant été d'abord assigné à Elisabeth. Mais au fur et à mesure qu'avance le récit il devient clair à Sullivan que cette figure demande une place centrale dans le roman. Quelques personnages mauriaciens partagent cette obstination :

C'est ainsi que, dans *Le Désert de l'amour* le docteur Courrège ne devait être, d'après mon plan, qu'un personnage épisodique : le père du héros principal. Puis il finit par envahir tout le roman ; et, quand il m'arrive de penser à ce livre, la figure souffrante de ce pauvre homme domine toutes les autres.<sup>59</sup>

Les personnages qui hantent Mauriac et Sullivan sont ceux qui ont soif d'authenticité, qui s'analysent impitoyablement et qui ont le pouvoir exceptionnel de voir les choses comme elles sont. Il est vrai que le caractère dramatique de la composition romanesque de Mauriac, influencé en cela sans doute par son admiration pour Racine, est loin de la structure souvent brisée des romans sullivaniciens. Mauriac n'écrit pas de longs romans et il ne raconte que ce qui révèle le mieux la psychologie de ses personnages. L'intrigue continue à jouer un rôle important chez lui et l'on sait qu'on a affaire à une présentation romanesque assez classique. Dans les derniers romans de Sullivan il y a plusieurs chapitres qui traitent des événements les plus banals et qui n'ont souvent aucun

---

<sup>58</sup> F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, pp.122-123

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp.127-128.

lien les uns avec les autres. Dans *D'amour et de mort à Mogador* ou *Joie errante*, par exemple, on voit une absence presque totale de récit traditionnel et il y a des ruptures au cours de la narration qui choquent le lecteur. Par exemple, le dernier chapitre de *D'amour et de mort à Mogador* s'intitule : « Où le narrateur sort ses cartes et prend congé. » Sullivan y avoue que les « justes ne l'intéressent guère », qu'ils « ont reçu leur récompense. » (AMM, 208) Cet aveu se fait en plein milieu du récit, comme si le romancier tenait une conversation avec le lecteur. Sullivan développe ses théories littéraires dans ses romans aussi souvent que dans ses essais – on lit quelquefois dans les romans des nouvelles de ses personnages, chose que n'aurait jamais envisagée Mauriac. Cela dit, Mauriac parle souvent de ses personnages dans ses essais et parfois dans les Préfaces de ses romans. Il dit par exemple que Thérèse Desqueyroux lui résiste, qu'il ne peut pas la sauver. La conversion de Thérèse ne se réalise pas car elle est bien trop lucide pour se transformer en un être conventionnel. Elle dit à son mari, Bernard : « [...] je ne voulais pas jouer un personnage, faire des gestes, prononcer des formules, renier enfin à chaque instant une Thérèse qui ... » (*Thérèse*, p.178) Elle est une étrangère par son désir de ne pas jouer le rôle qu'on attend d'elle. Elle exprime dans les lignes ci-dessus des sentiments qui auraient pu être prononcés par bien des personnages sullivanien. « Jouer un personnage », « prononcer des formules », c'est ce que les personnages de Sullivan ont du mal à faire, eux aussi. Et puis leur sort n'est jamais décidé de façon absolue. Mauriac ne dit pas tout au sujet de Thérèse. A la fin du roman, on la laisse sur un trottoir parisien où elle rêve de sa vie nouvelle.<sup>60</sup> Sullivan n'essaie pas, lui non plus, de tout résoudre à la fin de ses romans. Après avoir achevé la lecture de *Mais il y a la mer*, on ne sait pas si le cardinal Rimaz se trouve en prison ou s'il s'est retiré dans un couvent.

Les deux auteurs laissent donc à leurs personnages l'indétermination de la vie. Quand critique il y a, elle vise surtout les croyants et les fidèles tièdes, ces êtres conventionnels qui n'ont pas le courage de briser la carapace de leur existence plate et

---

<sup>60</sup> Il est vrai qu'il retourne à son sujet dans des livres postérieurs, *La Fin de la nuit* et *Thérèse à l'hôtel*, mais sans pour autant résoudre le dilemme de son héroïne.

## DEUXIEME PARTIE

d'affirmer leur différence. Pour les réfractaires et les pécheurs, pourtant, ils témoignent de l'indulgence, sinon de la sympathie. Pour se permettre de continuer à écrire des romans, Mauriac décide de « purifier la source », c'est-à-dire de distinguer entre le mal écrit dans les récits fictifs et ce qui se passe dans le cœur de l'auteur et du lecteur. Ainsi lit-on dans *Dieu et Mammon* :

Que le romancier travaille à sa réforme intérieure et ce qui sortira de lui ne pourra devenir un objet de scandale. Sans doute ; mais remarquons en passant que la vertu surhumaine n'est point d'une pratique facile pour les hommes en général et pour les romanciers en particulier. Et puis un homme profondément vertueux ne commencerait-il pas d'abord par ne pas écrire de romans ?<sup>61</sup>

Il faudra à Sullivan une approche différente de celle de Mauriac pour qu'il s'adapte à la réalité des années 1960 et 1970. Chez Sullivan, le sentiment de culpabilité n'est pas aussi prononcé que chez Mauriac pour qui il revêt les apparences d'une obsession. Les personnages sullivanais ne sont pas voués au mal, impuissants face à leur destin. Pour Joseph Majault, le prêtre, Strozzi, est « le héros d'un christianisme de scandale par opposition à un christianisme de chrétienté. »<sup>62</sup> Quand il avoue au narrateur coucher avec une des prostituées qui forment son « troupeau », ce n'est pas un geste gratuit. Pour lui, le don du corps - dans ce cas exceptionnel - est exigé par cette femme pour qu'il lui fasse preuve d'amitié. Il dit oui à l'appel au secours qu'on lui lance. Il ne s'inquiète pas des risques spirituels auxquels il s'expose. A Blaise, qui veut savoir pourquoi il a succombé à la chair à un âge si avancé, il donne la réponse énigmatique suivante : « Pourquoi pas. Je n'ai jamais choisi dans ma vie, j'ai répondu. » (JE, 266)

On ne rencontre nulle part chez Mauriac un personnage qui se soucie si peu des dangers associés à la chair. Strozzi « répond » d'une façon instinctive au besoin qu'il détecte chez un être pour qui le corps se vend quotidiennement sans amour. Cette femme a besoin de se sentir vraiment aimée et Strozzi répond de la seule

---

<sup>61</sup> Mauriac, *Dieu et Mammon*, p.61.

<sup>62</sup> J.Majault, *L'évidence*, p.129.

façon qui puisse lui faire croire qu'elle est à ses yeux digne d'un amour désintéressé. Rebelle, marginal volontaire, Strozzi court des risques qui seraient inimaginables dans la perspective des personnages mauriaciens. Il n'est point tenu par les lois que son rôle de prêtre devrait lui imposer. Majault remarque :

A ce point, la singularité de Strozzi apparaît sans égale. Le caractère exceptionnel de son destin userait de tout crédit s'il ne s'agissait, pour celui qui en modela le portrait, de faire découvrir par contraste au lecteur, à travers les prolongements du récit, dans quels réduits de résistance les exigences de l'esprit de charité se trouvent si souvent enfermées et compromises. Briser la coque, rompre les chaînes qui retiennent l'élan. Libérer à la fois la conscience et la grâce. Laisser agir ce qui vous meut.<sup>63</sup>

C'est un mouvement instinctif que décrit Majault ici. Il n'est pas facile de « briser la coque », quand on est tenu par la famille, les conventions, la religion, la peur des idéologies et donc on hésite à laisser « agir ce qui vous meut. » Ces êtres à qui Sullivan donne vie sont des « hommes du souterrain » : ils rejettent le masque d'apparence honnête et vertueuse, mais qui diminue le champ du regard et amenuise le souffle. Ces vagabonds de Dieu sont plantés dans un monde qui les rejette, les marginalise parce qu'ils ne ressemblent pas aux gens installés au centre. Leur marginalité n'est pas avant tout psychologique comme celle des personnages que l'on voit chez Mauriac bien qu'ils partagent avec ces derniers plusieurs traits. Le romancier bordelais analyse minutieusement les recoins les plus cachés de l'âme humaine et c'est là où se voit toute sa réussite littéraire. En outre, comme Sullivan, il réalise combien l'auteur met de lui-même dans ses écrits : « Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle œuvre, se dissimule toujours le drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et avec ses sphinx. »<sup>64</sup>

Le drame qu'a vécu Mauriac pendant sa jeunesse lui a révélé un Dieu exigeant<sup>65</sup>, ce qui a fait qu'à l'âge de l'éveil du sang :

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>64</sup> F.Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, p.142.

<sup>65</sup> Il note dans *Dieu et Mammon*, Grasset, 1968 : « Que le Dieu des chrétiens exige tout, je le savais. Qu'il ne fasse pas sa part à la chair, que la nature et la

« [...] toutes mes inquiétudes, mes angoisses prenaient l'aspect du scrupule ; tout cristallisa autour des notions de pureté, de péché, d'état de grâce. »<sup>66</sup> Né dans un catholicisme rigoureux, il n'a pas su s'en évader. Cela dit, Mauriac n'a pas hésité à stigmatiser les imperfections de l'Église et en cela Sullivan lui ressemble. Les romans des deux écrivains ont d'ailleurs suscité des réactions très comparables ; l'incompréhension d'un bon nombre de catholiques et la méfiance des incroyants. Les critiques, pour leur part, éprouvent du malaise quand ils rencontrent une œuvre qui échappe à toute définition habituelle, comme le constate Mauriac : « Or beaucoup de critiques veulent savoir à qui ils ont affaire; ils n'aiment que les écrivains qu'ils peuvent classer. »<sup>67</sup>

Mauriac n'est pas un « romancier catholique » au sens où ce terme s'applique à Bloy, à Huysmans, même à Bernanos et c'est pour cette raison qu'il gênait les critiques qui ne savaient pas où le situer. Le catholicisme a sans doute façonné la vision mauriacienne et « il a utilisé toutes les ressources qu'une vue catholique de l'homme et de la vie fournissait à un romancier. »<sup>68</sup> Quelques-uns de ses personnages finissent par trouver Dieu - du moins nous sommes autorisés à le croire - mais ils gardent toujours une part d'eux-mêmes qui nous reste inconnue. D'autres personnages, comme Thérèse Desqueyroux, voient clair dans les régions les plus secrètes de leur âme. On pourrait dire que Mauriac est le romancier psychologue par excellence de l'entre-deux-guerres en France, époque où la littérature explore les découvertes de Freud et de Bergson. Il n'a pas le côté polémique des romanciers catholiques de la fin du XIXe siècle qui se heurtent à chaque instant aux efforts de la République pour saper le catholicisme. Il décrit la « misère de l'homme sans Dieu » dans un contexte tout à fait nouveau.

Sullivan est un homme de son temps comme l'a été Mauriac. Lorsqu'il se met à publier ses livres à la fin des années 1950 une

---

grâce soient deux mondes ennemis, Pascal me l'enseignait d'une terrible évidence. » (p. 23)

<sup>66</sup> F. Mauriac, *Dieu et Mammon*, pp.22-23.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>68</sup> P.-H. Simon, *Mauriac par lui-même*, p.63.

nouvelle génération, marginale par rapport au milieu et aux croyances catholiques, commence à voir le jour. Pour elle, le système culturel chrétien qui avait été celui de l'Occident et que Vatican II avait essayé d'adapter n'est plus valable. D'après Sullivan, l'écrivain chrétien nouveau n'aura plus de grande audience et se verra obligé de faire appel au petit nombre :

Il n'est pas né dans les bonnes années. Ou bien son talent reste-t-il noué dans la situation difficile qui est la sienne. La théologie qui l'anime n'a pas encore cours dans les masses. Parler de Dieu avec éclat serait pour lui un non-sens. Pour cela qu'il chante son hymne dans les souterrains. (PLI, 145)

Mauriac et Sullivan ont décrit des mondes totalement différents, ce qui exige des approches divergentes. A la différence de la réussite littéraire spectaculaire de Mauriac, Sullivan a dû se contenter de « chanter son hymne dans les souterrains. » Les temps changent et si le roman est, comme l'a remarqué Gabriel Marc dans *La Croix*, le lieu « où s'exprime l'essentiel des problèmes viraux de nos contemporains »<sup>69</sup>, il faut qu'il s'adapte à une réalité qui ne cesse d'évoluer. Sullivan a choisi d'être contemporain, de ne pas regarder en arrière, et c'est pour cette raison que la filiation littéraire entre lui et Mauriac est loin d'aller d'elle-même.

---

<sup>69</sup> Cité par Roger Bichelberger, « Quand Dieu se promène dans le roman », in *Croire aujourd'hui*, juin 1984, pp. 349-350.



## DEUXIEME PARTIE

### SULIVAN ET BERNANOS

Il y a une vraie filiation entre Sullivan et Bernanos sur le plan spirituel. Le côté mystique de leurs personnages fictifs qui sont toujours à la recherche de l'Autre fait d'eux des marginaux car ils vivent dans un univers qui a ravalé le spirituel à une position inférieure.<sup>70</sup> Le curé d'Ambricourt note que sa paroisse « est dévorée par l'ennui. »<sup>71</sup> Cet « ennui » est le résultat de l'apathie spirituelle ambiante. De même, le curé de Fenouille s'adresse à ses paroissiens en disant : « - Je ne puis rien sans ma paroisse, et je n'ai pas de paroisse. Il n'y a plus de paroisse, mes frères... tout juste une commune et un curé, ce n'est pas une paroisse. »<sup>72</sup>

Bernanos appréhendait la disparition de l'Eglise catholique et son remplacement par le règne du Prince de ce Monde. Par son côté polémique et par son attachement au temps du triomphe du catholicisme, Bernanos fait penser à ses prédécesseurs du XIXe siècle, surtout à Barbey d'Aurevilly. Chez eux, l'œuvre narrative et l'œuvre polémique ne font qu'un :

L'un comme l'autre, ils furent des démasqueurs, arrachant leurs masques aux bien-pensants : les noms, les cibles sans doute étaient différents, mais le problème était identique : l'écrivain chrétien doit défendre sa vérité devant le monde et le protéger contre les imbéciles.<sup>73</sup>

Plus que Mauriac, Bernanos se croit obligé de combattre la position dominante du positivisme dans le roman. Balzac a donné au roman ses lettres de noblesse et le genre devient à un moment

---

<sup>70</sup> Albert Béguin décrit le prêtre bernanosien comme étant « toujours un spirituel dans un monde qui se méfie du spirituel ou qui, au mieux, ne consent qu'à faire au surnaturel sa part très réduite. » (*Bernanos par lui-même*, "Ecrivains de Toujours", Seuil, 1971, p.69). On pourrait en dire autant des personnages sullivanien.

<sup>71</sup> *Journal d'un curé de campagne*, p.5.

<sup>72</sup> *Monsieur Quine*, Plon, 1946, 1993 pour cette édition, p.186. Plus tard dans le même livre on lit la phrase suivante : « L'heure vient où sur les ruines de ce qui reste encore de l'ancien ordre chrétien, le nouvel ordre va naître qui sera réellement l'ordre du monde, l'ordre du Prince de ce Monde, du prince dont le royaume est de ce monde .... » *Monsieur Quine*, p.199.

<sup>73</sup> Hermann Hofer, "Notes sur Bernanos et Barbey d'Aurevilly", in *Etudes bernanosiennes*, 11, *La Revue des Lettres Modernes*, 1970 (2), Nos 228-233.

donné l'idéal auquel aspirent d'un côté les écrivains naturalistes (surtout Zola) et de l'autre, les chrétiens comme Bernanos. Balzac voit l'importance du catholicisme comme force contribuant à l'ordre social, mais son catholicisme n'a pas su pénétrer la matière même. Pour Bernanos, le romancier catholique doit entrer dans un domaine dont les règles littéraires voudraient lui interdire l'accès : celui du surnaturel. Sullivan admire chez Bernanos son côté prophétique :

Bernanos pressent les craquements prochains (« Et les pas de tes mendiants feront trembler la terre » - *Monsieur Ouine*). Il a des pages fantastiques. Bernanos voit la chrétienté s'effriter. Il rêve des jours anciens où elle triomphait. Il en a la nostalgie. Mais il annonce déjà les temps nouveaux où le christianisme ne pourra plus échapper à la pauvreté de sa condition dans le monde. Un monde dans lequel les évêques, les prêtres ne seront plus des notables. Nous y sommes presque.<sup>74</sup>

Bernanos est déchiré entre deux mondes. Dans l'univers sullivanien, les prêtres ne sont plus des « notables » et l'Église est humble et minoritaire, ignorée pour la plupart. Sullivan n'a pas la nostalgie du passé qui est si forte chez Bernanos. Il comprend qu'il écrit à un moment où l'on s'occupe moins des débats théologiques : « Alors que les idées anachroniques continuent de régner dans des masses importantes et que la foi nostalgique, faite de culpabilité et d'attachements, perdure, l'écrivain de ce temps ne peut plus avoir la même image du christianisme et du monde. » (PLI, 143) La lutte entre le bien et le mal, la grâce et le péché, ne joue pas chez Sullivan le rôle dramatique qu'elle assume dans l'œuvre de Bernanos. Dans l'univers de ce dernier, tout est question de salut ou de damnation. Prenons à titre d'exemple la conversation entre l'Abbé Chevance et son confrère, Cénabre, après que ce dernier a subi une crise spirituelle. Chevance lui crie :

Je vous vois ! Je vois périr votre âme. Cette révélation est faite à un vieux sot, incapable d'en tirer parti. Mon Dieu ! Je ne puis

---

<sup>74</sup> « Ecrire ou l'ignorance lumineuse », in *2 000 ans de christianisme*, p.189. Sullivan altère la citation de *Monsieur Ouine* qui lit : « Et le pas des mendiants fera de nouveau trembler la terre » (*Monsieur Ouine*, Pléaïde, p.1495).

## DEUXIEME PARTIE

qu'en témoigner, et en témoigner encore, avec la certitude de mon impuissance, avec une rage désespérée.<sup>75</sup>

C'est tout un drame qui se dévoile devant nos yeux ici. Pour bien saisir les expériences des personnages bernanosiens il faut une certaine connaissance de la théologie. Si l'on en est privé, il est difficile de savourer, par exemple, ce dialogue entre deux prêtres séparés par l'intelligence et la spiritualité. D'un côté se trouve un chercheur professionnel et froid, de l'autre, un saint. Le néant au cœur de Cénabre est décrit avec force par Bernanos :

L'unique point faible d'une défense aussi savante avait été, pendant de longues années, la volontaire équivoque entretenue en lui-même, l'indifférence à Dieu chaque jour plus profonde, à laquelle il avait enfin osé donner son vrai nom. Désormais il savait ce qu'il était : un prêtre sans la foi. La certitude en était acquise, le débar clos.<sup>76</sup>

Il n'y a pas de conversations de ce genre chez Sullivan, même si les deux auteurs présentent des personnages qui ont une dimension spirituelle remarquable, ce qui fait qu'ils se trouvent souvent seuls devant les gens qui ne vivent que pour les plaisirs de ce monde. Et puis il y a la figure du prêtre qui est à la fois semblable et tout à fait différente chez les deux auteurs. Le prêtre bernanosien reste dans sa paroisse et continue à exercer son sacerdoce auprès de paroissiens dont la majorité a cessé de croire vraiment en Dieu. Le prêtre sullivanien va vers le monde et « choisit » sa communauté : que ce soit auprès des prostituées de Pigalle comme c'est le cas avec Strozzi, ou parmi les habitants de la rue Fichte dans le XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris, où réside Jude. Des clercs comme Donissan, le curé d'Ambricourt, Ramon Rimaz, Strozzi et Jude n'acceptent pas les conventions de ce monde, non pas par désir de changer le système ecclésiastique ou social, mais plutôt pour vivre plus librement et suivre leur voix intérieure. Un prêtre comme Donissan, malgré sa « différence » - peut-être même à cause d'elle - attire les gens par la souffrance qui se lit sur son visage : « En vain il s'efface, se fait plus humble, fuit

---

<sup>75</sup> *L'impasture*, Plon/Points, 1927, p.72.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp.216-17.

toute amitié nouvelle, sa solitude même a l'air de tenter les plus indifférents, sa timidité un peu farouche les défie, sa tristesse les attire. »<sup>77</sup> C'est pourquoi il a tant de problèmes avec ses supérieurs qui tiennent à ce que leurs prêtres soient des administrateurs efficaces et non pas forcément des saints. A l'instar de Donissan, un prêtre comme Strozzi diffère et c'est un péché. Il importune ces clercs qui font carrière dans l'Église et qui cherchent à éviter le scandale à tout prix. Strozzi est un rebelle mais il ne veut pas quitter le sacerdoce. Il le vit à sa façon inhabituelle en choisissant les prostituées de Pigalle comme troupeau. Le narrateur dit de lui :

Des gens comme lui j'en aurai rencontré partout, des rebelles si l'on veut, mais pas au nom d'idées, de théories. Un jour la liberté prend sur eux, arrache, renverse, et les voici en lutte contre l'automatisme : les vrais fidèles. Fidèles à quoi ? A la loi de leur nature, une grâce peut-être. Anarchistes ? Non pas. Ils font ce qu'il faut. A César ce qui est à César et puis bonsoir. (CAE, 119)

Une révélation intérieure secoue les gens comme Strozzi et change tout dans leur existence. Ils sont poussés comme par une force irrésistible qui les « arrache », les « renverse » et qui leur donne la possibilité de vivre en liberté. Ils se sentent tout à coup à l'abri des soucis de ce monde : ils ont besoin d'autre chose que l'argent, l'estime, la respectabilité. Comme pour les héros bernanosiens, l'invisible envahit leur vision en les aidant à voir plus clair. Pour emprunter un terme à la rhéologie, il s'agit de l'action de la grâce sur les âmes mais son apparition est beaucoup moins spectaculaire que chez Bernanos. On n'est jamais sûr d'avoir affaire à des saints chez Sullivan. Chez Bernanos les saints sont assez nombreux ; nombreuses aussi les personnes aspirant à la sainteté. Le récit bernanosien est fondé sur l'instant où le héros se perd ou assure son salut et le recours au fantastique dans son œuvre remonte encore une fois aux écrivains catholiques du XIXe siècle : Barbey d'Aurevilly, Bloy, Huysmans. Mais Sullivan rejoint Bernanos par cette capacité qu'ils ont tous deux de donner au lecteur le sentiment presque physique de la présence du surnaturel.

---

<sup>77</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Plon/Livre de Poche, 1971, p.129.

## DEUXIEME PARTIE

Nous avons noté que cette présence risque de faire irruption dans le récit d'une façon spectaculaire comme c'est le cas dans la description de Satan, qui se présente à Donissan sous l'aspect d'un maquignon. C'est au moment où le courage l'abandonne, perdu en pleine nuit, épuisé, que Donissan doit faire face à la plus dure épreuve qui soit. Il ne sait plus ce qui lui arrive quand une bouche immonde presse la sienne et que Satan lui adresse les mots qui suivent :

- 'Tu as reçu le baiser d'un ami, dit tranquillement le maquignon, en appuyant ses lèvres au revers de la main. Je t'ai rempli de moi, à mon tour, tabernacle de Jésus-Christ, cher nigaud. Ne t'effraie pas pour si peu : j'en ai baisé d'autres que toi, beaucoup d'autres.<sup>78</sup>

La vision du chrétien Bernanos ouvre sur un univers surnaturel et ses croyances religieuses transparaissent dans tous ses écrits. Il croit à la présence de Satan parmi nous, à la possibilité que Dieu intervienne à travers la grâce dans l'existence de quelques êtres d'exception. Mais cela, ainsi que le côté pamphlétaire et satirique de son œuvre - qui se voit surtout dans un roman comme *Sous le soleil de Satan* où l'homme de lettres Antoine Saint-Martin n'est qu'une caricature grossière d'Anatole France - pourrait poser de graves problèmes esthétiques s'il n'y avait cette force, cette sincérité prophétique qui entraîne le lecteur en lui faisant oublier son incrédulité.<sup>79</sup> Par le droit qu'il se réserve de commenter et d'interpréter les actions de ses créatures, Bernanos fait penser aux romanciers traditionnels, surtout à Balzac à qui il voue une profonde admiration dès l'adolescence. Mais il se rapproche également des techniques narratives modernes par son emploi du monologue intérieur, les scènes oniriques qui sont si répandues dans son œuvre, le « stream of consciousness » qui lui permet de

---

<sup>78</sup> *Sous le soleil*, p.148.

<sup>79</sup> Charles Moeller analyse très bien cette dimension prophétique du prêtre bernanosien : « Tel est bien le charisme du prophète, de parler d'un monde surnaturel, invisible, mais d'en parler en de tels termes que cet invisible devient présent, incarné, évident, nous brûlant dans nos égoïsmes avec la force d'un feu divin. » *Littérature du XXe siècle et christianisme*, Tome I, *Silence de Dieu*, Tournai : Caserman, 2e édition, 1967, p.409.

saisir dans leur mouvement des zones de la conscience qui échappent à la description pure.<sup>80</sup> Sullivan sait capter également ces mouvements d'âme en employant souvent les procédés littéraires les plus en pointe. Convaincu, comme Bernanos, que : « L'expérience spirituelle n'est pas directement communicable » (PPA, 210), Sullivan exprime également ces nuits de l'âme par des ellipses, procédé répandu chez les deux auteurs. Ce que Michel Raimond dit à propos de Bernanos :

La technique que Bernanos a adoptée dès *Sous le soleil de Satan* est fondée sur le récit de scènes copieusement racontées; elles sont comme les piliers du roman; il appartient au lecteur d'imaginer la voûte qui les relie. Pour ce romancier de la transcendance, soucieux de suggérer les allées et venues de la grâce de Dieu, seules d'immenses ellipses peuvent donner le sentiment de tout ce qui s'accomplit silencieusement dans un au-delà du monde visible.<sup>81</sup>

pourrait s'appliquer à Sullivan,<sup>82</sup> qui nous suggère à maintes reprises la présence de l'invisible parmi nous, l'action de la grâce sur des âmes tourmentées. Certes, le contexte socio-religieux est différent chez les deux auteurs mais la recherche de l'Absolu s'affirme la même chez leurs personnages. On sait que Bernanos était pour la tradition contre le modernisme, pour la droite contre le libéralisme (en cela Sullivan est loin de lui ressembler) et on voit dans ses écrits le goût du miraculeux, des manifestations visibles de la vie mystique. Mais par sa représentation de l'irruption du surnaturel dans la vie de ses héros, Bernanos a inauguré dans le roman français ce mariage du réel et du surnaturel qui fait son originalité littéraire. Même quand il décrit les expériences spirituelles les plus intenses il persiste beaucoup de réalisme dans ses textes. Lors de son célèbre face-à-face avec la comtesse, le curé d'Ambricourt est toujours conscient de son environnement physique : « Par la fenêtre ouverte, à travers les rideaux de linon,

---

<sup>80</sup> En ce qui concerne le style bernanosien, voir Colin Nettelbeck, *Les personnages de Bernanos romancier*, Minard, 1970, pp. 35-37.

<sup>81</sup> Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, 1988, p.144.

<sup>82</sup> Ainsi note-t-il dans *Le plus petit abîme*, que : « L'art a ce pouvoir de signifier que Dieu est au-delà de toutes ses représentations. » (PPA, 84)

## DEUXIEME PARTIE

on voyait l'immense pelouse fermée par la muraille noire des pins, sous un ciel taciturne. »<sup>83</sup>

Une telle description sert à démontrer qu'on a affaire ici à un homme qui vit dans le monde réel, qui y est sensible, et cela malgré ses grandes capacités spirituelles. A la dénotation réaliste s'ajoutent des connotations symboliques. Dans le symbolisme bernanosien, le noir et la circularité close figurent l'âme murée de la comtesse qui est en révolte contre Dieu à cause de la mort de son fils, injuste à ses yeux. Au cours du combat, le curé note les objets dans la pièce où ils se trouvent et ne perd pas contact avec le monde physique. Il a ce don exceptionnel de lire dans les âmes mais il est également un homme qui regarde et enregistre les choses. Dans l'œuvre fictionnelle de Bernanos la nature est là pour expliciter, révéler et évoquer les sentiments de la vie intérieure.

Dans le premier roman de Sullivan, *Le Voyage intérieur* (1958), le jeune héros, Jacques Moreuil, lors de son séjour dans un pays sauvage, désertique, fait la connaissance de Jean Lorre, un prêtre mystique qui fait penser au curé d'Ambricourt. Bien qu'il exerce son sacerdoce dans une paroisse déchristianisée, Jean Lorre essaie de vivre authentiquement le message de l'Évangile. Mais peu de personnes, à part le jeune héros, sont sensibles à ce témoignage singulier. C'est pourquoi le curé s'attribue un échec lamentable - le curé d'Ambricourt porte également tous les signes extérieurs de l'échec. Comme le prêtre bernanosien, Jean Lorre connaît des ennuis avec ses supérieurs. Jacques Moreuil voit arriver en visite un jour Monsieur Duriez, prêtre mondain, dont la voiture attire les regards admiratifs des habitants de Bersaix. Il est venu afin d'encourager le curé à un plus grand effort. Le héros est exaspéré par l'attitude de Jean Lorre, par son humilité : « Il ne comprenait donc rien, qu'il les valait tous, qu'il les écrasait. Ils administraient la religion : il vivait l'Évangile. » (VI, 139-140) Jean Lorre n'est pas un administrateur efficace, ce qui l'expose aux critiques des gens comme Duriez. Il n'arrive pas à concilier l'Évangile et les routines. Le curé d'Ambricourt demande un jour à M. le chanoine de la Motte-Beuvron ce qu'on lui reproche dans la paroisse. Ce dernier lui répond : « - D'être ce que vous êtes, il n'y a pas de remède à

---

<sup>83</sup> *Journal*, p.163.

ccla. Que voulez-vous, mon enfant, ces gens ne haïssent pas votre simplicité, ils s'en défendent, elle est comme une espèce de feu qui les brûle.» (*Journal*, p.201) De tous les prêtres que l'on rencontre dans l'œuvre romanesque de Sullivan, Jean Lorre, par son humilité et par l'incompréhension qu'il suscite chez ses paroissiens, rappelle le plus le curé d'Ambricourt. Sullivan reconnaît que sa fascination pour Bernanos lors qu'il écrivait ce premier ouvrage a dû influencer sur la composition du livre :

Jean Lorre apprend plusieurs années après qu'on l'a reconnu dans ce livre. Il m'écrivit chez Gallimard qu'il a occupé des postes importants, qu'il est chanoine, qu'il a reçu la Légion d'Honneur. Je n'arrivais pas alors à me déprendre de Bernanos. J'avais fait de Jean Lorre un pauvre et une victime consentante. Je l'avais pris pour un « rebelle. » Le voici en pâte, heureux. (MB, 195-196)

Jean Lorre est « un pauvre » - tous les saints de Bernanos le sont aussi, physiquement et spirituellement. C'est le sens chrétien du mot « pauvreté » qui est au cœur des méditations du curé d'Ambricourt dont toute la vie se résume par la phrase célèbre : « Qu'est-ce que cela fait ? Tout est grâce. » (*Journal*, p.319) Prononcés juste avant sa mort, ces mots changent le malheur en joie et les ombres en lumière dans l'obscurité de la foi. Le curé témoigne de la victoire ultime de la pauvreté sur le désespoir. Car être pauvre n'indique pas forcément une absence de joie. Christ fut le pauvre par excellence et une identification intime à la personne du Christ va inéluctablement comporter la souffrance. L'esprit d'enfance a continué d'illuminer la vision du curé en dépit de toutes les déceptions de sa vie terrestre : « Si sévèrement que je me juge parfois, je n'ai jamais douté d'avoir l'esprit de pauvreté. Celui d'enfance lui ressemble. Les deux, sans doute, ne font qu'un. » (*Journal*, p.299) L'esprit d'enfance - ou l'esprit de pauvreté, car les deux ne font qu'un - est la source jaillissante de toute joie et de toute vie authentiquement chrétienne, d'après Bernanos. Il ne croit pas qu'en réduisant le nombre des pauvres on réduise du même coup celui des misérables. Car l'espérance accompagne souvent la pauvreté. Sullivan remarque que bien des gens se trompent sur la signification du mot pauvre : « La pauvreté n'est



## DEUXIEME PARTIE

pas la misère. Le pauvre n'est pas le misérable. La misère déshumanise en détruisant toute possibilité d'accéder à la vie de l'esprit, à la liberté et à l'amour.» (BN, 172)

Les « pauvres » dans les romans de Bernanos et de Sullivan ne sont pas, eux, des misérables. Ils sont souvent faibles et maladroits, incapables de susciter le respect d'autrui. Ils reconnaissent leur propre inaptitude, pourtant, et accèdent à une zone spirituelle plus profonde. Prenons comme illustration l'exemple de Daniel Dorme, le héros de *Les mots à la gorge*. En quittant son travail de journaliste pour devenir clochard, SDF dirait-on aujourd'hui, cet homme tourne le dos à la respectabilité afin de mener une vie plus libre, ce qui est impossible quand on se trouve dans l'obligation de gagner de l'argent, de subvenir aux besoins de sa famille. Ses collègues au journal le prennent pour un fou, surtout quand on le voit tout heureux qui marche dans la rue habillé de ses haillons :

Un sourire immuable s'est posé sur le visage de Daniel Dorme, comme s'il disait : J'ai trouvé le monde qui me convient, je me sens l'âme intacte. Nul ne pourra plus m'éjecter de la solitude. Il est beau d'être vivant et libre. (MG, 222)

Daniel Dorme choisit de devenir un pauvre, et c'est le début d'un bonheur indicible. Les pauvres chez Bernanos sont généralement des saints, ce qui fait qu'ils vivent automatiquement à l'écart de ce monde. Leur préoccupation est avant tout spirituelle mais ils ne sont pas forcément des marginaux vis-à-vis de la société. Leur vie est une longue attente de Dieu à travers les plus dures épreuves. Mais là où les premiers romans de Bernanos fustigent les médiocres et satirisent ses ennemis, dans les derniers, le *Journal* et la *Nouvelle histoire de Mouchette* en particulier, le romancier semble avoir atteint le point de réconciliation et de paix car aucune colère ni aucun mépris ne troublent plus le récit. Même dans ses rapports avec les médecins, ces grands représentants de la science, le curé d'Ambricourt fait preuve de beaucoup de charité. On est loin ici de la saure du médecin que l'on voit dans *Sous le soleil de Satan* où M. Malorthy, le père de Mouchette, fait cet éloge de Gallet, l'amant lâche de sa fille : « D'ailleurs un médecin, c'est

l'instruction, c'est la science ..., ce n'est pas un homme. C'est le curé du républicain. »<sup>84</sup>

Bernanos tend à laisser voir trop clairement dans ce roman son côté polémique. En revanche, au moment où il écrit le *Journal* il n'éprouve plus le besoin de s'attaquer à ses cibles habituelles : le libéralisme, le scientisme, le républicanisme. Michel Raimond avance l'opinion qu'avec le *Journal* le roman bernanosien est entré dans le temps de l'Histoire.<sup>85</sup> Le romancier y décrit le chômage, les inégalités criantes, les trahisons de l'Église, la sclérose de la hiérarchie. Bref, il fait l'esquisse de la crise de la civilisation moderne : « Bien au-delà des critiques de l'humanisme, du rationalisme et du scientisme, il y a ici une angoisse devant l'avenir en même temps que le sentiment d'un immense gâchis. »<sup>86</sup> Tant de menaces s'accroissent à la fois dans cet entre-deux-guerres que rien n'est plus sûr. Le côté prophétique de Bernanos se fait jour d'une manière éclatante : il fait remarquer que le communisme est athée et que le capitalisme est dans l'impasse. Pour comble de malheur, la chrétienté est en train de sombrer. Mais bien qu'il critique plusieurs aspects de la civilisation moderne, Bernanos persiste à croire en un avenir plus lumineux où les humbles et les pauvres connaîtront le bonheur :

Ne dites donc pas trop de mal des vagabonds, puisque vous serez tous - et les plus pondérés, les plus rassis - [...] des gens qui s'en vont sans savoir où ils coucheront le soir, les aventuriers à la découverte d'un nouveau monde ! Et quel monde ! Vous reconnaîtrez soudain, sans jamais l'avoir vu, l'univers invisible auquel votre corps n'avait point accès, dont vous détourniez avec soin le regard intérieur, plus attentif aux opérations de la Bourse ou au cours des cafés, mais où votre âme avait déjà, depuis longtemps, son histoire, sa vie, où elle se mouvait secrètement, silencieusement.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> *Sous le soleil de Satan*, p.25.

<sup>85</sup> M. Raimond, *Le Roman contemporain; le signe des temps*, CDU et Sedes, 1976, p.151.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Georges Bernanos, *Le Crépuscule des vieux*, Gallimard, 1956, pp.53-54.

## DEUXIEME PARTIE

Ces lignes auraient pu être écrites par Sullivan. C'est à une aventure, à un voyage que Bernanos nous invite ici. On ne sait pas où le voyage va nous mener mais nous l'entreprenons quand même car il y a la promesse d'une découverte. Une certaine forme de désespoir donne la lucidité nécessaire pour voir cet « univers invisible » qui demeurera invisible tant que nous nous enfermerons dans des préoccupations superficielles et futiles. Sullivan rejoint Bernanos dans sa conviction que de pareils moments de révélation intérieure existent :

Il est toujours possible avec la grâce de Dieu, dans les pires conditions, qu'un homme ou une femme, n'importe qui, puisse prendre conscience de l'esprit de servitude dans lequel nous sommes, se mette à distance des discours, échappe aux obsessions qui entraînent la foule, s'exile intérieurement pour être présent autrement à une autre réalité, à l'esprit de pauvreté dont parle l'Évangile.

Heureux riches et pauvres qui se reconnaissent pauvres au plus profond d'eux-mêmes et qui se mettent à vivre en conséquence.  
(BN, 74)

Les deux écrivains conçoivent l'acte d'écrire comme une odyssee spirituelle liée à la recherche d'un secret. La conversion est nécessaire à leurs personnages pour qu'ils accèdent à l'expérience mystique. Il est normal que les pauvres réalisent plus souvent que d'autres hommes un tel mouvement car ils éprouvent un sentiment de communion les uns avec les autres : « [...] parce que seuls les solitaires, les déçus ou qui se croient tels, ou les désespérés peuvent avoir une réelle compassion les uns pour les autres. » (CN, 11) L'Église institutionnelle, d'après Sullivan, oublie parfois la nécessité d'avoir l'esprit de pauvreté. Témoin Strozzi qui est convoqué devant un tribunal pour défendre ses actions auprès des prostituées. Il se trouve dans l'impossibilité d'expliquer comment sa présence parmi elles aide les prostituées à vivre. Les membres du tribunal, tous prêtres, ont perdu l'esprit de pauvreté, comme voudrait l'expliquer le narrateur :

Il a raison, Tonzi, mes révérends, la pauvreté n'est pas une question de crosse en or ou en bois, d'améthyste ou pas, de

voiture américaine ou non, là qu'elle commence, dans l'existence des profondeurs, dans le langage, le style qui remonte du fond de la nuit, de l'informulé, du cœur, d'une expérience, les mots encore chargés de ténèbres, ruisselants de lumière, les seuls capables de susciter l'amitié, le goût de l'impossible. (CAF, 215)

La pauvreté est, pour Sullivan comme pour Bernanos, une attitude, un style de vie, un langage. La description qu'en fait Sullivan dans la citation ci-dessus comporte plus d'un paradoxe - ce qui n'est point inhabituel chez lui -, les mots étant à la fois « chargés de ténèbres » et « ruisselants de lumière. » Ce qui s'en dégage essentiellement est qu'il faut faire l'expérience de la pauvreté soi-même avant de pouvoir la reconnaître autour de soi. Les prêtres, membres du jury auquel Strozzi est confronté, sont devenus des fonctionnaires et ne comprennent plus la nécessité de vivre réellement en pauvres. On trouve quelques exemples de ce genre de clerc chez Bernanos aussi. Fidèles à une longue tradition biblique, Sullivan et Bernanos sont très attachés aux pauvres, à ces pauvres qui se trouvent dans chaque classe sociale - il est question bien sûr de la pauvreté telle qu'elle est définie dans les Béatitudes et qui a très peu à voir avec les seules possessions matérielles. Leurs personnages sont des mystiques qui n'appartiennent jamais tout à fait à ce monde.

Quand on considère l'itinéraire spirituel des deux auteurs - celui de Sullivan a déjà été évoqué - il n'est pas étonnant qu'ils aient choisi des personnages qui se ressemblent. Bernanos était le rebelle qui s'est écarté des honneurs mondains et littéraires :

Il est l'homme qui a tout refusé, la sécurité, la carrière brillante qui s'offrait à lui, après le succès fulgurant de *Sous le soleil de Satan* (1926) ; il a refusé les consécérations, l'Académie française que lui proposait Mauriac au nom de la Compagnie, la Légion d'honneur que lui avait accordée le général de Gaulle [...]. Il s'est dressé face à une société fondée, comme toutes les sociétés

## DEUXIEME PARTIE

humaines, sur l'injustice et sur le mal et il a refusé de pactiser avec le monde.<sup>88</sup>

Ses personnages lui ressemblent par le peu de considération qu'ils portent à la gloire mondaine, leurs soucis étant avant tout d'ordre spirituel. Le courage de Bernanos est la plus admirable de ses qualités. Car à force d'avoir refusé tant d'honneurs il connaîtra de gros ennuis financiers. Sullivan a choisi de s'éloigner des milieux littéraires après la gêne qu'il a éprouvée lors de sa réception du Prix catholique de littérature pour *Mais il y a la mer*. Cependant, à la différence de Bernanos, il n'avait ni femme ni enfants et il a joui d'une indépendance économique très tôt dans sa carrière littéraire. Bernanos a refusé de s'insérer dans l'Establishment littéraire qui lui aurait assuré une vie confortable sur le plan financier. Les deux écrivains se rejoignent dans leur rejet des consécration et des conventions littéraires et surtout dans leur engagement en faveur d'une littérature qui est fidèle au courant souterrain qui fait vibrer l'âme. Sullivan déclare :

Je préfère un art moins apprêté, baroque, quand les mots se mettent en question, invitent à passer au-delà, quand le miroir éclate en mille morceaux, qu'on s'y perd bienheureusement et qu'on oublie qu'il s'agit de littérature. La danse des formes, j'y suis plus accordé, plans et passages qui conduisent au pressentiment d'une vérité impossible à cerner [...] et qui donnent envie d'échapper à la prudence et de vivre tant qu'on est vivant. (OD, 36-37)

Chez Bernanos aussi, l'esthétique - la forme, les structures, tout ce qui attire les yeux - est moins importante que l'expérience spirituelle. « La danse des formes » peut conduire chez lui également « au pressentiment d'une vérité impossible à cerner. »<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> André Séailles, "Mauriac et Bernanos", in *Cahiers François Mauriac* (4), Grasset, 1976, p.222.

<sup>89</sup> Bernanos écrit : « Dieu nous garde des poètes apologistes ! S'il y a honte pour nous, c'est de voir si souvent mettre au service de la vérité des méthodes de propagande systématique qui paraissent empruntées à la hideuse politique, prétendant insolemment diviser l'indivisible vérité, la partager entre vérités à dire et à ne pas dire, opportunes ou inopportunes, regrettables ou consolantes,

Le spirituel importe plus que toute notion de forme ou de structure dans les œuvres des deux écrivains. Ceci ne veut pas dire qu'ils n'ont pas le souci de la forme mais plutôt que c'est l'intuition spirituelle qui commande l'invention de formes très originales. Sur ce point essentiel, l'accord entre les deux écrivains est tel que nous pouvons parler de filiation ou même de « connivence » spirituelle.

---

dangereuses ou inoffensives, comme s'il y avait des vérités sans risque.» Cité dans *Bulletin de la société des amis de Georges Bernanos*, no. 15-16, août 1953.

## CONCLUSION

Le temps n'est plus où « les bons livres » avaient un vaste public, pour qui tout devait s'achever au mieux, les gentils triomphants ou tout au moins consolés. Les lecteurs se sont découragés, les auteurs aussi. Les romans de François Mauriac où le Dieu de l'Évangile a la partie trop belle risquent de ne plus encombrer même les bibliothèques paroissiales, qui perdent en ce moment jusqu'à leur nom.<sup>90</sup>

José Cabanis note que les « bons livres » n'ont plus aujourd'hui le vaste public d'antan. Et ceci non pas seulement pour des raisons spirituelles mais encore pour des raisons esthétiques. Comme la forme du roman évolue constamment, les pratiquants de ce genre littéraire, s'ils veulent toujours être le reflet du monde dans lequel ils vivent, se trouvent obligés de modifier leur approche. Qu'ils soient catholiques ou orthodoxes, musulmans ou juifs, les romanciers doivent laisser les principes littéraires l'emporter sur les croyances religieuses. Pour que vive la littérature, il faut aussi que les temps changent. Et ils ont changé dès l'époque des romanciers catholiques. Sullivan voit clairement les dangers auxquels s'exposent les écrivains qui désirent garder leur voyance :

[...] nous sommes en un temps de fabrication hâtive et de vulgarisation tapageuse où le livre remplace le journal et le prolonge, parce que nous sommes entrés dans un temps de facilité et de lecture rapide ; parce que finalement l'argent commande. (PLI, 93)

Il se méfie du succès et se rend compte que souvent les livres qui réussissent n'ont pas de réelle valeur littéraire. En ce qui concerne les liens entre la religion et la littérature il note que : « Les écrivains, chrétiens *déclarés*, deviennent risibles dès qu'ils ont accepté de s'asseoir parmi les Trônes et les Dominations. » (PLI, 138) Il s'agit de se remettre toujours en question, de ne jamais accepter la voie la plus simple. Il ne cherche pas, lui, une place parmi les « grands » écrivains catholiques et sait qu'il est

---

<sup>90</sup> José Cabanis, *Mauriac, le roman et Dieu*, Gallimard, 1991, p.107.

condamné à n'être qu'une figure un peu marginale dans le monde des lettres :

Ayant cessé d'être le reflet d'une société religieuse homogène et finalement le porte-parole d'une clientèle, il ne peut sans se trahir atteindre un très large public et notre *petit chrétien* est condamné à n'être qu'un *petit écrivain*. (PLI, 145)

Pour les raisons qu'on a signalées, Sullivan ressemble peu aux grands maîtres du roman catholique, Mauriac et Bernanos. Quand on lit ses romans, on est conscient d'être introduit dans un univers nouveau, dont les questions auxquelles doivent faire face les protagonistes ne sont plus les mêmes. Le lecteur est mis en éveil par un témoignage qui le provoque en l'incitant à vivre d'une façon différente :

J'avais plus de goût pour les livres fourre-tout, difficiles à cerner, dans lesquels se perdre pour se retrouver, percevoir la voix indomptée des profondeurs qui crie en tout homme, un battement de cœur, de vie, qui invite non point à admirer mais à se mettre en marche. (DTA, 147-148)

Joseph Majault parle de l'évolution du roman catholique vers une « littérature d'inspiration chrétienne » où tout est remis en cause, où chacun élabore sa propre théologie.<sup>91</sup> Pendant les décennies dominées par le roman catholique en France, les années 1920 et 1930, le naturalisme était à l'ordre du jour. Bien sûr, cette époque d'après le renouveau catholique fut marquée par le primat de la sensibilité religieuse mais la forme romanesque est restée la même, à quelques exceptions près. Chez Sullivan, en revanche, on remarque que la construction progressive de l'œuvre et du style épouse étroitement son dessein spirituel :

Le lecteur n'est plus soumis au déroulement d'une suite, mais à des séquences brèves, syncopées, saccadées, dans le morcellement des situations et du temps. Tout à la fois brisée et maintenue, l'attention obéit aux puissances de la suggestion, rebondit d'une page à l'autre dans l'attente d'une conclusion qui

---

<sup>91</sup> J. Majault, *L'évidence*, p. 24.



## DEUXIEME PARTIE

se dérobe, esquissée mais non précisée, figurée mais non définie, absence qui amène le lecteur à se substituer au narrateur pour donner une fin à un texte délibérément inachevé.<sup>92</sup>

Quand on lit un roman de Mauriac, on se sent transporté dans un monde familier où les personnages suivent le dessein de leur auteur. Les actions de Thérèse, aussi choquantes qu'elles puissent paraître, sont expliquées par le romancier à travers une observation psychologique minutieuse. On assiste aux drames des personnages mauriaciens tandis que, chez Sullivan, on est poussé à participer aux expériences qui leur arrivent. Le style brisé, non-linéaire, l'absence de récit traditionnel, servent à nous dépayser même davantage. Il serait fort difficile de lire Sullivan pour le simple plaisir esthétique que l'on goûte à la lecture d'un Mauriac. L'enjeu est différent chez les deux écrivains. Pour embrasser l'enjeu sullivanien, le lecteur doit donc apporter de sa propre substance pour que l'œuvre s'achève en lui. Comme le note Majault : « Une littérature d'inspiration chrétienne ne devrait donc avoir pour but d'imposer ce qui ne peut être atteint que par une expérience personnelle, mais de proposer, éventuellement de provoquer, l'expérience. » (*L'évidence*, p.83) La puissance suggestive d'écrits comportant une composante religieuse vise à susciter chez le lecteur un profond écho. Sullivan, par l'éveil et la suggestion poétiques, ose même traduire quelque chose de l'expérience d'un personnage qui s'ouvre à la sainteté. Il s'agit du cardinal Ramon Rimaz, le héros de *Mais il y a la mer*, un homme qui de l'avis de Jean-Pierre Jossua, « connaît des moments qu'il faut dire d'une rare qualité mystique. »<sup>93</sup> L'expérience intérieure n'est approchée que par des textes allusifs, indirects, descriptifs. Le héros a l'impression de « se perdre en un profond recès » (MM, 24), ou de « tomber dans le bonheur comme une pierre. » (MM, 99) Sa conversion ne se produit pas en un seul moment mais au fur et à mesure que le cardinal s'éveille à une nouvelle réalité spirituelle :

---

<sup>92</sup> *L'évidence*, pp. 176-177.

<sup>93</sup> Jean-Pierre Jossua, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Beauchesne, 1985, p.188.

Mais cette expérience était d'une telle nouveauté, depuis si longtemps qu'il avait vécu hors de lui-même, en hibernation pour ainsi dire, qu'elle le laissait désarmé. Les pensées ne bougeaient en lui qu'en leur état germinal, inchoatif, balbutiant, et ne provoquaient qu'un sourd malaise ou des impulsions naïves qui le laissaient infiniment étonné. (MM, 49-50)

Sullivan fait preuve de ses talents d'écrivain dans des passages comme celui-ci. C'est une renaissance intérieure qu'il saisit chez un vieil homme qui se trouve au bord de la mer, symbole de l'éternité. Toutes les révélations qu'il a eues sur lui-même incitent le cardinal à un geste charitable à la fin du livre. Ramon Rimaz réalise une reconquête de sa vision d'enfance et Sullivan arrive à décrypter cette conversion.

Sullivan introduit des nuances nouvelles dans les lettres chrétiennes, ce qui le situe à la jonction du roman catholique du passé et de cette vague de littérature d'inspiration chrétienne dont il est l'exemple le plus frappant.<sup>94</sup> Cette littérature de transition doit alerter mais non prêcher, provoquer mais non contraindre. D'après Majault, la liberté du lecteur ainsi que sa participation sont primordiales : « Si quelqu'un veut aller plus loin, chercher le pourquoi, que celui-là mène lui-même sa quête au-delà du texte-parabole : la fiction s'arrête en bord de plaine, laissant le regard interroger les grands espaces. » (*L'évidence*, p.148) Le lecteur est donc invité à mener sa propre quête « au-delà du texte-parabole. » Comme dans les paraboles, tout reste délibérément obscur dans les livres de Sullivan : « L'expérience d'un écrivain ne peut être livrée que dans l'ambiguïté pour rester honnête. Elle est autant faite de ce qu'il a vécu que de ce qu'il ne peut pas vivre, de sa peur de vivre que de son désir de vivre. » (PLI, 139) Plus loin, il élabore sa vision de l'écrivain chrétien de l'avenir comme :

[...] un homme de *diaspora* qui parle spontanément pour un troupeau dispersé, c'est-à-dire pour des hommes qui portent leur foi comme un secret dans un monde étranger ou hostile, et

---

<sup>94</sup> Y figurent aussi des auteurs comme Daniel-Rops, Jean Cayrol, Roger Bésus, Pierre-Henri Simon, Maurice Clavel, Jean Montraurier, Daniel Pezeril, Gilbert Cesbron, André Frossard, Luc Estang.

## DEUXIEME PARTIE

pour d'autres qui ne franchiront jamais la porte d'une église et en qui la foi et l'irréligion se mélangent. (PLI, 143).

Évidemment, l'auteur est conscient du fait qu'il écrit à une époque qui est tout à fait différente de celle des romanciers catholiques et que les idées traditionnelles de providence et de rédemption, du mal et de la grâce sont étrangères à la conscience moderne. L'écrivain d'inspiration chrétienne qu'est Sullivan : « [...] participe à la remise en cause d'une société monolithique et autoritaire qui s'imposait par voie d'enseignement et d'obligation, pour laquelle le doute même était un péché et dont les méthodes étaient plus politiques qu'évangéliques. » (PLI, 143). Il est opposé à tout ce qui est imposé à la conscience individuelle, à tout ce qui est dogmatique et qui n'est pas le fruit de l'expérience personnelle. Sa foi « intègre le doute et l'incertitude car il sait de quoi sont faites les certitudes et les convictions. » (PLI, 143) Il sait que la position de l'auteur d'inspiration chrétienne dans le monde littéraire sera inconfortable pour trois raisons :

D'abord parce que sa logique est de s'exprimer à travers une esthétique, mais qu'il doit en même temps refuser l'esthétique et pour ainsi dire la fracturer afin de permettre à une parole de se dire. Ensuite, parce qu'il n'apporte pas la sécurité aux chrétiens traditionnels, habitués aux proclamations et qui ont longtemps confondu la vie intérieure avec la propagande. Enfin, parce qu'il est soupçonné dans le monde des nouveaux croyants et pratiquants de l'athéisme. (PLI, 144)

Ainsi, pour des raisons esthétiques (il doit « refuser et fracturer l'esthétique afin de permettre à une parole de se dire ») autant que religieuses (il finit par aliéner les chrétiens traditionnels, à qui il n'apporte pas l'assurance, et les nouveaux croyants et athées dont le nombre ne cesse de croître et qui le regardent d'un œil soupçonneux), Sullivan se trouve-t-il en marge de toute classification. Il est par conséquent condamné à « chanter son hymne dans les souterrains. » (PLI, 145) En outre, il éprouve « une impuissance radicale à céder à une littérature-littérature » parce que « son christianisme est premier, même quand il voudrait l'oublier. » (PLI, 145) Il se voit comme un écrivain qui prolonge la

Parole. Ses livres décrivent les expériences spirituelles de ses protagonistes sous forme de parabole. Comme dans les paraboles, la parole chez Sullivan appelle le lecteur à partir en chemin vers l'illumination intérieure : « la parole lue devient la propre parole de celui qui lit. »<sup>95</sup>

On est loin ici du classicisme d'un Mauriac ou des préoccupations des romanciers catholiques en général. Le temps d'exode que nous vivons au début du troisième millénaire demande une attitude fondamentale d'humilité. Il faut se garder de la rassurante tranquillité, de l'influence grandissante des médias, de l'immobilisme des certitudes. Sullivan demande à ses lecteurs de dire oui à l'errance et à la précarité en suivant l'exemple de ses personnages. Etant témoin, il se voit obligé de provoquer car : « la littérature dans sa vérité plus haute est provocation. » (E, 76) Il est conscient d'avoir deux sortes de lecteurs :

Ceux qui s'occupent d'abord du sujet et qui se scandalisent des histoires parfois sombres qu'ont l'air de raconter mes livres dans un langage parlé, gouailleur [...] Et les autres qui me lisent avec les lèvres, le souffle, ont l'air happés, me disent que je les aide à survivre. (M, 206)

Il y a bien là un projet autre, qui ne vise plus la beauté esthétique seule, mais aussi et surtout l'aspect éthique de l'écriture, dont la valeur se mesure à sa capacité d'aider le lecteur à vivre. A une époque comme la nôtre, où s'impose une approche négative du mystère, il faut que l'écrivain incite son lecteur à s'ouvrir à la révélation d'un « Dieu au-delà de Dieu. » Car l'au-delà ne se trouve pas dans l'espace mais dans le plus secret de la personne ; l'artiste doit s'appliquer à mettre en relief les signes de transcendance qui nous entourent et qui nous fascinent.

Entre 1958 (l'année de la publication de son premier roman) et 1980 (l'année de sa mort) Sullivan a vu son œuvre saluée par quelques-unes des plus grandes voix de la littérature et de la critique contemporaines.<sup>96</sup> Personne ne s'attendait à ce qu'un

---

<sup>95</sup> J. Majault, *L'évidence*, p.173.

<sup>96</sup> Que l'on pense à Henri Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, Gallimard, 1977, à Joseph Majault, *L'évidence et le mystère*, Le Centurion, 1978. Aussi y a-t-il les

## DEUXIEME PARTIE

écrivain chrétien comme lui surgisse à une époque dominée par le doute et le désespoir. Il y avait Kafka, Sarraute, Sartre, Beckett, Camus, Duras (pour ne citer que les plus célèbres) qui proclamaient l'absence de Dieu dans le monde. Comment oser aborder le spirituel dans le roman à une époque comme celle-ci ? L'œuvre sullivanienne, en traitant de nouvelles situations métaphysiques et en se servant d'un langage nouveau, est en quelque sorte un mouvement vers l'inconnu. Sullivan est un marginal par rapport au roman catholique par la nature de sa conception de la littérature ainsi que par la façon dont il s'exprime. Il ne se voit plus obligé de convaincre ou de justifier, de démontrer ou d'illustrer, mais de « dire. » D'où l'importance pour lui de la question du style, préoccupation qu'il partage avec le Nouveau Roman.

---

ouvrages de Claude Lebtrun, *Invitation à Jean Sullivan*, Le Cerf, 1981 et de Jean Lemonnier, *Jean Sullivan, je vous écris*, Desclée de Brouwer, 2000. Sullivan a été également le sujet de quelques thèses de doctorat inédites, notamment celles de Patrick Gormally, *Jean Sullivan: écrivain chrétien. Une conception originale du rôle de l'écrivain*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1980 ; de Marc Gilet, *la Parole d'exode : Étude thématique et lexicale de l'œuvre de Jean Sullivan*, Université d'Innsbruck, 1986 ; de Fiamon Maher, *Roman et christianisme en France. Le thème de la marginalité dans l'œuvre de Jean Sullivan (1913-1980)*, National University of Ireland, Galway, 1997 ; et finalement de Mary Anne Mannion, *De l'individuel à l'universel. Une étude de l'œuvre sullivanienne*, National University of Ireland, Galway, 2000.

### SULIVAN ET LE NOUVEAU ROMAN

Ceux qui ne connaissent pas bien l'écriture de Sullivan pourraient s'étonner qu'il ait été influencé par le Nouveau Roman. Sullivan lui-même a reconnu cette influence au cours d'un entretien avec Bernard Pivot paru dans *Le Figaro Littéraire* alors qu'il venait de gagner le Grand Prix catholique de littérature pour *Mais il y a la mer*. Interrogé sur la façon dont il conciliait les exigences esthétiques qu'impose la forme littéraire avec son rôle de prêtre, il répondit :

C'est vrai, je suis très séduit et influencé par le Nouveau Roman, surtout par Claude Simon. Je le connais, je suis allé le voir à Perpignan et j'ai eu avec lui des conversations sur le langage. Ce qui me fascine chez lui, c'est son regard, qui saisit tout, qui fixe tout.<sup>97</sup>

Mais finalement il se dissocia de Simon et de tous les auteurs du Nouveau Roman pour qui l'art est un absolu, ce qui n'était pas le cas pour lui en raison de ses préoccupations mystiques et éthiques. Nous n'avons pas l'ambition de faire ici une étude poussée du Nouveau Roman mais plutôt d'aborder les préoccupations de quelques auteurs – Sarraute, Beckett, Simon, Robbe-Grillet, Butor - qui sont censés constituer cette « école »<sup>98</sup>, pour tenter de mettre en lumière les techniques et procédés que Sullivan leur a empruntés.

Avant d'entreprendre cette analyse, signalons que le genre d'écriture appelé « nouveau roman » ne recouvre pas la totalité des expériences romanesques de la fin des années 1950 en France. Les caractéristiques les plus frappantes de ce mouvement sont d'une part la référence fréquente à un monde malade, détruit, en crise, bref, un monde presque dépourvu de signification, et d'autre part

---

<sup>97</sup> « L'abbé Jean Sullivan saisi par le nouveau roman », in *Le Figaro Littéraire*, 28 mai 1964.

<sup>98</sup> Jean Ricardou (*Le Nouveau Roman*, Seuil, "Points", 1990) n'est pas convaincu qu'il existe ce qu'on appellerait une école : « L'ensemble flou est trop flou. Songeons au nouveau roman : ce n'est pas un groupe sûr, ni une école certaine. On ne lui connaît pas de chef, de collectif, de revue, de manifeste. » (p.20)

## DEUXIEME PARTIE

la conviction que le langage ordinaire n'arrive plus à capter l'essentiel de l'existence. Le XIXe siècle voit l'apogée de la bourgeoisie triomphante en France, époque où des auteurs comme Balzac et Zola décrivaient avec soin la classe sociale de leurs protagonistes, l'environnement physique et social dans lequel ils vivaient, les vêtements qu'ils portaient, car les romanciers de cette époque pensaient que ces éléments déterminaient en grande partie les actions et les motivations des gens. Mais après les découvertes de la psychologie (de Freud en particulier) la doctrine littéraire selon laquelle tout était explicable fut remise en question. C'est l'une des raisons pour lesquelles des romanciers comme Robbe-Grillet refusèrent les formes traditionnelles et leur valeur d'exemple :

Ce qui me surprenait le plus, dans les reproches comme dans les éloges, c'était de rencontrer presque partout une référence implicite - ou même explicite - aux grands romans du passé, qui toujours étaient posés comme le modèle sur quoi le jeune écrivain devait garder les yeux fixés.<sup>99</sup>

Dans son étude du Nouveau Roman, Roger-Michel Allemand note que les nouveaux romanciers « fustigent le doux ronron d'une littérature dépassée par rapport à la contemporanéité. »<sup>100</sup> Il ajoute que leur cible principale était ces auteurs contemporains qui persistaient à faire du Balzac alors que tant de choses avaient changé en France et dans le monde depuis la disparition de ce géant du roman français. Robbe-Grillet se méfiait des modèles de « vraie littérature » que lui proposaient les experts. Il se trouvait confronté à une réalité différente de celle de ses prédécesseurs ; il savait que la forme du roman devait s'adapter pour refléter ce changement. La référence aux « grands romans du passé » est courante aussi quand il s'agit de porter un jugement sur Sullivan. On le compare souvent à Bernanos ou à Mauriac comme si, par le simple fait d'être un prêtre qui écrivait des romans, il était obligé d'imiter les grands maîtres du roman catholique. Mais on a vu que

---

<sup>99</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, NRF, Gallimard, 1963, pp. 7-8.

<sup>100</sup> Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Poitiers, Ellipses, 1996, p.38.

Sullivan se met à écrire à un moment où cet univers littéraire devient caduc. Son premier roman paraît en 1958, année où le Nouveau Roman mérite un numéro spécial de la revue *Esprit*. Claude Simon publie *La Route des Flandres* en 1960, Robbe-Grillet *Pour un Nouveau Roman* en 1963. En 1962 Pierre de Boisdeffre (*Où va le roman ?*) s'en prend aux nouveaux romanciers, et à Robbe-Grillet en particulier, à cause des descriptions détaillées d'objets qui caractérisent leurs écrits. Le débat était souvent âpre entre les nouveaux romanciers et leurs adversaires dans les années 1960 et Sullivan était au courant de toute cette polémique.

Le Nouveau Roman traduit donc un monde sans signification ; il refuse les formes romanesques traditionnelles mais également la croyance selon laquelle l'homme serait en quelque sorte intelligible. C'est pourquoi dans le Nouveau Roman le romancier comme le lecteur ne croient plus vraiment au personnage. Il en résulte un monde où les objets ont plus d'importance que les personnes, ce qui n'aide nullement le lecteur à sortir du labyrinthe dans lequel il est placé. Le récit linéaire, la description des personnages, éléments typiques du roman traditionnel, ont presque disparu dans le Nouveau Roman.<sup>101</sup> On est placé dans un vide où il n'y a que des objets pour vous reconforter. Les nouveaux romanciers s'opposent également à la traditionnelle progression chronologique du récit qui suppose « une *logique* des événements reliés entre eux par des effets et/ou de succession temporelle. »<sup>102</sup> Dans sa belle étude de *Mais il y a la mer*, roman où se voient plusieurs des procédés qui caractérisent *La Route des Flandres* de Claude Simon d'après elle, Jeanne-Marie Baude note que : « le récit rompt avec une chronologie linéaire et comporte de nombreux retours en arrière, mais également des anticipations ; il intègre par ailleurs, comme il advient fréquemment chez les nouveaux romanciers, le temps de l'écriture, ou plus précisément du roman en cours

---

<sup>101</sup> Cet aspect du Nouveau Roman semblerait plaire à Sullivan qui dit : « La littérature de décomposition ne me scandalise pas : elle est normale dans la société telle qu'elle est, tout comme le paganisme est naturel. Elle a du moins le mérite de faire craquer le vernis de satisfaction, de révéler le vide. » (DTA, 143)

<sup>102</sup> Allemand, *Le Nouveau Roman*, p.59.



## DEUXIEME PARTIE

d'élaboration. »<sup>103</sup> Cette observation est tout à fait juste. Dans *Mais il y a la mer*, il y a alternance entre la focalisation interne et la focalisation externe pour aider le lecteur à mieux comprendre le changement qui s'empare du héros, Ramon Rimaz. Il y a aussi des retours en arrière qui expliquent la décision prise par Ramon à la fin du roman de prendre la place d'un prisonnier politique. Les anticipations de son sort sont nombreuses :

On aurait pu croire que Juan Ramon eût passé toute sa vie à retenir quelque insurrection, à s'empêcher de déborder jusqu'au jour où, ayant découvert on ne sait quoi, une petite vérité de rien du tout qui s'était mise à pousser, à prendre toute la place, le grand Inquisiteur avait enfin fermé la porte. (MM, 171)

En lisant ces lignes, on devine que le cardinal va faire quelque chose de dramatique. Autre moment-clé, le jour où il brûle les photos qui rappellent sa « gloire » :

[...] les images de la gloire de Ramon Rimaz, prêtre, évêque, archevêque, cardinal, tantôt assis, détendu, souriant, l'air de dire : voyez comme je suis simple, je m'amuse comme tout le monde ; tantôt grave, avec son visage de chef, seul ou entouré des siens ; tantôt à genoux, les mains strictement jointes sur le prie-dieu, les yeux au ciel, soulevés dans l'extase. (MM, 57-58)

Ici les choses sont vues à la fois du dehors et du dedans. La description de la réaction du cardinal qui regarde les photos nous laisse lire ses pensées : il sait qu'il n'a été qu'un comédien, un homme politique. Comme le souligne encore une fois Jeanne-Marie Baude, la présence du narrateur-personnage est manifestée dans le texte par certaines tournures,<sup>104</sup> en particulier par un emploi du participe présent qui est très caractéristique de Claude Simon et dont on trouve un exemple à la page 75 du roman : « Et moi-même, écrivant ceci, je pouvais voir Ramon, jeune étudiant alors. » Ailleurs, le narrateur-personnage ajoute : « Et moi-même, me considérant immobile sur cette même place, un matin, des

---

<sup>103</sup> Jeanne-Marie Baude, « *Mais il y a la mer!* Dans les marges du nouveau roman », in *Rencontres avec Jean Sullivan (12) Les Marges*, 2000, p.55.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.56.

années après avoir entendu Campos, les images de Martinez, de Ramon, du vieux professeur ne me quittant pas.» On a ici une alternance de passés et de présents, utilisée très souvent dans *La Route des Flandres* :

Par la suite je me contentai simplement d'en faire encore moins que je n'en faisais déjà, j'avais simplifié la question à l'extrême, décrochant les deux étrivières en descendant de cheval, débouchant la sous-gorge dès que je lui avais coupé l'eau une ou deux fois et alors enlevant toute la bride d'un seul coup, trempant le tout dans un abreuvoir ...<sup>105</sup>

Dans le Nouveau Roman la description des objets n'exclut pas pour autant celle des états d'âme des protagonistes et le lecteur garde l'impression d'être en train de lire le roman d'un roman. Il y a souvent chez Sullivan alternance de points de vue entre auteur, narrateur et personnage de sorte que le lecteur ne sait souvent qui s'adresse à lui. Le langage et la forme cèdent la place au désordre et au chaos. Le narrateur décrit à la fois les événements et y participe. Sullivan cherche de nouvelles formes pour mieux exprimer les expériences qui lui sont arrivées. Mais il renonce à s'inscrire dans toute « école » ; une fois qu'il se sent à l'aise il cherche quelque chose de différent. Sa marginalité consiste à se consacrer à la quête qui ne le laisse pas en paix et il voit dans son écriture un autre moyen de la réaliser. Il lui est impossible en effet à la fois de se délivrer des mots et de leur donner un sens - ces mots lui sont quand même indispensables. Il y a toujours des paradoxes, toujours une incertitude chez lui.

En 1925, déjà, André Gide, dans son roman, *Les Faux-monnayeurs*, annonçait une nouvelle conception du roman. Ce livre fort original ne raconte pas un drame défini, délimité, mais évoque le simple entrecroisement de destinées :

- Et, le sujet de ce roman ?

- Il n'en a pas, répartit Édouard brusquement ; et c'est là ce qu'il a de plus étonnant peut-être. Mon roman n'a pas de sujet. [...]

---

<sup>105</sup> *La Route des Flandres*, Éditions de Minuir, 1960, p.11.

## DEUXIEME PARTIE

Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas *un* sujet ... « Une tranche de vie, » disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout : je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman.

106

On voit dans ces lignes comment le roman s'est éloigné des idées de Balzac ou de Zola. Dans le roman traditionnel on raconte une histoire, on évoque une « tranche de vie », « le petit fait vrai » si cher aux naturalistes. La nouveauté introduite par Gide dans *Les Faux-monnayeurs*, c'est que l'art romanesque peut consister à dire ce qui n'importe pas et pourtant compte. On remarque aussi chez lui la même forme décousue que chez les nouveaux romanciers. Tout le chapitre 7 de la deuxième partie des *Faux-monnayeurs* est consacré aux jugements que Gide porte sur ses personnages (Sullivan aime nous donner des « nouvelles » des siens dans ses récits.) Il dit à propos d'Édouard par exemple : « Édouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douviers, par exemple), indigné même ; j'espère ne l'avoir trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent. »<sup>107</sup> Sullivan, dans la dernière section *D'amour et de mort à Mogador* intitulée « Où le narrateur sort ses cartes et prend congé », fait croire que le narrateur, l'auteur et le personnage, Blaise, sont trois personnes différentes et, pourtant, la même : « Blaise, ami, depuis si longtemps que je te suis à la trace ... Je te perds, je te retrouve, je te mime, je te joue, tu me joues, qui se joue de nous ? » (AMM, 207) Sullivan ne veut pas suivre la règle selon laquelle le romancier ne devrait jamais rompre l'illusion qu'il est absent de son texte.

Il est sûr que le Nouveau Roman a exercé une certaine fascination sur Sullivan pendant quelque temps. Parmi les nouveaux romanciers, il appréciait particulièrement Claude Simon dont il dit :

---

<sup>106</sup> A.Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard\Folio, 1979, p.184.

<sup>107</sup> A.Gide, *Les Faux-monnayeurs*, pp. 215-216.

Enfin une œuvre qui tient non par ce qui est imaginé, tout le magma psychologique, m'étais-je dit en découvrant ses livres, mais le regard qui dresse une architecture, organise les mots, la phrase, sculpte dans le jaillissement, c'est-à-dire par l'écriture et sa nécessité [...] Qu'importe l'histoire, ses trous ! L'action se déroule hors du temps des horloges ; la signification échappe à la curiosité. Le tissu du langage est continu, c'est assez. Les personnages existent hors de la contingence : au lieu d'imiter la vie, ils s'en détournent pour l'élargir et survivre dans un temps d'éternité. (PPA, 133)

Qu'admire-t-il chez Simon ? D'abord l'absence d'intrigue et Part du romancier dont le regard ou la vision poétique « dresse une architecture. » Puis les personnages, qui aspirent à trouver une vie dépassant la contingence de tous les jours. Il constate que l'action chez Simon se déroule « hors du temps des horloges », et on est frappé dans ses propres romans par plusieurs exemples où le temps est comme suspendu. Dans *Mais il y a la mer* le cardinal Rimaz est en train de remonter l'horloge, geste qui lui rappelle le village de son enfance et sa mère qui lui disait d'aller chercher l'heure au cadran de l'église, quand tout un flot de souvenirs lui reviennent, des gestes longtemps oubliés. Sa mère est morte depuis trente ans mais son souvenir déclenche chez le cardinal une réminiscence aiguë : « Mais à travers l'image de la mort de sa mère, ce qui l'avait foudroyé devant l'horloge, c'était la révélation de quelque-chose-on-ne-sait-quoi, vide ou plénitude, comment savoir. » (MM, 114)

Moment révélateur que celui-ci où le passé, le présent et le futur se confondent : les souvenirs, les pressentiments, l'attention au moment présent. L'effet sur le cardinal est dramatique. Le langage du narrateur dévoile sa confusion ; il a « la révélation de quelque-chose-on-ne-sait-quoi, » qui est à la fois « vide ou plénitude. » L'auteur se sert délibérément ici d'un langage imprécis, car cette expérience du temps ouvre sur une meilleure connaissance de sa mission de prêtre et a des résonances mystiques. Pour que le lecteur comprenne ce qui arrive à ces moments indicibles où le temps est comme suspendu il n'y a qu'un seul recours :

## DEUXIEME PARTIE

[...] se perdre soi-même en un profond recès, changer le cycle des fatigues en résurrection, se tourner contre le réel, ne pas empêcher la mélodie qui élargit le silence, laisser se déployer les images. Attendre, souffrir le vide, attendre encore.. (MM, 24).

Le romancier emploie un langage très poétique - très énigmatique aussi - qui lui permet de suggérer un mouvement d'âme ineffable. Se tenir en attente perpétuelle pour qu'arrive « la mélodie qui élargit le silence », « souffrir le vide », ces idées reviennent souvent chez Sullivan et soulignent l'une des différences principales entre lui et les nouveaux romanciers. Comme le remarque Patrick Gormally : « [...] cette forme littéraire (le Nouveau Roman) emprunte le langage de l'écriture réaliste qui décrit les choses sans proposer de choix en ce qui concerne leur signification : le sens reste neutre. »<sup>108</sup> Le problème qu'éprouvait Sullivan vis-à-vis d'une telle doctrine résultait de son désir de trouver précisément un sens parmi toute la confusion, un sens qui ne serait justement pas « neutre. » Son œuvre, en ceci pareille au Nouveau Roman, exige une lecture nouvelle qui pourrait mener à son tour à un changement dans la perception du lecteur. Pourtant, le Nouveau Roman se contente de décrire, n'a pas de but éthique tandis que Sullivan veut aider ses lecteurs à vivre, leur montrer le chemin qui mène à la renaissance. A la différence des nouveaux romanciers qui se préoccupent principalement de la forme, Sullivan vise à capter ces moments qui changent la façon dont les gens regardent la vie qu'ils mènent. Daniel Dorme, ancien acteur et journaliste, devient clochard quand il ne peut plus vivre dans le mensonge. Il note :

[...] *cela* se passait en lui sans lui comme les rites d'un procès qui ne concernent guère le prévenu, comme si quelqu'un, impassible et acharné, une conscience presque impersonnelle, retrouvait les faits oubliés, les vraies raisons cachées sous les motivations oubliées, si bien qu'il était à la fois selon l'humeur des heures l'accusé et le défenseur, le complice, le témoin, le juge, le procureur en même temps que le spectateur ironique. (MG, 15)

---

<sup>108</sup> P. Gormally, *Jean Sullivan, écrivain chrétien*, p.197.

Dorme a l'impression d'assister à des événements au lieu de les vivre, d'être à la fois un acteur et une victime de son propre drame. Il se regarde, s'écoute comme s'il était extérieur à ce qui lui arrive. Mais à un moment donné il change le cours de sa vie en renonçant à son métier mensonger de journaliste. C'est à partir de ce moment qu'il trouve un bonheur sans bornes.

Dans le Nouveau Roman nous sommes frappés par la disparition du personnage à destin personnel, tel qu'on le connaissait autrefois. Si l'on arrive à trouver les traces de l'homme il n'en reste qu'une silhouette pâle. L'intrigue n'a plus d'importance, l'histoire, l'analyse psychologique des personnages ayant disparu également.<sup>109</sup> Les nouveaux romanciers soupçonnent que tout est faux, l'ordre de la société où nous vivons, la liberté, la justice, notre connaissance psychologique des êtres, le pouvoir du langage. Olivier de Magny en dit :

Si nos romanciers actuels, entrés dans l'ère du soupçon, dans l'ère où tout est soupçonné faux, ont un trait en commun, le voici : ils écrivent tous quand une connaissance véritable des hommes et du monde n'est plus possible, quand l'adéquation du roman à une réalité totale n'est plus possible, quand la vérité n'est plus possible.<sup>110</sup>

Sullivan n'a jamais épousé une vision aussi noire de l'existence. Pour lui la vérité n'est pas toujours ce qu'on croit qu'elle est, mais elle existe. Il se méfie des idéologies qui simplifient tout et qui privent l'homme de sa liberté, et il cherche de nouveaux moyens de communiquer une vérité qu'il a lui-même vécue. Il partagerait

---

<sup>109</sup> Ces préoccupations ressemblent étroitement à celles de Sullivan. Voici l'opinion exprimée par notre auteur dans *Petite littérature individuelle* : « Quant au roman où l'intrigue est prépondérante : c'est un piège, délicat ou non. Il paraît qu'il exige l'impersonnalité de l'auteur : car, dit-on, de quel droit ce monsieur tirerait-il les ficelles ? Il y a une sorte d'honnêteté professionnelle à se laisser conduire par ses créatures.. Somme toute l'honnêteté dans la mauvaise foi ! Car c'est toujours à partir de lui-même que l'auteur les invente : ce ne sont jamais que des satellites artificiels. » (P.I, 55)

<sup>110</sup> Olivier de Magny, « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », in *Esprit*, Juillet-Août, 1958, p.12.

## DEUXIEME PARTIE

la théorie de Robbe-Grillet selon qui l'écrivain doit frayer de nouveaux chemins, annoncer de nouvelles significations :

Mais aujourd'hui, comme hier, les œuvres nouvelles n'ont de raison d'être que si elles apportent à leur tour au monde de nouvelles significations, encore inconnues des auteurs eux-mêmes, des significations qui existeront seulement plus tard, grâce à ces œuvres, et sur lesquelles la société établira de nouvelles valeurs ... qui de nouveau seront inutiles, ou même néfastes, lorsqu'il s'agira de juger la littérature en train de se faire. <sup>111</sup>

Il s'agit alors de « chercher du nouveau », de s'adapter à une réalité toujours changeante. Pour Sullivan dans *Petite littérature individuelle*, c'est dans « l'invention » que l'avenir des auteurs chrétiens devrait se chercher (PLI, 131). Peu lui importait la valeur esthétique de ses écrits, pourvu qu'une parole fût dite : « Le critère de la littérature, ce n'est pas écrire bien ou écrire mal, c'est écrire, c'est-à-dire parler, s'exprimer pour communiquer quelque chose. »<sup>112</sup> Comme dans le Nouveau Roman, la sacro-sainte analyse des personnages, le respect de la vraisemblance, tout cela n'a pas de place dans les romans sullivanien. Raymond Jean<sup>113</sup> soutient que la vocation du roman est de « décrire », d'exprimer, de refléter le type de rapport qui unit l'homme à la réalité. Mais pour ce faire, il lui faut le langage. Un problème plus fondamental s'est posé à Sullivan : comment décrire dans le roman des expériences mystiques ou spirituelles qui dépassent le pouvoir des mots ? C'est pourquoi il semble parfois rejoindre les « maîtres du soupçon » et les écrivains du Nouveau Roman qui estimaient que les mots, le langage, étaient impuissants à exprimer l'essence de la vie :

Les livres qui comptent sont une invitation à exister au-dessus de nous-mêmes et de notre médiocrité. Tout ce qui ne fait que raconter, expliquer, à plus forte raison dénigrer, est insignifiant.

---

<sup>111</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., pp.155-156.

<sup>112</sup> « Qui êtes-vous Jean Sullivan ? » Conférence donnée aux Pères Jésuites dans les années 1970. In *Rencontres avec Jean Sullivan* (2), p.32.

<sup>113</sup> R. Jean, *La Littérature et le réel*, Albin-Michel, 1965, p.269.

Je vous invite donc à chercher des livres vrais, issus d'une expérience authentique, écrits avec du sang, de la joie et de la douleur. (BN, 45-46)

On observe dans *Joiè errante* (1974) une approche fort originale de ces problèmes littéraires, avec un narrateur qui se méfie des mots : « [...] nous sommes vêtus de mots qui dissimulent à nous-mêmes et à autrui nos ténèbres. » (JE, 23) Le personnage/narrateur, Blaise, traverse une crise sentimentale grâce à la fin de son aventure avec une femme mariée, Imagine. Il se rend aux Etats-Unis où il fait la connaissance d'une autre femme, Géri, qui se guérit, elle aussi, du départ de Joss, de qui elle est amoureuse. Ce ne sont pourtant pas les personnages qui attirent principalement l'intérêt du lecteur dans ce livre mais plutôt la description du vide qui est au cœur de leur existence. A cet égard la tonalité est celle du Nouveau Roman. Le narrateur rappelle constamment au lecteur qu'il n'a pas de confort à lui offrir : « Etre une voix pour dire aux vivants qu'ils sont morts. Qu'importe ce qu'ils refusent de moi, c'est cela que je dois dire. Ecrire révèle le néant de la réalité triste et radoteuse : prendre, gagner, pré-exceller. » (JE, 26)

Il veut dévoiler le mensonge, éveiller le lecteur à une réalité autre que celle qui consiste à s'enfermer dans une existence saine et confortable. Quel est donc le sujet de son livre ? « Le sujet de ce livre n'est pas un monde de fictions, agencé, le sujet est le centre, la création, l'émergence de l'inconnu. » (JE, 148) Comment est-ce possible de décrire « l'émergence de l'inconnu ? » Il n'y a point de logique dans ce récit ; l'intrigue est ténue et difficile à suivre, elle passe d'un personnage à l'autre sans but précis. De plus, il y a ce langage brisé :

Chaos cénesthésique, tout commence par là, grouillement de formes, plans et passages hors du pittoresque et de l'anecdote, palpitations charnelles du verre de l'acier béton, pulsions, malaise malaise douleur éblouissement ....lignes lignes, droites plantées, faisceaux d'envolées, déferlement rafales de droites fusantes, partance, langage qui traverse la forêt des nerfs les os, si je vois un oiseau je vole, des tours je m'élève je m'effile je décolle je transcende je surémine Whoa Whoa, Blaise laisse les



## DEUXIEME PARTIE

sages à la sagesse, les juges à la loi, les scribes ramper, les tours parlent comme les cyprès d'Italie sur les routes à l'aube, ne rampe pas Whoa Whoa, rafales de droites, géométrie lyrique, flèches vibrantes tactiles, aimantation du ciel qui tient debout la ville, tremblements de fusées avant l'envol, étincelles de l'instant-éternité. (JE, 133-134)

Le style sullivanien devient décousu dans ces lignes. Le passage ci-dessus est un bel exemple de la manière dont l'auteur capte un moment de perception intense où l'esprit n'est plus contrôlable, où il vole d'une idée à une autre sans logique apparente. Dans cette description les sensations sont mélangées à tel point que tout est chaotique. Le rythme est rapide, on voudrait ralentir les perceptions de Blaise mais cela s'avère impossible. Pourquoi Sullivan se sert-il ici d'un langage aussi hâché ? C'est sans doute à cause d'une révélation intense qu'il a eue. Il avoue que c'est « l'instant-éternité » qu'il cherche à capter et il croit que ce moment ne se traduit pas à travers le langage habituel : « On croit qu'il y a le passé, le présent, le futur, que la mort et l'éternité sont au bout. Il n'y a que l'instant : la mort et l'éternité dedans. » (JE, 34) Il y a quelques aspects de ce roman qui se rapprochent des idées des nouveaux romanciers, surtout dans la description du désordre qui règne dans le monde. Mais l'enjeu est différent car, pour Sullivan, tout n'est pas que chaos ; il y a une signification cachée derrière la confusion, la décomposition n'est souvent que la promesse d'une renaissance :

Une seule image issue d'innombrables images de beauté et d'horreur, on pourrait dire aussi bien un air vif qui dilate, une odeur de décomposition vivifiante qui investit, ou les premières mesures d'un concerto qui inondent, tout jaillit d'une fêlure infime. (JE, 134)

Sullivan va loin dans sa recherche d'un style qui serait libre des contraintes et des normes littéraires. Dans le roman traditionnel tous les éléments « techniques » du récit - emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigue linéaire - visaient à imposer l'image d'un univers stable, déchiffrable. Après l'horreur

de deux guerres mondiales, cette confiance semblait très mal placée, comme le constate Roger-Michel Allemand :

Tandis qu'à la fin du siècle dernier [le XIXe], le positivisme triomphant prétendait connaître pour toujours les lois de l'univers, notre époque est celle d'un questionnement plus angoissé sur le sens du monde, amplifié par l'écoulement progressif des dogmes religieux et des idées totalisantes.<sup>114</sup>

Ce qui gêne certains lecteurs du Nouveau Roman, c'est qu'il semble inviter à une exploration de la mort de l'homme. La forme et la structure du roman – non chronologique et dont l'intrigue est très floue – reflètent le malaise de l'homme perdu dans un univers vidé de sens :

Il est significatif que le « nouveau roman » français [...] se soit organisé autour de labyrinthes qui n'ont ni centre ni sortie, et dans lesquels le Minotaure est toujours vainqueur. Avec les « sciences de l'homme » où l'homme se dissout [...] est venue l'immersion dans le seul langage, dans l'arbitraire de signes qui ne sont pas des symboles, comme s'il n'y avait plus personne et plus rien à dire, « topologie d'une cité fantôme » pour reprendre un titre de Robbe-Grillet.<sup>115</sup>

Le Minotaure est toujours vainqueur, semble-t-il, parce que la personne a été réduite à un objet sans importance, parce que la vie n'a plus guère de sens, parce qu'il n'y a plus d'espoir. Mais une telle conception de la littérature ne serait-elle pas une invitation au néant, une mutilation de l'homme qui est privé de ce dont il a le plus besoin, une dimension poétique, spirituelle, créatrice ? Si le mot n'est plus considéré comme « symbole », l'écrivain ne peut aspirer à une création poétique et est donc voué au néant. Roger Bichelberger croit, pourtant, que « le labyrinthe est l'expression de la quête même du centre perdu. »<sup>116</sup> Pour Sullivan le labyrinthe n'existe plus une fois qu'on a accédé à la liberté et qu'on n'est plus

---

<sup>114</sup> Allemand, *Le Nouveau Roman*, p.11.

<sup>115</sup> Olivier Clément, *Le Visage intérieur*, Stock/Monde Ouvert, 1978, p.161.

<sup>116</sup> R. Bichelberger, "Quand Dieu se promène dans le roman", (1), in *Croire aujourd'hui*, Juin 1984, p.359.

## DEUXIEME PARTIE

esclave des idéologies. Il y a chez lui une double quête, une quête de l'écrivain qui lutte avec les mots pour qu'ils révèlent à lui-même et au lecteur un sens caché, une quête des personnages qui cherchent une vérité intérieure plus profonde dans un monde gouverné par les objets.

Dans un article de *Esprit* (« L'école du refus », juillet-août 1958) Bernard Pingaud note que le premier refus des nouveaux romanciers vise le « personnage » et « l'histoire. » Il cite Robbe-Grillet : « Nos romans n'ont pour but ni de créer des personnages ni de raconter des histoires. » Commentant ce constat, Pingaud se demande ce que c'est qu'un roman sinon le récit de certains événements auxquels se trouvent mêlées quelques personnes ? Il remarque avec raison que même dans les romans de Robbe-Grillet on trouve une anecdote, il s'y passe quelque chose, et cette chose arrive à quelqu'un. Ce que refusent donc les nouveaux romanciers, c'est moins le personnage et l'histoire qu'une certaine conception du personnage et de l'histoire :

Ce que Robbe-Grillet et ses amis veulent dire [...], c'est que l'idée traditionnelle du personnage et de l'histoire, léguée par Balzac et les romanciers du XIXe siècle, est liée à une certaine vision de la société et du destin de l'homme, et que cette vision est aujourd'hui caduque. [...] Nous assistons à la lente agonie d'un monde qui ne tient plus debout que par la force des apparences, et personne n'oserait plus prétendre, dans l'état actuel des connaissances sur l'homme et sur la société, que le personnage ne soit pas devenu une fiction parfois commode et parfois encombrante.<sup>117</sup>

Après le tournant décisif que représente *Mais il y a la mer*, les récits de Sullivan s'inspirent davantage des expériences personnelles de l'auteur. Nous sommes frappés par la disparition du personnage à destin personnel tel qu'on le connaissait dans les premiers écrits. Puis il y a le narrateur qui s'adresse à plusieurs reprises ouvertement aux lecteurs. Ainsi dans ce court passage du roman *D'amour et de mort à Mogador* (1970) :

---

<sup>117</sup> Bernard Pingaud, « L'école du refus », cité par Michel Raimond, *Le Roman*, p.173.

J'aime voir les marionnettes mais aussi le montreur, ses mains, les fils qui tirent les marionnettes, tout comme j'aime considérer le narrateur qui conduit ses personnages, s'identifie à eux ou s'en sépare. Et toi le scribe qui mènes le narrateur, tes ficelles, qui les tire ? (AMM, 18)

Remise en question de l'objectivité du romancier et des perspectives différentes qu'il adopte, des ruptures de ce type sont faites pour réactiver à tout instant la langue et pour tenir éveillé le lecteur. Il faut souvent se demander, « qui parle ? » « C'est bien moi, toi Blaise, qui nous promenons là-bas », (AMM, 12) lit-on encore dans *D'amour et de mort à Mogador*. L'auteur se confond ici avec le personnage ainsi qu'avec le narrateur. On nous met en présence d'un narrateur à qui on ne peut pas se fier. Le lecteur suit le narrateur, dans ce cas Blaise, dans le labyrinthe où il se trouve et à travers lequel il s'éveille à sa propre vérité. Alors, à la fin du roman, on ne se soucie plus de qui parle pourvu que la parole soit prononcée, cette parole qui appartient à nous tous, à Blaise, à l'auteur et aux lecteurs :

Ses livres, il les écrit au galop comme un adieu incessant à la splendeur ruisselante de la vie qu'il aime plus qu'il ne pourra jamais dire [...] C'est sa manière à lui de dire non à l'oppression des apparences et de dire oui au courant souterrain et irrépressible de justice, d'amour et de foi qui traverse la terre. C'est sa manière à lui de convier les rebelles à l'amitié ...

J'allais m'égarer, ma créature indocile, en écoutant ce narrateur prétentieux qui n'est jamais lui-même que le comédien de l'auteur. (AMM, 208-209)

Ici Sullivan s'adresse directement à son lecteur afin de communiquer plus intimement avec lui et il ne tente pas de cacher sa présence dans le récit. Il y a un narrateur qui est présenté comme le représentant de l'esthétique mensongère (il est le « comédien de l'auteur ») et l'auteur lui-même qui cherche à dire la vérité. Claude Lebrun<sup>118</sup> parle d'une « œuvre conversation » chez Sullivan où les personnages apparaissent : « comme des paraboles,

---

<sup>118</sup> C. Lebrun, *Imitation à Jean Sullivan*, I.e. Cerf, 1981, p.34.

## DEUXIEME PARTIE

ils portent un sens, ils sont 'signés.'» Tout cela renvoie à la conception sullivanienne du rôle du romancier et celui du narrateur que Patrick Gormally résume ainsi :

Pour Sullivan, le romancier ne doit pas tout dire, il n'est pas le narrateur omniscient et omnipuissant du roman classique. Le jeu littéraire du langage et de la structure - ayant pour but d'éblouir le lecteur par sa sophistication - n'intéresse point notre auteur.<sup>119</sup>

Et pourtant ses débuts littéraires sont marqués par des ouvrages dont la structure est classique et qui dévoilent un auteur qui s'inscrit dans la lignée des auteurs de la NRF. Cette approche atteint son sommet avec *Mais il y a la mer* (1964) : « Je rêvais d'une écriture serrée, miroitante et lisse - je crois l'avoir recherchée. J'ai essayé avec *Mais il y a la mer*. » (IF, 8) Cet ouvrage s'explique par l'ambition de faire des romans achevés et il a été couronné de succès puisqu'il correspondait à une certaine conception institutionnelle de l'œuvre littéraire. Personne ne nierait la beauté du style dans ce roman où certaines pages égalent l'art des plus grands. Une analyse de l'évolution de l'œuvre sullivanienne révèle qu'il a pris la décision de rompre avec ses ambitions premières afin de jouir de plus de liberté : « Voilà pourquoi j'ai commencé à écrire : pour respirer, pour être libre, pour vivre. »<sup>120</sup>

Et puis il faut considérer les personnages. Sullivan avoue dans un entretien avec Jean-Pierre Manigne que le cardinal Ramon Rimaz s'inspire de l'ancien archevêque de Rennes, Mgr Roques, qu'il avait connu : « Mais, bien sûr, je lui ai inventé une fin, j'ai voulu le convertir. »<sup>121</sup> Sullivan ne se limite pas à une présentation artistique de ses personnages car il s'identifie avec ce qu'ils vivent, aspirent à leur conversion. Là où les nouveaux romanciers réduisent leurs personnages à une existence absurde, Sullivan garde l'espoir qu'un sens existe qui puisse expliquer leurs actions. Quelques-uns des personnages ont bel et bien existé :

---

<sup>119</sup> P. Gormally, *Jean Sullivan, écrivain chrétien*, p.289.

<sup>120</sup> « Qui êtes-vous Jean Sullivan ? », p.29.

<sup>121</sup> « Jean Sullivan : 'On n'atteint le réel que par l'imaginaire' », in *Informations catholiques internationales*, le 15 mai, 1977, p.42.

Strozzi, le prêtre de *Car je l'aime ô éternité*, a bien existé : les transpositions que je lui ai fait subir relèvent d'une sorte de pudeur. Je n'aurais pas pu en parler plus directement, je l'ai à la fois idéalisé par certains côtés et, sans doute, desservi sous d'autres aspects. [...] Le réel n'est pas l'anecdotique : c'est la vérité que les êtres recèlent et dissimulent dans leur vie profonde.<sup>122</sup>

Pour Sullivan c'est cette vérité-là qui importe avant tout. Ses préoccupations mystiques l'empêchent de considérer l'art comme un absolu. C'est pour cette raison qu'il a été finalement déçu par Claude Simon :

Claude Simon masque les abîmes ... Il est le frère des écrivains, peintres, sculpteurs qui construisent leur œuvre contre la mort. « L'art tout ce qui reste » : ils le disent sans contentement. L'art voilà leur fin dernière, leur salut, (PPA, 136)

Sullivan s'éloigne de cette conception de « L'art pour l'art. » Le Nouveau Roman le laisse insatisfait car il essaie de peindre un monde négatif et absurde. Les personnages de Beckett<sup>123</sup> sont des pantins désarticulés qui se trouvent au degré zéro de la personnalité. Dans *Molloy* (1951) le personnage principal semble ne faire qu'un avec un autre personnage désigné sous le nom de Moran. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet le narrateur, le jaloux, n'a même pas de nom parce qu'il se confond avec le regard qui observe les scènes. Et sa femme est réduite à une initiale, « A. » Sullivan est un artiste qui dresse une vision plus optimiste du monde, mais à un moment donné le personnage cesse d'être le

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>123</sup> On remarque de fortes ressemblances entre *L'Innommable* de Beckett et *Joie errante* de Sullivan. Les deux écrivains s'avouent impuissants devant les mots, qu'ils sont incapables de rendre intelligibles. À la fin, c'est le silence seul qui soulage d'après Beckett : « [...] c'est son tour, celui qui ne parle ni n'écoute, qui n'a ni corps ni âme, c'est autre chose qu'il a, il doit avoir quelque chose, il doit être quelque chose, il doit être quelque part, il est fait de silence, voilà une jolie analyse, il est dans le silence, c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être, de lui qu'il faut parler, mais il ne peut pas parler, alors je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence, nous serons réunis, son histoire qu'il faut raconter, mais il n'a pas d'histoire, il n'a pas été dans l'histoire, ce n'est pas sûr. » (Samuel Beckett, *L'Innommable*, Éditions de Minuir, 1953, pp.210-211).

centre du récit, l'élément irréductible autour duquel viennent s'ordonner les événements. Il appelle le lecteur à formuler lui-même le sens de ses livres et à juger les expériences qui arrivent à ses personnages. Comme les nouveaux romanciers, il a renoncé à ce puissant mobile romanesque qu'est le désir d'évasion. C'est pourquoi il a apprécié la fragmentation des formes qu'il a découverte lors de ses premières lectures du Nouveau Roman. L'homme est blessé, brisé dans les romans sulivaniens mais l'espérance est toujours là qu'il s'en sortira. La tentative romanesque de Sullivan est plus ambitieuse que celle des nouveaux romanciers car il se donne comme but de décrire l'opération de la grâce sur l'âme de quelques êtres d'exception. Même si l'expérience de ces derniers reste indéchiffrable, même si l'incohérence est partout, la quête continue. Parfois il y a des moments de révélation, puis on est replongé dans l'ombre. L'essence de sa marginalité se voit dans son refus de désespérer, dans le besoin qu'il éprouve de partir pour se trouver, se perdre, renaître à une réalité autre que celle que nous proposent les nouveaux romanciers. Jacques Howlett dit à cet égard :

En effet ce qui frappe dans les œuvres - par ailleurs fort dissemblables - d'Alain Robbe-Grillet, de Michel Butor et de Nathalie Sarraute, c'est une prise de distance par rapport au vécu, une sorte de pudeur par rapport à l'immédiat. La vie telle qu'elle est, les conflits psychologiques, les paroles « vraies », « l'épaisseur humaine », la durée intime des consciences, la description naturaliste, pittoresque du monde, bref, tout ce qui constitue l'habituel contenu romanesque a disparu. Le roman n'est plus en prise directe sur le monde et la vie, une réduction ou mise en parenthèses, en tout cas un recul ont été opérés.<sup>124</sup>

Sullivan est un écrivain qui se détourne des modèles qui se présentent à lui. Il choisit une voie qui s'éloigne des idées reçues et de toute notion d'école. Cette voie aboutit au désert du mystère où tout est confus, énigmatique et où règne le silence. De la même manière il ne s'intéresse pas aux personnes qui n'osent pas voir la futilité de leur existence. Des personnages comme Strozzi ou

<sup>124</sup> Jacques Howlett, « Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui », in *Esprit*, Juillet-Août, 1958, pp.87-88.

Daniel Dorme errent d'un endroit à l'autre, n'ont pas de demeure fixe. Ils sont toujours en quête de quelque chose, d'une révélation, d'un aperçu de l'amour divin. Parfois ils s'arrêtent, le temps de faire une expérience, et puis ils repartent. Quand ils reprennent leur chemin, pourtant, ils sont différents. Dans un sens ils ont déjà atteint leur but dans la mesure où ils voient que la Réalité n'est pas un objectif pragmatique mais une quête perpétuelle. Ils ne peuvent plus jamais reprendre le train-train de la vie quotidienne ; ils vont rester dans les marges désertiques car c'est là qu'ils peuvent continuer à vivre leur marginalité. Sullivan les mène à ce point et puis les quitte. Ce qui leur arrive après est aussi un mystère. Sullivan se sait écrivain mais il n'est jamais sûr de ne pas trahir une vocation littéraire qui est ambitieuse sur tous les plans. Il est attiré par le Nouveau Roman mais il finit par voir que ce genre d'écriture se soucie trop des seules règles esthétiques. Comme le remarque Jean-Pierre Manigne :

Je comprends que pour Sullivan la littérature ait pu devenir un lieu d'éveil spirituel, que le roman tienne la fonction des paraboles. Peut-on éclairer par là le fait que sans cesse le récit s'ouvre sur l'interpellation, la voix du narrateur commentant l'action des personnages, la voix de l'auteur commentant celle du narrateur ?<sup>125</sup>

Il est possible que le public qui aimait le Nouveau Roman se soit reconnu, non dans les héros de Robbe-Grillet ou de Butor puisque ceux-ci sont comme gommés, mais dans leur univers. Il a reconnu comme sienne cette littérature a-signifiante. Pour les lecteurs de Sullivan il y a autre chose que le labyrinthe et l'absurdité ; il y a un sens caché et paradoxal - comme dans les paraboles. Et loin de vouloir nous plonger dans le désespoir, tous ses écrits vibrent d'une joie farouche et mystique. « L'écrivain d'aujourd'hui, note-t-il, s'il ne veut pas trahir sa « mission », ne peut que se tenir au large, dans la marge. S'il a fait au moins certaines découvertes de type mystique. »<sup>126</sup> Il n'y aura qu'un petit nombre de lecteurs qui épousera cette joie mais cela ne gêne pas Sullivan : « Une gloire

<sup>125</sup> « On n'atteint le réel que par l'imaginaire », p.44.

<sup>126</sup> « Ecrire ou l'ignorance lumineuse », p.192.



## DEUXIEME PARTIE

marginal, confidentielle dans le cœur d'une race d'hommes et de femmes, la seule que j'ambitionne. Quelle sottise ! » (JE, 25) Sans doute ses romans laissent-ils voir l'influence du Nouveau Roman dont il a emprunté quelques idées. A la longue, toutefois, il n'a pas pu embrasser la vision plutôt nihiliste qui se révèle dans ce genre d'écriture.

### L'EXEMPLE DE CELINE ET DE KEROUAC : DEUX ECRIVAINS EN MARGE QUE SULLIVAN TENAIT EN ESTIME

Sullivan aimait lire ; avant de devenir écrivain, il était lecteur. En tant que directeur de la collection « Voies ouvertes » chez Gallimard, nommée plus tard « Connivence », chez Desclée de Brouwer, il avait la possibilité de donner la parole à des écrivains qu'il appréciait. Y ont figuré Jacques de Bourbon Busset, Jean Cardonnel, Henri Guillemin, Jacques Madaule, Jean-Claude Renard, Bernard Ronze, Jacques Ellul, Bruno Ribes et Marcel Jousse. La liste témoigne des liens littéraires et culturels établis par Sullivan dans les années 1970 quand il entra en fonctions. C'est un métier qui lui plaisait et il l'exerçait avec probité. Il préférait les auteurs « capables de partir de leur situation personnelle, sans s'enfermer dans la cage de leur ego, capables et désireux de forer leur moi, pour ainsi dire en direction de l'universel. »<sup>127</sup>

Il serait fascinant d'examiner de près tous les titres qui sont parus dans la collection « Voies ouvertes » afin de mettre en lumière une parenté d'esprit entre Sullivan et les auteurs qu'il a publiés. Malheureusement cela est une tâche trop ambitieuse pour un seul livre. On sait que Jacques de Bourbon Busset, le chantre de l'amour fou durable, a une manière de regarder l'existence qui n'est pas loin de ce que l'on trouve chez Sullivan : que l'on pense à l'amour inconditionnel que Strozzi témoigne aux prostituées de Pigalle ou celui que Fidèle Félix voue à sa femme qui le trompe. Sullivan se réfère à plusieurs reprises à Marcel Jousse dont *La Manducation de la Parole* fut une influence indéniable sur l'évolution de sa pensée. Mais pourtant bien des auteurs mentionnés n'entreraient pas nécessairement dans un parallèle avec Sullivan et le thème de la marginalité. Alors, y a-t-il quelques auteurs qui satisferaient ces critères ? Les deux plus importants à mon avis (il pourrait y en avoir d'autres) sont Céline et Kerouac. Dans *Devance tout adieu*, Sullivan a avoué traîner partout avec lui la Bible, les *Élégies de Duino* de Rilke et le *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Il est sûr que ce dernier a été l'un de ses auteurs préférés. *Voyage au bout de la nuit* trace l'itinéraire d'un jeune homme qui s'engage dans

---

<sup>127</sup> Maurice Deleforge, « Notes sur l'édition selon Jean Sullivan », in *Chants, Parole, Écriture. Rencontres avec Jean Sullivan (9)*, p.39.

## DEUXIEME PARTIE

L'armée française presque par hasard, ce qui l'expose aux pires atrocités de la guerre. L'anti-héros est vite déçu par la vie militaire : « Il ne me restait qu'un tout petit peu d'espoir, celui d'être fait prisonnier. [...] L'enthousiasme hélas ! C'est rien que pour nous, ce putain ! »<sup>128</sup>

Bardamu - le jeune homme s'appelle ainsi - vit une série de malheurs qui fait penser à Candide. La guerre, l'héroïsme, les notions d'honneur et d'honnêteté le laissent indifférent. On le voit qui s'évade de son régiment après avoir vu la mort et la mutilation de plusieurs de ses camarades. Il trouve tout cela absurde et dégoûtant. Il remarque que : « La grande défaite en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. » (*Voyage*, p.25) Après la guerre, il est exposé à la vie décadente des tropiques avec tous les abus du système colonial avant de s'embarquer aux Etats-Unis où il devient l'amant d'une prostituée bienveillante, Molly. Ouvrier chez Ford, Bardamu sait qu'il a eu de la chance de rencontrer une femme capable de l'aimer mais il trouve qu'il est encore temps de partir : « Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité. »<sup>129</sup>

Molly est la victime du mensonge général de l'Amérique libérale car elle veut faire entrer Ferdinand dans la société « respectable », dont le complet qu'elle lui achète est le signe concret. De même, la femme de Daniel Dorme le pousse à renoncer à sa carrière d'acteur et ceci pour qu'il devienne journaliste ! Un jour l'ironie de son changement de situation lui devient claire : « Un jour donc il s'aperçut qu'il se comportait en acteur. Belle réussite qui faisait de lui, au journal, un chic type, original, pourri de littérature, plein de citations. » (MG, 108) La métaphore du théâtre est très répandue dans l'œuvre de Céline et de Sullivan. Les personnages du *Voyage* ont du mal à donner le

---

<sup>128</sup> *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Folio Plus/Bibliothèque des Idées, 1996, p.37.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.229.

change, à jouer le rôle qui leur est assigné. Comme Daniel Dorme, ils se moquent de la réussite sociale qui leur est proposée :

Ainsi, donner le change, faire croire ce qu'on n'est pas, c'est là le meilleur moyen de « réussir. » Céline s'en prend aux rapports sociaux, basés sur un code moral dont l'apparent désintéressement idéaliste mène tout droit aux profits de toutes sortes.<sup>130</sup>

L'argent, la réussite sociale, ce n'est pas de tout cela que les personnages de Céline et de Sullivan ont envie. Ils cherchent quelque chose de plus profond, de plus important : l'authenticité. Ils n'arrivent pas toujours à la trouver. De retour à Paris, après son séjour aux États-Unis, Bardamu s'installe dans la banlieue où il exerce le métier de médecin. À la différence des personnages de Sullivan, Bardamu est aussi misérable à la fin du roman qu'il était au début. Ses rencontres et ses déplacements ne lui révèlent que la misère de l'existence et en fin de compte on pourrait même douter de son vouloir-vivre :

Il y a un moment où on est tout seul quand on est arrivé au bout de tout ce qui peut vous arriver. C'est le bout du monde. Le chagrin lui-même, le vôtre, ne vous répond plus rien et il faut revenir en arrière alors, parmi les hommes, n'importe lesquels. On n'est pas difficile dans ces moments-là car même pour pleurer il faut retourner là où tout recommence, il faut revenir avec eux. (*Voyage*, p.328)

On sait que pour Sullivan, comme pour Céline, le voyage n'est jamais terminé car il faut toujours recommencer à zéro. Là où les personnages de Sullivan font l'expérience de moments d'intense révélation intérieure, les personnages de Céline n'ont rien pour les encourager à s'acharner. Il y a chez Céline tous les rejetés de la société, les écrasés du système, les laissés-pour-compte des mutations sociales et politiques qui les dépassent. Robinson que Bardamu croise à plusieurs moments au cours du récit est un homme voué à la souffrance. Victime de l'incompréhension de

---

<sup>130</sup> A.-C. et J.-P. Damour, J.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, PUF, Études Littéraires, 3e édition, 1994, p.63.

## DEUXIEME PARTIE

tout le monde, il finit par être fusillé par son amante, folle d'une jalousie que rien ne justifie. Robinson est incapable d'accepter l'insertion sociale, le conformisme, l'amour. Il reste toute sa vie insatisfait, en quête d'un sens qui lui échappe. Céline fait un tableau noir de l'existence mais on trouve chez lui une manière de la regarder avec une lucidité et, parfois, avec une tendresse qui ont dû plaire à Sullivan :

La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde. (*Voyage*, p.418)

L'accent propre de *Voyage au bout de la nuit* est celui d'une formidable protestation et cette protestation est formulée dans un français populaire, parfois argotique, bref, un français qui en général *ne s'écrit pas*. Il s'agit de ce français oral dont les règles du bon usage interdisent l'emploi dans la forme écrite. La première phrase du roman, « *Ça a débuté comme ça* », bien qu'elle ne contienne aucun mot d'argot, introduit néanmoins un ton informel et oral qui semble inapproprié au roman. Puis il y a les fautes de français éparpillées à travers le texte (« le colis que tu me parlais », « une chose que tu peux être fier » pour ne citer que deux exemples) qui déconcertent le lecteur. Henri Godard parle, en employant l'expression de Bakhtine, du *plurivocalisme* chez Céline. Après l'éclatement social et politique occasionné par la Première Guerre mondiale, quelques romanciers français (et surtout Céline) auraient révoqué « le bon français » comme seule langue littéraire :

Lisant Céline, nous sommes virtuellement remis en possession de la totalité de notre langue, y compris et surtout de parties qui ne nous sont pas familières, faute de contact personnel, mais qui sont bel et bien du français, et donc nous appartiennent tout autant.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> H. Godard, *Poétique de Céline*, NRF, Gallimard, 1985, p.123.

Quelques commentateurs ont constaté l'influence exercée par Céline sur le style de Sullivan<sup>132</sup>, surtout dans ses derniers romans. Céline se sert d'un langage explicite, même grossier, pour décrire l'acte sexuel et les parties du corps. Prenons à titre d'exemple la description de l'acte sexuel dans *Mort à crédit* où Ferdinand est confronté à la Gorloge qui lui dit :

- Enfonce-toi bien mon gros choucou ! Enfonce, va ! Bien fort ! Hein ! T'en as, dis, une grosse ?.. Ah ! Ah ! Comme tu me crèves, gros salaud... Crève-moi bien ! Crève-moi !<sup>133</sup>

Céline évoque les réalités du corps dans certaines de ses fonctions d'une manière tout à fait explicite et choquante. Il parle de réalités (par exemple celles du désir sexuel et de la jouissance) que la plupart des gens préféreraient ignorer. La scène à bord du bateau qui décrit le mal de mer, avec tous les détails de vomissements révèle l'audace du style célinien :

Des chiens on pousse des cris horribles... C'est les quatre personnes qui sont bouclées qui peuvent plus vomir du tout, ni pisser...ni chiader non plus ... Elles se forcent maintenant sur la lunette... Elles implorent qu'on les assassine..<sup>134</sup>

Céline substitue les trois points aux signes traditionnels de ponctuation, ce qui brise le cadre de la phrase, qui est le fondement de toute la langue écrite. Quelle filiation peut-il y avoir entre Sullivan et cet innovateur de la langue ? Dans quelques-uns de ses romans de la maturité, Sullivan reproduit lui aussi le langage populaire. C'est comme s'il se faisait le porte-parole des pauvres, des marginaux, et de temps en temps sa verve n'est pas sans rappeler celle de Céline. L'attention grandissante qu'il porte aux marginaux le pousse à emprunter leur vocabulaire familier et populaire. C'est un langage qui est approprié au cadre de ses romans. Les premières phrases de *Quelque temps de la vie de Jude et*

---

<sup>132</sup> Voir Marc Giller, *La Parole d'exode. Étude thématique et lexicale de l'œuvre de Jean Sullivan*, Thèse de doctorat, Université d'Innsbruck, 1986, p.57.

<sup>133</sup> *Mort à crédit*, Gallimard/Folio, 1952, p.190.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.129.

## DEUXIEME PARTIE

*Cie* laissent voir un style qui a beaucoup évolué depuis *Du côté de l'ombre* :

Souple Jo sur ses *roots* à talon surbaissés. Le sol vous soulève, vous recueille et vous relance. Bon pour les intervalles entre deux chevauchées, les ailes que donnent les roots : mais rien ne vaut un moulin puissant et doux entre les cuisses. (QTJC, 9)<sup>135</sup>

La mode, les motos, la vitesse, le sexe, on parle de tout cela dans ce roman et dans un style qui est à la fois populaire et authentique. Prenons le langage de Jo, une page plus loin : « Trop de gonzes, greluchettes dans les quartiers étudiants à glandouiller, aspirés par les vitrines ou bien assis devant les bars, à déborder sur les trottoirs dans le gaz carbonique, à zieuter les carrosseries des bagnoles et des filles. » (QTJC, 10) « Gonzes », « glandouiller », « zieuter », « bagnoles », il y a tout un vocabulaire populaire dans cette phrase. C'est le langage des jeunes d'une époque donnée, ou d'un certain milieu de jeunes, que Sullivan reproduit pour permettre au lecteur d'entrer en contact avec les sons de la rue Fichte où sont hébergés des marginaux de toutes sortes et qui parlent tous de leur façon à eux. Evidemment un sculpteur comme Boris ne s'exprime pas comme Jo ou comme la commerçante Marthe-les-doigts-de-pieds-en-éventail qui dit : « Le Saint-Esprit ne commence que quand t'es un pau' mec de rien. » (QTJC, 92) Le langage varie selon qui prend la parole et Céline fait en sorte qu'il n'y ait pas de fausse note. Il pourrait paraître surprenant que Sullivan connaisse autant d'expressions populaires. Voilà Géri qui parle : « - T'es un merdeux, mon gros lard, un vicieux lard, un vicieux beau, t'as sucé le muscau à combien de chrétiennes

---

<sup>135</sup> On remarque combien ces lignes diffèrent du début de *Du côté de l'ombre* que je cite ci-dessous :

« Tandis qu'il s'élevait et qu'à mesure les maisons qu'effleurait à peine l'aile de l'aube se ressemblaient sous lui, dans l'ombre de la vallée, comme un triste et frileux troupeau, Serge Minardi, un instant détaché de la rêverie qui ne le quittait guère, parvenu au coude du sentier, s'était détourné d'un seul coup pour juger de la distance parcourue. » La description continue encore quelques lignes jusqu'au point suivant. Les dix-sept années séparant la publication de ces deux livres ont vu un changement remarquable en ce qui concerne le style de Sullivan.

[...] t'es un obsédé de la chatte, un spécialiste de la branlette. » (JF, 154)

Pour tous ceux qui ignorent la capacité de Sullivan à reproduire la voix du peuple, je leur recommande de lire *Joie errante* et *Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, deux romans où des personnages marginaux parlent un langage des marges. A ce propos, l'interprétation de M. Godard est révélatrice :

Linguistes et amateurs qui tentent de définir l'argot mettent l'accent tantôt sur l'un tantôt sur l'autre des caractères suivants : vocabulaire cryptique, ludique, langue de communautés restreintes, le plus souvent en lutte avec la société, ou au moins marginales, aux membres desquels servent de signes d'adhésion ou de reconnaissance.<sup>136</sup>

Sullivan est fidèle aux sons que prononcent les gens avec qui il entre en communication. Il s'acharne à les recréer le plus exactement possible. Au cours de ses promenades à travers Paris, il devait écouter les voix, être sensible aux accents et aux sons. Il ne se voyait pourtant pas comme un simple transcritteur d'une certaine langue parlée mais plutôt comme un écrivain qui a un ton et un style qui parleraient intimement à ses lecteurs. La respiration et le souffle lui importaient beaucoup. C'est probablement cet aspect qui l'attirait chez Céline, cette connivence qui s'établit entre la figure de l'auteur et le lecteur. Le *je* narrateur que l'on voit chez les deux écrivains est parfois un personnage, parfois un commentateur. Dans le *Voyage* le narrateur explique son besoin d'écrire :

Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura peur de se taire. Ça y sera. (*Voyage*, p,327)

Bardamu n'aurait pas été capable d'une telle observation, Henri Godard l'exprime bien en disant : « Bardamu « parle » mais c'est

---

<sup>136</sup> H. Godard, *Poétique de Céline*, p.68.



Céline qui signe. »<sup>137</sup> Sullivan, pour sa part, n'essaie point de cacher sa présence dans le texte. Ceci contribue à la « connivence » entre l'auteur et les lecteurs dont on a déjà parlé :

A qui parler ? Ce sont de vraies et de fausses questions, bien entendu. Il faut parler comme on est, avec ce qu'on est. Si nous intervenons ici, contre les règles, c'est finalement pour nous faire plaisir. Il est assez merveilleux que quelqu'un puisse encore dire ce qui lui plaît, même s'il n'ignore pas tout à fait les conditions ni les illusions de son indépendance. A quoi servirait-il à notre narrateur d'avoir hanté la rue Fichte ? Lui aussi vit sa petite vie, non sans joie, parmi des ruines, des demeures aveuglées, face aux Grands Standings de la pensée et de l'imaginaire. (QTJC, 63)

Sous ce « nous » royal utilisé par Sullivan, il est libre de prendre le travestissement qui lui plaît. Cette tendance à souligner l'écart, la différence de nature ou de statut entre auteur et narrateur est l'aspect de son œuvre qui le rapproche le plus de Céline. Dans ses derniers romans, il ne laisse pas de doute quant à sa présence dans le texte. L'approche de Céline est plus subtile comme nous l'explique encore une fois Henri Godard : « À tout moment, Céline sous-entend un 'vous voyez bien qui (ou : ce que) je veux dire' qui non seulement nous remet dans la situation d'un échange oral, mais encore crée de lui à nous, dès lors que nous le suivons et le comprenons, bon gré, mal gré, une sorte de connivence. »<sup>138</sup> Plus importants encore sont les aspects stylistiques qui sont communs à Sullivan et à Céline ; les enchaînements de faits et de réactions qui sont exprimés d'une manière qui aide le lecteur à participer aux actes des personnages ; la présence d'un *je* qui crée une connivence entre l'auteur et ses lecteurs ; la capacité à choquer et à provoquer le lecteur en ignorant les règles et normes littéraires. Voilà Ferdinand qui se rend chez ses parents pour leur dire au revoir et qui trouve que rien n'a changé dans leurs sentiments envers lui. Sa colère et sa déception se communiquent à travers un souffle typiquement célinien :

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.283.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.39.

Je venais pas leur quérmander ! Ni flouze ! Ni pitance ! ... Je leur demandais rien du tout ! ... Seulement je voulais pas m'enfoircer avec des soupirs à la con ! ... Parce que je pleurais pas dans les tasses ! ... que je broutais pas dans leurs chagrins... Je venais pas pour être consolé ! ... Ni pour jérémiader en somme... Je venais simplement dire « au revoir »... Merde ! Un point, c'est tout ! ... Ils auraient pu être contents... (*Mort à crédit*, p.504)

Les problèmes qu'a Bardamu à communiquer avec ses parents résultent du fait qu'ils parlent un langage différent. La notion de quête (d'un langage aussi bien que du bonheur) est partout en évidence dans les écrits céliniens ; le voyage au bout de la nuit n'illumine point les pauvres voyageurs. Le parcours de Bardamu revient au point de départ - le silence : « qu'on n'en parle plus. » (*Voyage*, p.505) La faillite du langage remet en question la position dominante de l'homme dans le monde. La parole n'est-elle pas ce par quoi l'homme se sent exister ? Céline annonce la déconstruction de la parole qui se produira quelques années plus tard dans le théâtre de Beckett. Sullivan témoigne, lui aussi, d'un certain mépris ou soupçon envers la capacité du langage conventionnel à capter l'expérience de l'homme qui vit dans un monde factice et menteur.

Le voyage est un thème central dans les écrits d'un autre écrivain aimé par Sullivan, Jack Kerouac. Cet Américain de souche bretonne, amateur de Céline, fut l'un des fondateurs de la *beat generation*. Son livre, *Sur la route*, publié en 1958, l'année où Sullivan a publié son premier ouvrage de fiction, est un hymne à l'épuration, à la liberté et à la fraternité. On y parle de la littérature (Kerouac a avoué que Céline était son auteur préféré et qu'il aimait aussi Rimbaud et Jean Genet), de la musique, et surtout de la joie des nouvelles expériences qui vous arrivent sur la route. On voit à travers les yeux du narrateur, Sal Paradise, les paysages sauvages et beaux du vaste continent américain, ses rencontres, son amour de la musique, en particulier les styles de jazz (*hot, bop, cool*), ses expériences de la drogue et du sexe. La marginalité se voit partout dans le livre, à commencer par le personnage principal, Dean Moriarty. Cet homme est le fils d'un ivrogne, une des cloches les plus titubantes du quartier, et Dean a été élevé effectivement dans différentes rues de New York. Il a tôt des problèmes avec les

## DEUXIEME PARTIE

autorités civiles et est incarcéré très jeune. Fou de la route, il mobilise autour de lui une bande de jeunes qui partagent son enthousiasme pour le voyage. Furieusement excité par la vie, Dean veut vivre de toutes ses forces et c'est surtout cet aspect de son caractère qui attire des gens comme Sal, un jeune écrivain qui suit cet homme dynamique et parfois dangereux. Quand Sal décrit pourquoi il est fasciné par Sal, on dirait Sullivan parlant de Strozzi ou de Daniel Dorme :

[...] les seules gens qui existent pour moi sont des déments, ceux qui ont la démence de vivre, la démence de discourir, la démence d'être sauvés, qui veulent jouir de tout dans un seul instant, ceux qui brûlent pareils aux fabuleux jaunes des chandelles romaines explosant comme des poêles à frire à travers les étoiles et, au milieu, on voit éclater le bleu du pétard central et chacun fait : « Aaaaah ! »<sup>159</sup>

Sullivan préfère aussi les rebelles, les « déments », ceux qui sont à la recherche d'un Graal qui leur échappe sans cesse. C'est la raison pour laquelle le voyage n'est jamais terminé chez lui, qu'il faut toujours recommencer :

Préjugé favorable à la société qui accepte ou supporte dans son sein les « étrangers », inadaptés, errants et tous les parasites par lesquels elle respire aussi. Dès qu'elle se ferme pour nettoyer, exclure, embrigader, il est temps de quitter la nonchalance et l'humour. (M, 358)

La société essaie d'imposer des normes de comportement aux gens. Les rebelles comme Dean Moriarty ne peuvent pas se conformer car ils savent que dès qu'ils arrêtent de chercher, de vivre authentiquement, c'est la mort. Ils s'embarquent donc dans une odyssée pleine de détours et d'expériences inhabituelles. C'est une occasion de tester ses limites, de se découvrir. Les attaches matérielles et affectives, il faut les oublier afin de pouvoir prendre la route à tout moment : « Nos bagages étaient de nouveau empilés sur le trottoir ; nous avons encore bien du chemin à faire. Mais qu'importait, la route, c'est la vie. » (*Sur la route*, p.300)

---

<sup>159</sup> *Sur la route*, Gallimard Folio, 1999, p.21.

Discourir pendant des heures et des heures, recourir à la drogue pour rêver plus intensément, pour communiquer de façon absolument sincère : les personnages de ce livre sont à la recherche d'une vie spirituelle intense. Dean semble avoir accédé à ces moments mystiques que cherchent les autres, lui qui prend davantage de risques, qui court d'une étoile filante à une autre sans penser au danger. Sal s'en rend compte un jour : « Je compris soudain que Dean, en vertu de la suite innombrable de ses péchés, était en passe de devenir l'Idiot, l'Imbécile, le Saint de la bande. [...] Voilà ce que Dean était, le GLANDEUR MYSTIQUE. » (*Sur la route*, p.275) Plusieurs membres de la bande essaient d'envoyer Dean au peleton d'exécution, en lui disant qu'il profite des gens, d'abord de ses deux femmes et de ses enfants qu'il abandonne sans cesse, de ses amis, de tout le monde, en effet. Sal explique à Galatea ce qui les démange tous :

- Alors, c'est parfait, dis-je, mais pour l'instant il est en vie et je te parie que tu as envie de savoir ce qu'il va faire encore, et ceci parce qu'il détient le secret que nous crevons tous de connaître et qu'il en a le crâne béant, et s'il devient fou, ne t'en fais pas, ce ne sera pas ta faute, mais la faute de Dieu. (*Sur la route*, p.277)

Sal ressemble à Sullivan dans son rôle d'observateur. Il accompagne Dean au cours de plusieurs de ses déplacements mais s'arrête au bord de l'abîme. Lui est écrivain et sa vocation est de décrire ce qui se passe dans la vie de ce mystique étrange qu'est Dean. Il y a dans *Sur la route* un « ton » et un « rythme » qui font penser à Sullivan. Dans son excellente Préface, Michel Mohr explique qu'il faudrait lire ce livre à haute voix comme l'a fait Kerouac dans les boîtes de Greenwich Village : « en précipitant le rythme jusqu'à en perdre le souffle, jusqu'à ce que le « it » soit attrapé, et maintenu : récompense et extase, rémission, prière, exorcisme. »<sup>140</sup> La démarche est semblable à celle qui inspire les écrits de Sullivan qui essaie de faire passer à travers le souffle « cela », le « it » qui est à la base de toute expérience mystique. Une autre ressemblance se voit dans le choix de personnages ayant véritablement vécu. Dean ressemble de près à un ami de Kerouac,

<sup>140</sup> *Sur la route*, Préface de Michel Mohr, p.11.

## DEUXIEME PARTIE

Néal Cassidy, avec qui il a effectué plusieurs voyages à travers les Etats-Unis. Le livre oscille entre le vrai et le fictif mais il raconte des événements qui sont réellement survenus. Le personnage-narrateur, Sal, fait penser au Blaise de *D'amour et de mort à Mogador* et *Joie errante* en ce qu'il participe aux événements et les narre à la fois. Mais c'est surtout dans la nature des expériences des personnages qu'il y a convergence. Dean dit à Sal : « - Quelle est ta route, mon pote ? C'est la route du Saint, la route du fou, la route d'arc-en-ciel, la route idiote, n'importe quelle route. C'est une route de n'importe où pour n'importe qui n'importe comment. » (*Sur la route*, p.356)

A la fin de *Sur la route*, Sal s'est trouvé une femme qui lui plaît et n'a plus envie de se déplacer tout le temps. Dean porte les signes extérieurs de ses aventures. Il a un pouce contaminé, a du mal à marcher et porte des vêtements usés. Ses yeux ont perdu de leur intensité éclairante et il a du mal à parler : « Sais plus parler ... comprenez-vous ce que c'est ... on devrait être ... Mais écoutez ! » On écoute, mais il n'y a que du silence. Peut-être est-ce cela qu'il veut dire, que le silence vaut plus que le bavardage : « plus besoin de parler ... ni d'en dire plus. » (*Sur la route*, p.433) Les mystiques, pour leur part, quand ils émergent du sommeil, n'ont plus besoin de parler, sont allés là où les mots ne servent à plus rien. A la fin de son voyage, Dean est comme incapable de dire ce qui se passe dans son esprit. Sal laisse son copain au bord de la route mais il se sent coupable dans la voiture confortable qui l'emmène, en la compagnie de son amie, vers une soirée agréable : « [...] je pensais à Dean, je pensais qu'il avait repris le train et se tapait plus de trois mille milles à travers cet horrible pays et ne savait d'ailleurs pas pourquoi il était venu, sinon pour me voir. » (*Sur la route*, p.436)

Jack Kerouac est un auteur qui parvient à traduire une vision du monde avec laquelle Sullivan serait tout à fait d'accord. Selon lui, vivre dans les marges aide à la réflexion et révèle le moi profond. Sal avoue qu'il n'a rien à offrir à personne « que ma propre confusion » (*Sur la route*, p.179), mais de cette confusion viennent souvent des moments de clarté intérieure. On comprend que Sullivan ait apprécié un tel auteur.

Parmi les autres auteurs qu'a aimés Sullivan, on pourrait citer Rilke, Nietzsche, Meister Eckhart, Jousse, Merton et d'autres encore. En ne choisissant que deux de ses auteurs préférés on court le risque d'en négliger quelques-uns qui ont également exercé une influence sur ses écrits. Mais il n'est pas possible de tout dire dans les limites de cet ouvrage. A un moment donné il faut faire des choix, suggérer des pistes que d'autres chercheurs voudront peut-être explorer davantage. Il est certain que Céline et Kerouac présentent une approche du monde et de la marginalité avec laquelle Sullivan aurait été à l'aise et c'est cela qui nous intéresse surtout ici.

### CONCLUSION

Sullivan est un marginal littéraire dans la mesure où le plus souvent il ne se conforme pas à ce que l'on attend de lui. Henri Guillemin écrit dans le supplément de la *Tribune de Genève*, le 6 décembre 1967 que Sullivan a choisi en quelque sorte de se tenir à l'écart du milieu littéraire : « Il se situe volontairement en marge. On n'aime pas ça, dans le « milieu » – je veux dire le « milieu littéraire », le milieu de ce milieu étant (centre, nombril, Olympe) l'Académie française, récompense de ceux qui ont la manière. » C'est peut-être pour cette raison que le nom de Sullivan ne figure pas parmi ceux qu'on baptise « grands écrivains » dans les dictionnaires d'œuvres et d'auteurs. Lucien Guissard note que cela ne l'a pas trop gêné : « Mais de cela il avait acquis un désintéret fort rare, et ce n'est pas non plus de cela que sa « paroisse invisible » se recommande en le lisant aujourd'hui comme hier et en éprouvant à l'évidence qu'on a affaire à quelqu'un. »<sup>141</sup>

Il est évident que Sullivan voulait rester marginal vis-à-vis de l'institution littéraire car cela lui permettait de trouver une parole personnelle et authentique. Il souligne dans plusieurs de ses ouvrages le mal qu'il éprouve à écrire à sa façon à lui. Par exemple, au début des années 1960, il entreprit un voyage en Inde où il

---

<sup>141</sup> L. Guissard, « Jean Sullivan ou les paradoxes de l'écrivain », in *Chant, parole, écriture, Rencontres avec Jean Sullivan* (9), Association des Amis de Jean Sullivan, 1995, pp.19-24.

devait faire le récit de sa rencontre avec le Père Henri le Saux dans son ashram. Il note dès le début du *Plus petit abîme*, où il décrit ce voyage, le problème auquel il a été confronté en écrivant ce livre :

[...] il me semble que le seul problème qui se pose à l'écrivain chrétien (je veux dire chrétien dans l'acte même d'écrire et non par les sujets qu'il traite), c'est celui des rapports de l'esthétique et de la foi. Ce n'est pas un problème, c'est un paradoxe. Refuser l'esthétique ou seulement croire, sans doute par impuissance, que l'on peut écrire, parler comme un répétiteur ou un vulgarisateur : il n'y a plus de parole, plus d'œuvre. Céder à la tentation de l'esthétisme : il ne reste plus qu'un prisme. (PPA, 13)

Déjà, Sullivan marque une distance entre la foi et l'esthétique, dilemme qui se voit dans toute son œuvre. Même la forme du *Plus petit abîme*, qui n'est ni un roman, ni un journal de voyage habituel, s'éloigne d'une conception traditionnelle de la littérature. Comment Sullivan résout-il le paradoxe qu'il a évoqué dans les lignes ci-dessus ? Il écrit pour révéler quelque chose hors de lui, et ce quelque chose est d'ordre mystique, ce qui exige une grande flexibilité stylistique. L'esthétique, le beau, l'attirent mais il les sait inadéquats à communiquer ce qu'il a à dire :

Longtemps, comme on me l'avait appris, j'aurai préféré les œuvres serrées, impersonnelles, classiques enfin. Je les aime encore plus que je n'oserais dire [...]. Mais leur poli m'impressionne moins, leur transparence m'inquiète. (PPA, 12)

Moins impressionné par les « œuvres serrées, classiques », Sullivan se tournera vers un art baroque dans lequel les mots « se mettent en question eux-mêmes et perdent leur magie, plus sensible au jaillissement, à la danse des formes. » (PPA, 13) Alors, en 1965 déjà, Sullivan s'éloigna d'une littérature-littérature où tout est question de forme et de structure pour adopter une écriture-parole<sup>142</sup> qui ressemble « à une voix amicale jetée dans le vent. »

<sup>142</sup> Lucien Guissard nous offre une bonne interprétation de ce mouvement :

« Le saur de qualité spirituelle qui surélève l'écriture jusqu'à être parole, « littérature-parole », s'obtient dans la seule mesure où le parler est personnel,

(PPA, 13) Il ne s'agit pas de refuser toute esthétique mais plutôt de s'appuyer davantage sur l'éthique qui est sous-jacente à l'esthétique. Le style est donc obligé de s'adapter constamment afin de décrire les recoins les plus secrets de l'âme des personnages. Les points de vue narratifs alternent ; tantôt on a affaire à un auteur omniscient qui raconte à la troisième personne du singulier, tantôt à un narrateur qui est aussi un personnage, à un récit alternant entre la première, la deuxième et la troisième personne du singulier ou la première personne du pluriel. L'intention première est de parler sans masque au lecteur. Sullivan ne décrit que ce qu'il considère comme essentiel à son récit. Ses romans sont souvent une remise en question de son art. Toute son œuvre ne constitue qu'un seul livre<sup>143</sup> qui raconte la douleur et la joie d'un artiste aux prises avec son art et avec son âme : « Un ennui terrible avait longtemps pesé sur toi. Tu avais commencé d'y échapper le jour où tu avais découvert que les livres étaient faits avec la vie, n'existaient que pour apprendre à vivre. » (PPA, 31)

« Apprendre à vivre » et aider les autres à vivre, voilà le but auquel il aspire. La forme littéraire dont il use reflète ce souci, le déliement du langage n'étant souvent que le miroir d'un grand bouleversement intérieur. Sullivan emprunte quelques procédés aux romanciers catholiques ainsi qu'aux nouveaux romanciers, mais il évite de tomber dans le piège d'une classification déterminée. Il aime des auteurs comme Céline, Kerouac et Rilke qui mettent en lumière une vision intense de la vie et qui le rejoignent dans sa conception de la marginalité. De cette façon il jouit de plus de liberté et laisse s'exprimer une parole personnelle et nouvelle qui éveille le lecteur. Il répète constamment que son ambition n'est pas de faire tout simplement de beaux objets littéraires :

---

aussi désenclavé que possible des conditionnements culturels et des snobismes, y compris cléricaux. Le parler vrai, après quoi nous courons comme des perdus, nous entraîne fort loin des exercices littéraires et des codes, sauf qu'on n'y parvient pas sans un peu d'exercice littéraire. » (« Jean Sullivan ou les paradoxes de l'écrivain », p.22.)

<sup>143</sup> « Je n'ai écrit qu'un seul livre et ce qui est dit reste encore à dire », (IF, 9).



## DEUXIEME PARTIE

Peu nous chaut que nos œuvres survivent, mais nous savons une chose, c'est que la petite musique qui nous fait vivre et nous tue est immortelle et qu'aujourd'hui même des vivants tout neufs, croyants ou non, prennent le relais pour témoigner, dans la prison ou en liberté, du presque rien qui traverse l'histoire, avec et contre elle. Notre seule ambition est de transmettre à quelqu'un l'« initiation », la parole qui fait rouler la pierre. (T1, 190)

Dans un article intitulé « Jean Sullivan, prêtre-écrivain des marges »<sup>144</sup>, j'ai essayé de mettre en relief que la double vocation de prêtre et d'écrivain n'était pas si inhabituelle que cela pourrait le paraître. Après tout, Sullivan s'inspirait de l'Évangile qui est poème, rythme et souffle, qui demande à chaque lecteur une interprétation individuelle. Le prêtre-écrivain Sullivan était surtout un homme de la Parole. Quand il a commencé à écrire, il avait l'impression que le fait d'être écrivain l'obligeait à quitter une manière d'être au monde qui tenait à l'Église, au sacerdoce. Puis il lui est arrivé d'être rejoint par une parole intérieure qui se mit à pousser dans ses livres. Dans un entretien avec Marie-Thérèse Maltèse, il s'explique :

J'ai compris que j'étais prêtre – je n'aime pas employer le mot « prêtre », le mot « sacerdotal » et tout ça... mais enfin, c'est la réalité ! – j'ai compris que j'étais prêtre foncièrement, c'est-à-dire que l'Évangile m'habitait et que je ne pouvais pas parler d'autre chose ; je ne l'ai compris que quand j'ai quitté le service actif.<sup>145</sup>

Ses raisons pour écrire sont donc intimement liées à son sacerdoce, ce qui le distingue encore davantage d'autres écrivains. Un marginal dans le monde littéraire, Sullivan l'est, mais non par besoin de s'ériger en un nouveau maître à penser, une sorte de « guru » métaphysique. Il admire les « grands » auteurs du passé mais il éprouve le besoin de suivre un autre chemin, de chercher le « petit nombre » à qui il parle à visage découvert dans l'espoir de

---

<sup>144</sup> Voir *Les Marges, Rencontres avec Jean Sullivan* (12), Novembre 2000, pp.38-47.

<sup>145</sup> « La Parole achevée. » Entretien avec Marie-Thérèse Maltèse qui a été diffusé le 24 septembre 1978 sur TV1 au cours de l'émission *Le Jour du Seigneur*.

les ouvrir à la conversion. Et puis il propose à travers ses écrits une manière tout à fait originale de vivre le christianisme qui reste fidèle à la Parole dont il s'est toujours inspiré. Dans le film de Patrice Chagnard, *La Flûte de Jean Sullivan*, l'auteur explique aussi sa vocation littéraire :

On écrit pour respirer ; parce qu'il y a quelque chose qui ne va pas [...] Mais on n'écrit pas pour faire du bien. On n'est pas responsable d'exister. On écrit comme on est. Alors on peut aider les gens, on peut aussi quelquefois leur faire du mal. Souvent, pour faire du bien, il faut commencer par faire du mal. Au fond, je n'ai peut-être pas un sens moral très développé. J'ai un sens plus *évangélique* que moral.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> *La Flûte de Jean Sullivan* ; transcription du texte dans *Le Sacrement de l'instant*, Question de no 80, Albin Michel, 1990.



## TROISIEME PARTIE

### LES PERSONNAGES MARGINAUX

#### INTRODUCTION

Dans son étude de l'esthétique du roman moderne<sup>147</sup> Bernard Valette pose cette question à laquelle est confronté tout romancier qui commence à écrire : « Qu'est-ce qu'un personnage de roman ? » Pendant trop longtemps, le personnage de roman, posé comme vérité évidente, n'a pas été distingué de l'individu vivant dans la réalité quotidienne et les éléments qui constituent son essence ont été ignorés :

Quels sont ces signes constitutifs du personnage ? Si le nom, l'âge, la taille, etc. (tout ce qui constitue l'« état civil »), la fonction sociale, l'appartenance à une classe (vêtements, mobilier plus ou moins riche), l'ensemble des caractères morphologiques, sont relativement faciles à répertorier, on ne saurait négliger pour autant toutes les caractéristiques qui, si elles ne font pas directement partie du portrait du personnage, contribuent à le rendre présent à l'esprit du lecteur.<sup>148</sup>

Le personnage se définit aussi bien par ce que l'auteur dit de lui que par ses gestes, ses pensées, ses discours. Dans le roman traditionnel le personnage est celui dont la destinée captive l'intérêt du lecteur. Balzac précisait avec soin tout ce qui pouvait expliquer ses êtres fictifs : la famille, l'apparence, l'éducation, le milieu social. Dans un tel contexte le personnage semblait se caractériser par ses limites et ses conventions. Selon Yves Reuter :

[...] ce sont des *types* qui représentent leur communauté ou leur caste de façon exemplaire. Leur portrait est réduit à peu de mots et réitère les mêmes traits physiques. Ils suivent des trajets identiques, quêtes et conflits, au travers d'aventures similaires.

---

<sup>147</sup> Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne. Le roman en France: XIXe-XXe siècles*, Nathan, 1985, p.85.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.87.

## TROISIEME PARTIE

Ce sont des *rôles* dans des genres codifiés [...], des personnages sans liberté qui réalisent un destin préétabli.<sup>149</sup>

Dans une large mesure le personnage de roman est le reflet des valeurs de l'époque où il est conçu. Chez Balzac, dans ce XIXe siècle français caractérisé par les découvertes de la science et le culte de l'individu, tel ou tel personnage se comporte de telle ou telle façon, en raison de l'hérédité par exemple. Plus tard, avec l'influence notable de la psychanalyse, il apparaît que les gens n'agissent pas selon un schéma logique, que tout est confus, mystérieux dans la conscience de chaque individu. D'après Virginia Woolf : « Pour les modernes, « cela », l'intérêt essentiel, gît très vraisemblablement dans les régions obscures de la psychologie. » Elle trouve que le roman russe est le meilleur exemple de l'exploration de la psychologie des personnages :

[...] et si l'on mentionne les Russes on risque de se dire que tout ce qu'on peut écrire sur un roman, s'il n'est pas russe, c'est perte de temps. Si nous voulons la pénétration de l'âme et du cœur, où la trouverions-nous d'une profondeur comparable ? Si nous avons la nausée de notre propre matérialisme, le moindre de leurs romanciers a par droit de naissance une instinctive révérence pour l'esprit humain.<sup>150</sup>

Les romanciers du début du XXème siècle – Proust et Joyce en particulier - se tournent vers le monologue intérieur afin de scruter les pensées les plus intimes des personnages et de suggérer les complexités de la conscience et l'ambivalence des sentiments. En contraste avec ceux qu'on appelle des matérialistes, Joyce est intéressé avant tout par l'esprit : « Il a le souci de révéler à tout prix les palpitations de cette flamme qui, des profondeurs les plus secrètes, lance ses messages en éclairs à travers le cerveau. »<sup>151</sup> Avec les nouveaux romanciers vient la peinture de personnages flous et incertains jusque dans leur nom et réduits à des intrigues ténues ou banales : « l'ère du soupçon » était née. Les rapports entre le romancier et ses lecteurs d'une part, et entre les

---

<sup>149</sup> Yves Reurer, *Introduction à l'analyse du roman*, Dunod/Bordas, 1991, p.22.

<sup>150</sup> Virginia Woolf, *L'Art du roman*, Seuil, 1962, pp.18-9.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.16.

personnages et ces derniers d'autre part, sont remis en question par des critiques comme Nathalie Sarraute :

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout.<sup>152</sup>

Une vraie crise se fait donc sentir. Le lien qui unissait le romancier à ses personnages est brisé. Le lecteur, lui aussi, se met à avoir des doutes quant à la réalité de ces êtres fictifs. Significativement, la psychologie qui avait ouvert des voies pour le développement des personnages est devenue l'accusée principale au même titre que le réalisme, comme si le roman voulait écarter tout ce qui pèse sur lui de l'extérieur.<sup>153</sup> Certains romanciers souhaitent se libérer des contraintes extérieures et présenter leurs personnages à leur guise, sans se soucier des fameuses règles de vraisemblance psychologique. Peu à peu le personnage devient de moins en moins important jusqu'à ne plus être le centre irréductible du récit comme c'était le cas dans le roman traditionnel :

Il (le personnage) a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rentes, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartient qu'à lui.<sup>154</sup>

Il s'agit de « la mort du personnage » comme l'avaient envisagée les romanciers de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Les critiques sont nombreux à constater cette mutation. Selon Michel Zérafra, le temps n'était plus, après la Deuxième Guerre mondiale :

---

<sup>152</sup> Nathalie Sarraute, *J.ère du soupçon*, Gallimard, NRF, 1956, pp. 56-57.

<sup>153</sup> Voir Y. Reurer, *Introduction à l'analyse du roman*, p.24.

<sup>154</sup> N. Sarraute, *J.ère du soupçon*, p.57.

## TROISIEME PARTIE

[...] où la fonction, la présence sociales d'un individu le désignait en tant que personne, où un lien cohérent [...] unissait le Je et le Moi, le rôle de l'être ; et où par conséquent un romancier pouvait valablement concevoir le personnage comme un type sociologique et psychologique.<sup>155</sup>

M. Zérafra insiste, lui aussi, sur la dissolution du personnage, notée par Sarraute, ou plutôt de cette image du personnage qui caractérisait le roman du XIXe siècle en France. Le romancier moderne connaît donc une situation peu confortable : il s'aperçoit que le monde ne lui propose plus la forme précise d'un individu représentatif et qu'il ne peut plus se référer à aucun modèle psychologique. Il doit donc multiplier « les moyens propres à cerner moins une figure qu'une conscience. »<sup>156</sup> Sullivan était conscient de toutes les évolutions littéraires de son époque. Au début d'une des sections de la *Petite littérature individuelle* il se demande : « Est-il vraiment important de savoir si un livre est roman ou non, poème, journal ...? » (P.I, 53) La réponse pourrait varier selon la personne interrogée, mais il est notable que Sullivan ait posé cette question en 1971. Dans les ouvrages antérieurs à cette date, il n'hésite pas à ajouter un sous-titre pour fournir un repère au lecteur. Il définit *Mais il y a la mer* comme « roman » et *Le plus petit abîme* comme « récit » par exemple. En 1971 il se rend compte apparemment que ce qui l'intéresse n'est pas une histoire ou une intrigue avec personnages, mais surtout une écriture-parole capable d'éveiller l'intérêt du lecteur. Raymond Jean cerne bien l'enjeu sullivanien en écrivant :

On sent dans ces différentes formulations quelque chose qui se cherche, qui s'exprime sans s'exprimer, avec une incroyable tension, une sorte de radicale et intransigante exigence, où se manifeste le vertige de l'abolition, de l'« expulsion », de la néantisation de la chose dite, qui devient tout à fait inutile et superflue si elle ne fait qu'ajouter à la masse des paroles

---

<sup>155</sup> Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Editions Klincksieck, 1969, p.12.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.431.

préexistantes sans s'imposer par la spécificité, on dirait presque la grâce, d'un langage irréductible à tout ce qui n'est pas lui.<sup>157</sup>

C'est surtout la nature des expériences traversées par les personnages et non pas tout simplement leur présentation qui importe dans ce schéma. Il y a une exigence extrême, un rejet de la voie simple, un refus de la littérature de masse chez Sullivan. Cela fait partie intégrale de sa marginalité. Il est toujours prêt à rejeter ce qui ne saurait être à ses yeux projet d'écriture authentique. Ses personnages, il les choisit pour ce qu'ils vivent, pour leur différence. La plupart d'entre eux sont inspirés de personnes qu'a connues l'auteur dans sa vie réelle. Sullivan sait qu'ils existent et il les entend, les fait parler. Aussi est-il capable, en tant qu'auteur, de jouer ses personnages – ce qu'il fait de temps en temps – et, par là-même, il devient acteur ou réalisateur. Dans son entretien avec Bernard Feuillet il remarque :

J'évite d'être dupe du mensonge esthétique qui prétend faire vivre des personnages comme des étrangers et se place dans la situation d'auteur-spectateur. L'auteur-miroir est une tromperie, car l'auteur est toujours présent, même si on ne sait pas à quelle place. (II, 10)

Une telle attitude est d'une indéniable modernité. Sullivan ne se conforme pas aux modèles qu'on lui propose ; son point de vue n'est jamais tout à fait celui auquel on s'attend. Il s'efforce d'échapper aux classifications et aux catégories. Raymond Jean remarque encore qu'il y a chez Sullivan : « [...] une manière de ne jamais entrer dans le rang qui n'appartient qu'à lui. »<sup>158</sup> Ses personnages lui ressemblent en ce qu'ils agissent souvent d'une façon imprévue, incompréhensible. Comme leur créateur, ils sont impatients, lucides, en quête d'un sens qui leur échappe et qu'ils cherchent encore. Au fur et à mesure que Sullivan avance dans la connaissance de soi, ses personnages deviennent des êtres migrants qui répondent : « à cet instinct vital de partir pour échapper à la mort. » (IE, 29) Jean-Pierre Manigne observe :

---

<sup>157</sup> Raymond Jean, « Sullivan: oui et non à la littérature », in *Chant, parole, écriture, Rencontres avec Jean Sullivan (9)*, p.14.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.17.



## TROISIEME PARTIE

Tous ses livres décrivent des passages, des migrations spirituelles ou littéralement géographiques ; ses personnages sans cesse « transitent » et on ne les découvre qu'à la faveur de cette transition, entre le deuil et l'espoir, la mort et la vie, le péché et la grâce. Ajoutons qu'ils transitent aussi entre le quotidien, où Sullivan les a rencontrés, et la littérature où ils continuent de remuer comme autant de papillons épinglés vivants.<sup>159</sup>

Dans la partie de cette étude qui suit nous aborderons l'évolution du personnage sullivanien et la manière dont il est présenté. Car, s'il y a un changement net en ce qui concerne la présentation du personnage entre les premiers romans et les derniers, ceci est dû en grande partie aux expériences personnelles de l'écrivain. Bien que les thèmes de l'errance, de la marginalité, de la révolte, soient constants dans son œuvre, la façon dont Sullivan les aborde varie. A travers ses voyages en Europe, en Inde, en Afrique, aux Etats-Unis, il rencontre quelques-uns des êtres qui peupleront ses romans. Quand il déménage définitivement à Paris après la mort de sa mère en 1967, il commence à écrire d'une manière plus libre et choisit comme personnages des marginaux plus radicaux.

Les personnages de Sullivan sont des êtres contemporains, actuels, et leur quête ressemble à celle de Sullivan lui-même ; ils essaient de capter la vérité sur l'existence, qui se dérobe sans cesse. C'est une quête qui ne finit qu'au-delà de la mort. Nous verrons que le personnage marginal chez Sullivan peut traverser trois étapes principales : la révolte, l'acceptation et le dépassement/l'au-delà. Ce sont comme trois moments de l'évolution spirituelle d'une âme. Ces étapes, ces transitions, ne sont pas toutes visibles chez chacun des personnages mais ils font tous l'expérience d'au moins une d'entre elles. Le style, pour sa part, reflète ce qui leur arrive. Quand un personnage franchit un seuil, le style devient décousu, fragmenté, comme si le manque d'ordre apparent visait à capter ce qui s'empare de l'âme du protagoniste. Le personnage type chez Sullivan est quelqu'un qui finit par vivre sa différence,

---

<sup>159</sup> « Jean Sullivan, 'On n'atteint le réel que par l'imaginaire' », in *Informations catholiques internationales*, 15 mai 1977, p.42.

qui est rebelle ou qui le devient. Il est souvent bourgeois mais il se sent mal à l'aise face à l'inégalité et à l'injustice du monde. Pourtant il ne va pas lutter contre le système : il préfère se retirer de ce monde et vivre dans le désert de la solitude car c'est là où il a le plus de chances de vivre pleinement sa marginalité. Il a une manière de regarder qui est perspicace et impitoyable et qui lui permet de critiquer les abus du pouvoir. Mais il ne s'épargne pas non plus et se réserve souvent à lui-même ses critiques les plus sévères. C'est un être migrateur, un errant qui cherche la communion avec d'autres errants.

Les personnages sullivanien sont soumis à des expériences spirituelles qui les marquent et qui leur ouvrent les yeux. Après, ils ne sont plus les mêmes. Leurs expériences ont souvent très peu à voir avec ce qu'on appelle le « religieux. » Parfois c'est une expérience révélatrice du temps (Ramon Rimaz, Daniel Dorme) qui est en jeu. A d'autres moments ils entrent dans une zone spirituelle qui leur donne un aperçu de la gloire divine (Serge Minardi, Ramon Rimaz, Paul Esteban). A partir de ce moment ils choisissent la marge, une voie qui ne leur est pas toujours imposée. C'est une marginalité voulue, un appel intérieur qu'ils suivent. Sullivan a lui-même connu des expériences de ce genre (à la suite de deux graves accidents de la route où il a failli trouver la mort ; en Inde et à la mort de sa mère aussi, par exemple) et son écriture en porte l'empreinte. Certains personnages vont plus loin que d'autres dans la connaissance de soi mais presque tous vivent au moins un moment de révélation intense. Ils descendent dans les profondeurs de leurs cœurs et prennent conscience d'une réalité qui était toujours là mais dont ils ignoraient l'existence. Il s'agit d'une présence silencieuse qui dépasse la compréhension logique de l'homme et que Sullivan dénote souvent par ce simple mot : « cela. »

La réaction des personnages face à cette expérience varie d'un individu à l'autre. On voit donc dans les romans des marginaux temporaires et d'autres qui vont jusqu'au bout de leur quête. Ces derniers sont marqués par une joie indicible qu'ils cherchent sans cesse mais qui est totalement évanescence. Voici comment Daniel Dorme explique le mouvement à son ancien rédacteur en chef, Léopold :

### TROISIEME PARTIE

Pas de dernier quart d'heure, pas de revanche, pas d'épiphanie et cependant quand tout est joué, qu'ils ont été laminés par la vie, réduits à rien, on dirait qu'ils sont joyeux, va voir pourquoi, demande aux hirondelles pourquoi elles ont le ventre blanc, ils préparent des discours jamais prononcés, des lettres jamais écrites, pour se justifier, *cher Tépold*, ils racontent, plantés dans le monde comme un défi, se racontent on dirait avec enthousiasme comme s'ils revivaient le passé au présent pour tenter de saisir le presque rien de vérité qui toujours échappe, comme s'il importait peu que l'existence ait été ratée ou douloureuse, comme si la dèche pouvait incompréhensiblement se transformer en gloire. (MG, 11)

On voit que la pauvreté, l'humilité, le dépouillement débouchent sur une joie inespérée, sans bornes. Au début, des personnages comme Daniel Dorme n'avaient aucun espoir d'accéder à un état si profond. « Réduits à rien », ils ont accès à un ordre supérieur où on a la possibilité de mieux connaître Dieu. Il ne s'agit pas de saints dans le sens traditionnel du terme - comme les prêtres bernanosiens par exemple. Pourtant, ils possèdent un côté spirituel prononcé, une manière différente de regarder les choses, une grande capacité d'aimer. Sullivan les chérit car ils accomplissent ce qu'il ne fait que décrire. Ils parviennent à quitter ce monde dont ils voient la futilité. Une réalité plus riche les attend dans les marges. Pourquoi dans les marges ? Eh bien, parce que les marges constituent le cadre idéal pour vivre la quête. Dans les marges, personne ne vous dérange si vous désirez rêver, réfléchir, être seul. Vous avez la possibilité d'y contempler l'existence à loisir. Nous le verrons, les personnages marginaux, une fois qu'ils ont vécu ce moment de révélation intense, n'ont plus envie de mener une vie ordinaire. Un cardinal (*Mais il y a la mer*) prend la place d'un condamné politique ; un prêtre sexagénaire (*Car je t'aime ô éternité*) va vivre parmi les prostituées à Pigalle ; un journaliste (*Les mots à la gorge*) quitte son métier pour devenir clochard ; un vétérán de la guerre du Vietnam (*Joie errante*) donne tout ce qu'il gagne à ceux qui lui rendent visite dans son appartement à New York. Les exemples abondent, chez Sullivan, de personnages qui se comportent de façon inhabituelle aux yeux des gens installés qui ne voient que le côté superficiel de leurs actions. Ses personnages marginaux mettent mal à l'aise tous ceux

## Les personnages marginaux

- et ils sont nombreux même aujourd'hui - pour qui l'argent, le pouvoir, le succès sont les seuls buts valables.

Les personnages sullivanien ont des buts différents mais ils se rejoignent dans leur quête spirituelle assidue. On ignore quel est ce Graal auquel ils aspirent car on ne l'atteint jamais ; après chaque expérience le voyage recommence. Il n'y a pas d'arrivée. L'errance, les migrations, les déplacements, l'exil sont des thèmes permanents chez Sullivan car il veut montrer que le sens de l'existence, le sens vrai, ne se trouve que lorsque l'on se consacre entièrement à la quête de la sagesse intérieure. Voilà ce qui constitue la clé de sa marginalité et de son œuvre. Regardons maintenant de quelle manière ses personnages entreprennent ce voyage de découverte.

## LES REBELLES

C'est la révolte qui caractérise l'expérience des personnages des deux premiers romans de Sullivan, *Le Voyage intérieur* (1958) et *Du côté de l'Ombre* (1962).<sup>160</sup> Le premier raconte un moment dans la vie de Jacques Moreuil, agrégé de l'Université, qui, dès le premier paragraphe, se trouve à une croisée de chemins. Ses efforts académiques viennent d'être couronnés de succès et le voici qui n'en éprouve que de « l'humiliation. » (VI, 13) La personnalité du jeune héros nous est décrite dès le début du livre. C'est un solitaire qui, bien qu'entouré d'un groupe de camarades, garde ses distances. Le récit à la troisième personne du singulier révèle un être introspectif : « Il s'examinait toujours » (VI, 14) ; il craint de s'ouvrir à autrui : « Dans la foule il se recroquevillait toujours comme un blessé. Il avait mis un masque lointain et grave. » (VI, 14) Ses rapports avec sa mère font penser à ceux qu'a entretenus Sullivan avec la sienne. Cette veuve aimable doreote son fils et est fière de ses réussites intellectuelles sans y comprendre grand-chose. Jacques ne supporte pas qu'elle lui parle de son père - de même Sullivan coupait court aux effusions de sa mère quand elle évoquait son défunt mari - et il prend la décision de voyager à travers la France sans l'avoir consultée. Ce déplacement géographique devient un véritable voyage de découverte.

Tout au long de ce roman l'écriture est concentrée. Dès le deuxième chapitre, on arrive au pays des lavandes où va se dérouler l'intrigue. La description du paysage reflète la nature des gens qui y habitent : « De rares pins torturés s'accrochaient à ce sol sans pitié où nulle herbe ne poussait pour la joie des yeux. » (VI, 22) De ce paysage désertique, aride, dur, Jacques a envie de s'échapper car cela le « forçait à regarder en soi », (VI, 23), et il n'est pas encore prêt à le faire. « Tout avait l'air carié, malade » (VI, 23) : le héros se sent donc isolé, menacé. Les habitants qu'il croise ne le rassurent pas ; ils ne sont guère accueillants et ils évitent de lier conversation avec un inconnu. La rencontre avec le curé, Jean Lorre, le décide à rester. Son opinion des prêtres

---

<sup>160</sup> Il en est de même dans une nouvelle, *L'insurrection du prince*, qui date également de cette période mais cette dernière pas plus que le recueil *Bonheur des rebelles* (Gallimard, 1968) ne seront pas traités dans cette approche.

français avait été jusqu'ici peu flatté : « Impuissants à évangéliser leur pensée et leur cœur ils multipliaient les rites, et cernaient leur existence et la nôtre, naïvement convaincus que les habitudes gouvernaient la vie. » (VI, 26) Jacques Moreuil exprime les critiques maintes fois répétées par Sullivan à l'égard des pratiques de l'Église : le désir de domination à tout prix chez le clergé, la substitution des rites à la vraie réflexion. Il y a quelques ressemblances entre Jean Lorre et l'image du prêtre que l'on trouve chez Bernanos. Cependant, comme le remarque Louis Girard :

Dans *Le Voyage intérieur*, le curé est fabriqué à partir de Bernanos ; mais justement il est fabriqué ; il lui manque ce qui nous trouble et nous fascine chez l'abbé Chevance ou chez le curé d'Ambricourt : le mystère intérieur [...] Jean Lorre semble bien s'épuiser dans la fonction qui lui est assignée par l'auteur ; celle de porteur d'un Évangile dérangeant.<sup>161</sup>

En fait, aucun personnage dans ce roman n'arrive à nous émouvoir. On les voit tous, exception faite de Jacques Moreuil, de l'extérieur. On observe Jean Lorre par exemple à travers le témoignage de Jacques Moreuil et de Maria Pia. Au chapitre six, le narrateur change de perspective pour décrire quelques événements dans la vie du curé que les autres personnages ignoreraient. C'est l'histoire d'un rebelle qui a du mal à se conformer au modèle qu'on lui propose au séminaire : « Tu dois nous ressembler, car tu scandalises, disaient les troupes régulières, malhabiles à comprendre qu'elles avaient peur d'être dérangées dans leur tiédeur. » (VI, 55) Il semblerait ici que Sullivan se cache derrière le narrateur pour raconter les expériences du jeune séminariste qu'il fut lui-même et à qui les supérieurs ont voulu imposer la conformité. Il ne s'agit pas tout à fait de simple fabrication. Sullivan parle du système de formation du clergé qui imposait l'obéissance et le moins de contestation possible. On voulait former des prêtres qui deviendraient de bons fonctionnaires. La

---

<sup>161</sup> L. Girard, « Jean Sullivan ou l'étonnement d'être prêtre », in *Croyance incroyance, Rencontres avec Jean Sullivan* (?), p.68.

révolte contre le système était considérée délictuelle par la hiérarchie de l'époque.

À plusieurs reprises dans ce livre, nous passons à un récit au second degré. Par exemple, au chapitre vingt-deux, Maria-Pia prend la parole pour raconter son histoire : « Il n'était pas beau », disait-elle. (VI, 151) Les guillemets sont le seul indice signalant qu'on change de registre, de perspective. Maria-Pia devient narratrice de sa propre aventure amoureuse avec un professeur à la Faculté des Lettres qu'elle adorait et de qui elle était devenue enceinte. Elle raconte à Jacques l'avortement et son sentiment de culpabilité, son arrivée à Bersaix et sa rencontre avec le jeune curé à qui elle finit par tout révéler : « Un jour, dit-il, quand l'heure sera venue, vous entrerez dans un confessionnal à la ville. Et ne vous donnez plus d'importance avec ces balivernes. » (VI, 160) Cette attitude bienveillante aide Maria-Pia à sortir de son dilemme et à rentrer dans la voie de la foi. Malgré quelques beaux passages, il faut reconnaître qu'il manque quelque chose de fondamental à ce roman. Le personnage le plus intéressant est le père de Maria-Pia, Brandt, ancien professeur de philosophie à l'Université. Sceptique en matière de religion - bien qu'il assiste chaque jour à la messe - il raconte, avec beaucoup d'humour, le jour où, faisant le catéchisme aux enfants de la paroisse, il demande à une fille : « Quelles furent les dernières paroles du Christ sur la Croix ? » Un garçon, n'y pouvant plus, donne la réponse suivante : « Je m'en f ..., je m'en f ..., je ressusciterai le troisième jour. » (VI, 79). À part Brandt, les autres personnages semblent fabriqués. Louis Girard offre cette évaluation de Maria-Pia : « Maria-Pia n'a guère d'existence ; c'est l'abstraction réalisée de la pécheresse repentie, modernisée parce que la jeune fille est moins coincée que les héroïnes des bons auteurs catholiques. »<sup>162</sup>

Jacques Moreuil est à peine plus convaincant. L'histoire devrait être centrée sur son voyage intérieur, voyage qui est loin d'être accompli à la fin du roman. Après un séjour de quelques mois, il prend la décision de quitter Bersaix et de poursuivre sa vie académique. Même s'il a appris quelque chose sur lui-même au cours de son voyage, il a gardé son orgueil. Après les funérailles de

<sup>162</sup> L. Girard, « Jean Sullivan ou l'étonnement d'être prêtre », p. 68.

Jean Lorre, il se trouve dans un train, assis en face d'une fille qui lit *A tout cœur* :

Quelle idiote ! Jugée. C'est un fameux atout de savoir mépriser. Ses plaisirs à lui sont d'un autre ordre. [...] Il sort le carnet vert. Il écrit fiévreusement. Que la vie est riche. Ne pas mourir avant d'avoir tout dit. C'est peut-être une prière. (VI, 175)

Le narrateur relate les pensées du héros au style indirect libre en focalisation interne.<sup>163</sup> Mais la plupart du temps c'est le héros qui raconte ses propres expériences. Certains diront que *Le Voyage intérieur* est un récit autobiographique. Il existe certes des ressemblances entre Jacques Moreuil et le jeune Sullivan. L'auteur a probablement emprunté quelques expériences de sa propre vie qu'il a transposées dans celle de son héros, mais là finissent les ressemblances. Le récit à la première personne du singulier est parfois déroutant et incite à une identification hasardeuse de l'auteur avec ses personnages. Sullivan parle directement de lui-même dans quelques-uns de ses romans. Il parle de ceux qu'il a rencontrés et qui lui ont raconté leur vie. Mais il ne faut jamais oublier la part de fiction dans ses livres. Dans ce premier roman, il essaie de se détacher de l'histoire qu'il raconte et, par conséquent, un lecteur ayant déjà lu les romans de la maturité restera insatisfait de l'effet créé par ce récit. Jacques Moreuil, norons-le, ne bénéficie pas de ce moment d'illumination - de grâce - qui transforme l'existence de tant de personnages sullivanien.

Il y a aussi la figure de Jean Lorre, un mystique inadapté à son travail ; que lui arrive-t-il à la fin du roman ? L'a-t-on tué ? (Il a

---

<sup>163</sup> Gérard Genette (*Figures III*, Seuil, 1972) décrit la « focalisation interne » comme récit à la troisième personne du singulier où tout est vu à travers le regard du personnage principal. Il ajoute qu'il est impossible de suivre rigoureusement ce schéma :

« Il faut aussi noter que ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur. Il n'y a donc pas de focalisation interne au sens strict. » ( p.209)



une blessure au front après tout.) Mais il meurt sans que le lecteur ait pu accéder à son drame intérieur. On a l'impression qu'il aurait pu être le personnage principal du roman, mais sa mort soudaine nous prive de la possibilité de le connaître. Rien ne justifie non plus la réaction des gens de Bersaix en découvrant la mort de leur curé : « Ils laissaient mourir leur prophète mais ils pleuraient. » (VI, 171) Pourquoi pleuraient-ils ? Très peu d'entre eux, semble-t-il, respectaient Jean Lorre.

Tout n'est donc pas clair à la fin de ce premier roman. Le voyage intérieur dont parle le titre ne fait que commencer à la dernière page. L'expérience qu'a vécue le jeune héros n'a rien de très original et n'est décrite que de l'extérieur. On a l'impression que Sullivan aurait été plus à l'aise s'il avait traité de l'itinéraire spirituel de Jean Lorre. Jacques Moreuil est le type même du jeune intellectuel révolté. Il entreprend un voyage afin de trouver une signification à sa vie. On l'accompagne dans ses pérégrinations et on finit par se rendre compte qu'il n'a pas la profondeur psychologique des autres personnages sullivanien. Bien sûr, il se sent marginalisé, il est solitaire et triste, mais il ne subit pas cette transformation qui marque les personnages ultérieurs de Sullivan : « Ce solitaire, incapable de supporter longtemps des présences, même amicales, avide de silence, à peine seul, cherchait du cœur et des yeux l'âme fraternelle avec qui partager son horreur du monde. » (VI, 70)

Jacques Moreuil est rebelle à l'ordre établi et pourtant, à la fin du roman, il va reprendre sa carrière universitaire, enseigner, gagner de l'argent. Là où les autres personnages sullivanien vont loin dans la connaissance de soi, Jacques Moreuil reste comme extérieur à ce qui lui arrive. Nul remède à la souffrance du héros ne se présente : « Toutes les routes conduisent au néant du monde. » (VI, 174) Le genre de marginalité qui se manifeste chez le héros de ce premier roman est une marginalité assez classique. Un jeune homme entreprend un voyage de découverte ; il fait un séjour dans un village provincial où il fait la connaissance d'un prêtre qui diffère des autres prêtres qu'il avait connus jusque là. Il s'irrite qu'un mystique comme Jean Lorre soit soumis à la persécution de ses supérieurs et de ses paroissiens. Mais à la fin du

roman le héros reste inchangé. Les portraits que Sullivan esquisse dans ce premier roman ne sont guère plus convaincants.

*Du côté de l'ombre* (1962) est un roman plus achevé que *Le Voyage intérieur*. Sous son titre proustien, il traite de la fin de la vie d'un avocat, Serge Minardi, qui doit faire face aux ténèbres de son âme avant de mourir. En passant sa vie en revue – celle-ci est racontée à travers un monologue intérieur – il découvre que l'amour a été absent de tous ses rapports avec autrui : « Pardonnez-moi parce que je pense à mon salut et je n'ai vécu pour personne toute ma vie. » (CO, 215) Il est évident que Serge Minardi se rend compte de la futilité de sa vie où seuls comptaient l'argent et la réussite professionnelle. Il est bien plus humble que Jacques Moreuil, peut-être à cause de son âge (il a plus de soixante ans) et de ses problèmes de santé. Il se souvient de ses aventures amoureuses. Il y en a eu plusieurs : Baladine, Gilberte, Pia et Danièle, l'épouse aimée et importune. A la fin de toutes ces aventures, pourtant, Serge éprouve soit la déception – surtout avec Maria-Pia qui mène une double vie : elle est à la fois épouse/mère de famille et la maîtresse de Serge – soit la fuite. Tous les problèmes du héros remontent à son besoin d'absolu, besoin sans cesse frustré. Vers la fin du roman il raconte son dilemme à la première personne du singulier :

La pensée de Dieu ne m'a jamais quitté, toute ma vie j'ai été obsédé de lui [...] l'athée, qui se voulait solidaire de tous les humains, luttait pour la justice contre les résignations et consolations, était sans doute plus près de la vérité que le croyant acharné à son salut, noyé dans ses états d'âme. J'avais la religion de moi-même, l'évangile entre mes mains ne fut jamais qu'une arme contre la société pour ma propre défense, et maintenant je m'agrippe à Dieu comme un noyé à une poignée d'eau [...] Est-ce que tu pleures, pourquoi pleures-tu, Serge Minardi ? (CO, 216)

A un moment donné, c'est Serge Minardi qui parle, puis soudain le narrateur s'adresse au héros à la deuxième personne du singulier. Ce procédé nous permet de partager les pensées les plus intimes du personnage qui s'analyse impitoyablement. Il se sait égoïste et manipulateur – « j'avais la religion de moi-même »,

## TROISIEME PARTIE

« l'évangile entre mes mains ne fut jamais qu'une arme contre la société pour ma propre défense » - mais sa franchise et sa lucidité le rendent plus attachant et ses larmes finissent par nous attendrir. Serge Minardi parle sans masque ; il ne veut pas mentir. Après tout, chaque homme est capable des pires crimes - Serge n'a-t-il pas encouragé Baladine à se faire avorter d'un enfant de lui ? - sans pour autant s'éloigner de la miséricorde divine (un écho dostoïevskien se lit dans cette théologie). On ne reste plus en dehors du drame de l'avocat ; on y participe. Le lecteur l'accompagne au cours d'une promenade en montagne. Le narrateur partage son amitié avec Luc Schnyder, un prêtre exceptionnel :

Le bonheur de Luc l'avait fasciné. Non pas le bonheur du sang, l'imbécile optimisme, un bonheur de nature, mais l'invincible espérance, l'inattention à soi-même (CO, 123)

[...] il (Luc) savait trop de choses pour vivre, c'était un saint mais il ne ressemblait pas aux images connues, nulle part il n'y avait place pour lui. (CO, 182)

On comprend pourquoi Serge Minardi se sent comme aimé par Luc. Ce dernier lui révèle son manque de vie intérieure. Luc n'a pas peur de vivre la vérité spirituelle qui l'habite. C'est un marginal qui n'a place nulle part et qui est voué à l'échec. Hamlet, l'autre ami de Serge, est aussi un marginal qui a beaucoup voyagé, beaucoup vu. Il en est venu à penser que l'évangile n'apporte pas le confort spirituel comme le croient tant de chrétiens : « L'évangile, dit Hamlet, ne conduit pas celui qui aime à la bonne organisation de sa vie mais à sa perte, ou bien Noël n'a aucun sens, ni les paraboles, ni la croix. » (CO, 75) Ce sentiment est analysé à maintes reprises par Sullivan dans ses essais. L'évangile doit déranger le chrétien, le mettre sur ses gardes, le pousser à se remettre en question. Serge Minardi envie à son ami la vie qu'il mène : « Hamlet menait la vie que je ne menais pas, la vie en marge que je réserve pour les rêves. » (CO, 72) Les deux amis de Serge ont déjà trouvé un épanouissement spirituel que celui-ci convoite mais qui lui échappe. Il remarque qu'il est

réceptif aux propos de ses amis mais quelque chose l'empêche de suivre leur exemple jusqu'au bout :

Étrange vraiment que tu n'aies jamais rencontré que des êtres singuliers, des solitaires happés par quelque archange, tu les regardais couler ou s'élever, ton dialogue intime était fait de leurs pensées mais ce qui les avait blessés ou guéris n'était pour toi qu'aliment de l'imagination. (CO, 87)

La lecture de ce roman n'est pas facile ni divertissante. Car ce n'est pas un itinéraire banal que celui de Serge Minardi ; il faut avoir traversé soi-même le doute et la peine pour entendre cette voix frêle qui traduit une exploration spirituelle profonde. La première phrase du roman, d'une densité peu habituelle dans l'œuvre sullivanienne, comporte plus de quinze lignes. Elle évoque un cadre de montagnes et nous donne quelques aperçus du caractère du personnage principal. C'est un homme rêveur – « un instant détaché de la rêverie qui ne le quittait guère » (CO, 9) - qui semble être aux prises avec un drame intérieur intense. En faisant l'ascension de la montagne, il évite de regarder en arrière comme s'il voulait écarter la mort en ne la regardant pas en face : « [...] bref éclair, tremblante espérance, assez pour lui procurer un timide bonheur, premier signe d'une grâce qui ne lui serait peut-être pas refusée aujourd'hui. » (CO, 9) Serge Minardi ne se prend pas pour un chrétien exemplaire - il a beaucoup péché - mais il a le mérite de ne cacher son vrai caractère ni à lui-même ni à autrui. Cette première phrase nous plonge d'emblée dans la conscience d'un homme qui se trouve au seuil du retournement, peut-être même de la conversion. Le reste du livre suit son acheminement vers la grâce. Le héros sait qu'il a toujours eu peur de la foi et que les critiques qu'il adressait à la religion institutionnelle ne servaient qu'à masquer un désir d'absolu très fort chez lui : « Il était comme un acteur qui se regarde à la télévision, découvre à mesure ses boursouflures et maladresses, se voit comme un pantin qui pleure au fond de lui le personnage qu'il aurait voulu être. » (CO, 175)

Peu à peu se confirme chez lui le besoin d'une dimension spirituelle. La mort qui s'approche à son insu donne plus d'urgence à sa quête. Il s'agenouille dans la neige et ne sait plus ce qui lui arrive. Il passe ce qui semble être un temps interminable

allongé sur le dos avant de rentrer dans sa chambre d'hôtel où il meurt. La femme de chambre qui le trouve dit que « c'était un bon chrétien », et qu'il avait l'air en paix (CO, 226), mais ceci en grande partie parce qu'il l'avait laissée tranquille et ne lui avait pas fait d'avances. Un tel témoignage est donc peu sûr. La police, en fouillant ses affaires, n'a guère plus de chance ; de drôles de noms écrits dans son journal - Baladine, Hamlet -, la Bible, un livre de Robert Saillant, des lotions et des préservatifs. Ici intervient le narrateur : « [...] tout cela doit avoir un sens, c'est un sens perdu, de quoi faire un roman, mais à quoi bon, je me le demande, à quoi bon ? » (CO, 227) Sullivan a une prédilection pour ce genre d'intervention. Il a déjà écrit un roman, alors pourquoi remet-il en question son récit ? Sullivan pousse les lecteurs à découvrir le vrai sens de ce roman par eux-mêmes. Le romancier ne dit pas au lecteur ce qu'il faut penser de la mort de Serge Minardi, car le dernier mot appartient à Dieu. Serge Minardi est le prototype de ce que deviendra le personnage marginal sullivanien : son mouvement vers la lumière est décrit avec soin, de nombreux souvenirs lui sont restitués, le sens de sa vie passée se dessine lentement. Sur le flanc d'une montagne, il tombe dans une sorte d'extase où le temps est comme suspendu. Tout devient clair et pourtant rien ne l'est. Le narrateur ne donne pas de simples réponses aux interrogations suscitées par ses mots. La mort du personnage est-elle une mort heureuse ? On ne peut pas en être sûr. Nous n'en savons pas davantage que les policiers qui ne voient que les signes extérieurs d'un drame qui leur semble tout à fait banal, et nous sommes plongés dans l'obscurité, nous aussi.

Ce roman va plus loin dans l'analyse du drame psychologique du personnage principal que ne le fait *Le Voyage intérieur*. Dans cette première période nous avons affaire à deux personnages dont l'un, Jacques Moreuil, est un rebelle qui cherche un sens qui lui échappe sans cesse, et dont l'autre, Serge Minardi, vit cet instant-éternité qui lui révèle la futilité d'une vie dominée par l'argent et le succès mondain. Les moments d'extase que Minardi vit sur le flanc de la montagne annoncent l'expérience mystique que Sullivan vivra en Inde et qui changera tout dans ses perceptions littéraire et spirituelle. Pour ces raisons il est

## Les personnages marginaux

représentatif de ces personnages de plus en plus nombreux dans la deuxième période, qui vont aussi loin que possible dans leur quête du sens de l'existence. C'est un personnage fascinant par son impitoyable auto-critique et sa lucidité.

## LES DOUX

*Mais il y a la mer* marque un tournant dans la carrière littéraire de Sullivan. Ce roman a connu un grand succès. Sullivan avouera plus tard qu'il n'aurait jamais dû accepter le Grand Prix Catholique de Littérature pour cet ouvrage. Le fait d'avoir été fêté par l'« establishment » littéraire et l'opinion catholique bien-pensante gênait Sullivan au point qu'il chercha dans les livres suivants un style moins classique. D'où vient cette mauvaise foi ? Pourquoi s'en prend-il à lui-même ?

On prend l'auteur, on le place sous les lumières, les reporters un genou à terre, en demi-cercle, le coignent, clac, clac, fusillé, mort, petits fours, champagne ... La littérature d'un seul coup est rendue à la futilité. Il est complice l'auteur. S'il se laissait aller à la vanité, la réalité des choses lui apparaîtrait vite : ils sont tous là, ils ont l'habitude des cérémonies, ils se connaissent, se congratulent. Nul besoin de se croire. (PPA, 22)

Il ne peut pas supporter toute cette attention mais personne ne l'oblige à accepter le prix : alors il est « complice. » Il trouve fort difficile, pourtant, de s'identifier à ce cercle littéraire où tout le monde se connaît et se congratule. N'éprouve-t-il pas en effet la même honte que le héros du roman, Ramon Rimaz, qui, contemplant sa vie ecclésiastique, se dit : « Incroyable. Tout s'est passé hors de moi. J'étais en représentation ? » (MM, 35) Parlant de la genèse du roman, Sullivan écrit :

Dans *Mais il y a la mer* j'ai raconté dans une Espagne de convention l'histoire d'un cardinal qui se démet, rentre dans la vie, découvre l'Évangile, se met en marche et finit dans une prison. Il était loin de moi de vouloir écrire une histoire exemplaire. (MB, 158)

Le cardinal est un homme qui met du temps à se voir dans la nudité de son âme. Arrivé dans sa retraite au bord de la mer, ce vieil homme qui a rempli de son mieux sa fonction au sein de l'Église s'aperçoit que sa vie passée ne pèse pas lourd, qu'il portait un masque, qu'il n'était qu'un acteur. Au village de Noria il remarque qu'on le dévisage : « [...] les regards furent sur lui : les

visages, les regards de passants, de pauvres, de vieillards assis devant les taudis qui subsistaient parmi les villas blanches » (MM, 44), et il a honte. Car le cardinal appartient à cette même race de pauvres qui le regardent maintenant avec soupçon. Ses robes ecclésiastiques proclament sa différence, font partie du masque.<sup>164</sup> Le roman raconte les étapes de la conversion de Juan Ramon Rimaz qui finit par prendre la place d'un prisonnier politique, Monolo, à qui il permet de s'échapper. Le narrateur, qui en sait beaucoup plus que le lecteur, dévoile peu à peu le changement qui s'empare de l'âme du personnage. Il n'a pas connu personnellement le héros dont l'histoire lui est racontée par sa nièce, Merché, et son ancien secrétaire, Campos. La première phrase du livre laisse deviner quelque chose du drame qui va arriver : « Et tout ceci parce qu'un printemps, à la recherche d'une contrée stérile, on a cru pouvoir s'arrêter. » (MM, 170)

On trouve de tels indices tout au long du roman. Le narrateur accède au carnet rempli de bribes de conversation et des réactions du cardinal à quelques incidents importants de sa vie, mais rien n'est concret. Dès le premier paragraphe il est évident que quelque chose de dramatique s'est passé et des allusions au sort éventuel du héros ponctuent le récit. À la page 20, par exemple, on lit : « Maintenant que l'homme a déserté son bonheur et que nous avons quelques jours encore avant que la police ne referme cette maison à mourir. » (MM, 20) Quelques pages plus loin il y a une autre référence à la police. Ramon parle à un enfant dont le père n'est autre que le prisonnier, Monolo. La police s'intéresse à cet enfant, qui semble avoir disparu. Puis le narrateur rencontre Merché après la disparition de son oncle. Elle est restée dans la villa : « Ce n'était plus José (son mari) qu'elle attendait mais le retour du vieil homme qui ne reviendrait peut-être jamais. » (MM, 154) Pourquoi le cardinal ne reviendrait-il jamais ? Pourquoi la police s'intéresse-t-elle à l'enfant ? Pourquoi va-t-on fermer la villa ? Autant de questions sans réponse à ce moment-là. L'expérience qui est vécue par le cardinal au bord de la mer,

---

<sup>164</sup> Dans l'édition Folio de *Mais il y a la mer*, sur la première de couverture on voit un prêtre qui tient son visage dans les mains comme on fait quand on enlève un masque. Dans ce roman le mot « personnage » traduit le côté mondain du cardinal qui se prend pour un acteur.



expérience mystique et révélatrice, joue sans doute un rôle important dans la décision qu'il prendra plus tard. Au début il ne fait rien, mais « il éviterait la mer au tomber du soir. » (MM, 91) La mer, symbole d'éternité, est un agent dans la conversion de Ramon Rimaz. On s'inquiète à l'Archevêché car il ne paraît plus en public : « Or, un cardinal ne pouvait exister que pour les apparences. Donc Ramon était malade. Comment eût-on pu savoir qu'il entraît dans la santé ? » (MM, 92) Mais Rimaz n'est pas malade. Il l'a été pendant toutes ces années où il n'a existé que « pour les apparences. » L'ironie n'échappe pas au lecteur averti. La description de la méramorphose intérieure du cardinal est très détaillée et le lecteur suit son cheminement avec grand intérêt. Bien qu'on ne le voie, le plus souvent, que de l'extérieur et qu'on ne comprenne pas parfaitement la motivation de son geste, Ramon Rimaz est un personnage intrigant. Quand il regarde les photos qu'il a gardées et qui retracent sa glorieuse carrière, le cardinal est dégoûté par toutes ces images d'homme qui se prostitue :

'Tu mentais, Ramon, tu mentais et tu n'en savais rien; tantôt parmi les grands, entre le *Gobernador* et l'*Alcade*, les dominant de sa haute taille, fier ou humilié de s'exposer ainsi dans les commices, les foires ou les glorifications d'anciennes victoires menteuses. (MM, 58)

Bien que ce soit le narrateur qui adresse cette critique au cardinal, il est clair qu'il décrit les pensées mêmes du héros. Car, plein de dégoût de soi-même, Ramon dit à sa servante de brûler tous ces souvenirs d'un passé qui a si peu à voir avec l'exemple du Christ. Absorbé par sa fonction cardinalice, aveuglé par le respect qu'on témoignait à son égard ou qu'on simulait peut-être, il s'est éloigné de sa première vocation, celle de servir les pauvres, pour devenir simple fonctionnaire. A la page 115 le narrateur s'adresse au lecteur au sujet de la révélation qu'a eue Rimaz devant l'horloge

Que j'aimerais savoir dire son état de bonheur ! [...] moi, condamné à ne voir que de loin, à me nourrir de ma propre ferveur, à manifester, à trahir avec des mots ce qui fut hors du

discours. Comment faire comprendre qu'il est rentré à la maison, qu'il a trouvé le foyer d'où tout jaillit ? (MM, 115)

Ici se lit l'antagonisme si fréquent chez Sullivan entre l'auteur et les mots : l'auteur est victime de la défaillance des mots à exprimer des expériences spirituelles. Le bonheur qui émane de la personne du cardinal étant d'origine mystique, le narrateur hésite à le décrire :

Il m'arrive de parler des poulains fous, des fleurs sauvages de la mer, des firmaments blessés du soir, ce sont des images qui traînent partout, avec quoi jouent nos faibles cœurs, c'est autre chose que je dis. [...] Ne vous endormez pas dans les demeures de mors. (MM, 115)

Des images comme celles des « poulains fous » et des « fleurs sauvages de la mer » qui chez nombreux écrivains ne chercheraient qu'à faire joli, prennent une autre signification chez Sullivan. Elles évoquent un mouvement de l'âme chez le héros mais cela d'une façon imprécise, oblique : « c'est autre chose que je dis. » Le lecteur doit faire attention à ne pas s'endormir « dans les demeures de mots. » Sullivan met le lecteur en garde, il l'interpelle, le provoque pour qu'il entre en communion avec ce que vit le héros. Alors on a la chance d'accompagner Ramon Rimaz dans son expérience indicible et lumineuse : « [...] il se mit à vivre les jours présents avec son âme d'enfant dans une expérience d'adulte. » (MM, 119) Le cardinal retrouve son esprit d'enfant mais « dans une expérience d'adulte. » On voit combien le passé et le présent se mélangent dans cette description. C'est l'instant-présent, l'instant-éternité que traverse le héros, et la révélation qu'il a eue lui permet maintenant de suivre son destin. Quand il fait la connaissance d'une femme peintre, Minka, la route qu'il va suivre s'annonce d'une manière plus explicite. Minka voudrait que Ramon intervienne auprès des autorités afin de faire libérer Manolo : « Est-ce alors qu'il avait décidé le coup ? » (MM, 202) Aucune réponse n'est donnée, mais nous savons que Ramon Rimaz est en train de faire une réévaluation de sa vie et qu'il se rend compte de l'importance que peuvent revêtir les derniers gestes d'une existence : « Une vie pouvait s'éclairer par un seul

## TROISIEME PARTIE

acte à la fin, disait-il, un seul acte qui changeait la signification de tout le reste.» (MM, 69) Et Ramon veut vraiment changer la signification de sa vie, devenue plate et stérile. Il désire échapper à la pétrification spirituelle, entrer dans la voie de l'Évangile. Son but sera de s'associer plus intimement aux pauvres. Ayant renoué avec son âme d'enfant, il peut dès maintenant parvenir à une communion avec tous ceux qu'il a négligés au cours de sa carrière :

Pas un instant, au temps de sa gloire, Ramon Rimaz n'avait pensé réellement à l'indifférence et à l'hostilité d'autres foules au-delà d'une étroite frange : c'était la masse des anti-cléricaux, des incroyants, des communistes, des pauvres pécheurs ; il fallait prier pour eux, tenter de les convaincre en améliorant les techniques, les empêcher de nuire en utilisant les prestiges, la puissance sociale que la Providence ... (MM, 47-48)

À cause de la position d'influence et de pouvoir qu'il occupait, le cardinal avait fini par croire à une certaine image de l'Église. Il avait voulu maintenir l'institution, la garder pour une « étroite frange » bien que Jésus fût mort pour tout le monde, les incroyants aussi bien que les croyants. Il est à noter que l'interrogation sur le comportement du héros demeure constante, de manière à ce que son geste final n'apparaisse pas invraisemblable. Par exemple, Campos fait la remarque suivante : « À mon avis, il n'y a pas eu mutation brusque en Juan Ramon. Ce qu'il est devenu vivant en lui depuis toujours, mélangé à je ne sais quoi, la peur sans doute. » (MM, 180) Le héros découvre peu à peu une vérité qui sommeillait en lui depuis toujours et qui surgit après un intervalle pendant lequel il remet en question la vie qu'il mène. Le moment arrive quand il n'a plus peur, quand il peut regarder la mort en face : « Comme on est souverain quand on ne voit plus la mort ! On se tient dans le tout, le monde n'est plus dehors. » (MM, 194)

Lors de la cérémonie de la Passion d'Altata, Gonzalez, propriétaire détesté par les petites gens de la région qu'il exploite, joue le rôle du Christ. Ramon Rimaz se demande quelle peut être la raison d'un tel geste. Peut-être Gonzalez a-t-il voulu « liquider une fois pour toute son angoisse du salut tout en demeurant

seigneur et maître ? » (MM, 261) Quelles que soient ses raisons, il en perd la vie - il sera tué par des hommes ayant découvert la vraie identité du Christ fictif sous sa cagoule. La crucifixion symbolique devient une mise à mort réelle. Ramon, perdu dans la méditation, s'étonne : « [...] qu'il y eût tant de monde à oser porter la croix en symbole et cérémonic quand alors presque tous avaient fui, quand, dans la réalité quotidienne des choses, presque tous fuyaient encore et ne le savaient pas. » (MM, 260)

A la fin du roman le cardinal, en prenant la place d'un condamné politique, athée qui plus est, veut porter sa croix, non pas symboliquement, mais dans la réalité. Il va attirer sur sa personne la persécution et le dédain des autorités, mais il aura du moins la chance de suivre l'exemple du Seigneur : « La puissance et ses prestiges, Jésus les avait crucifiés. Comment ceux qui avaient gouverné en son nom l'avaient-ils pu, à la manière des princes, revêtus de tous ces signes de gloire à jamais bafoués, devenus le privilège du monde ? » (MM, 258) Le sort du héros reste donc une énigme : « La version officielle était que le cardinal s'était retiré dans un couvent pour se livrer à la méditation » (MM, 273), mais d'autres disent qu'il est resté en prison. On ne sait pas ce qui arrive à Ramon après son entrée en prison. Ce qui compte avant tout pour Sullivan, c'est le mouvement de l'âme qui a abouti à sa décision de prendre la place de Monolo, la description des étapes successives de sa conversion. Sullivan emploie ce procédé qui consiste à mener le personnage au point où il fait une expérience révélatrice et à l'abandonner aussitôt. L'interrogation demeure quant à ce qui arrive par la suite.

Dans un article paru dans le septième numéro des *Rencontres avec Jean Sullivan*, Jean-Pierre Jossua observe que : « *Mais il y a la mer* est un roman qui n'eût pu être écrit à aucune époque que la nôtre, et qui traduit cette différence. »<sup>165</sup> Il justifie cette remarque en faisant un examen de la forme romanesque particulière utilisée par Sullivan. Ici la position du narrateur est fondamentale. Ce dernier n'a pas accès à tous les détails concernant le cardinal qu'il n'a jamais rencontré et il essaie de reconstruire les événements de sa

---

<sup>165</sup> J.-P. Jossua, « Foi et croyance dans *Mais il y a la mer* de Jean Sullivan », in *Croyance Incroyance, Rencontres avec Jean Sullivan* (7), pp. 1-10.

vic pour expliquer son geste final. Il y a, en effet, assez peu de références explicites à la foi dans ce roman ; l'itinéraire du cardinal vers la sainteté est si inhabituel que la signification du roman risque d'échapper aux lecteurs qui n'ont jamais connu la déception ni la douleur dans leurs propres vies : « [...] ceux qui n'ont pas été lavés en un éclair des vanités du monde et de ses terreur n'entendent rien à ce que j'essaie de dire et n'y verront que chimères. Qu'ils se ménagent, qu'ils mangent leur pain de poussière. » (MM, 116)

On peut discerner un ton provocateur dans ces lignes. Sullivan cherche des lecteurs qui « ont été lavés en un éclair des vanités du monde », ceux qui savent ce qu'est le désespoir. Aux autres, les lecteurs qui ne cherchent que le divertissement, il dit d'aller manger « leur pain de poussière. » Dans *Mais il y a la mer* on voit le narrateur intervenir en plein récit pour expliquer son point de vue, clarifier les choses, proposer des interprétations possibles, ou tout simplement avouer son ignorance. Dans son interview avec Bernard Feillet (IE, 10), Sullivan reconnaît sans détour que dans la plupart de ses livres on ne sait plus qui parle : le narrateur, l'auteur ou les personnages. Pour lui tout cela n'a pas beaucoup d'importance. C'est ce qui se passe dans le cœur des gens qui l'intéresse et non pas tous ces procédés littéraires. Raymond Jean<sup>166</sup>, en commentant *Mais il y a la mer*, s'arrête au deuxième paragraphe du livre, à une description de la crique à l'écart de Noria où le cardinal passe beaucoup de son temps. Il dit avoir entendu « résonner » cette page où il est possible de sentir le battement même de la mer. On y lit :

Finis les eucalyptus, les bois de citronniers, les orangers, ici commencent le sec et le nu. La crique forme un ovale presque parfait, à condition que l'on veuille bien laisser une porte pour la mer, un étroit goulet dans le chaos de rochers, si étroit que seules peuvent y pénétrer de minuscules barques, afin d'empêcher les touristes. [...] La rumeur de la mer annule la rumeur de la ville et son immense plage rectiligne derrière l'épaule de la colline, à cause du silence qu'il faut pour les grandes pensées. (MM, 18)

---

<sup>166</sup> R. Jean, « Parole, écriture, verbe », in *Rencontres avec Jean Sullivan*, (1), 1985.

Sans doute avons-nous affaire ici à un écrivain dont le style et la vision poétique sont admirables. La description de la crique nous révèle le cadre où aura lieu la conversion de Juan Ramon. Et nous comprenons que cet endroit ait pu aider à la réflexion : « La rumeur de la mer annule la rumeur de la ville » ; le bruit distrayant de la ville effacé, seul reste le son de la mer qui semble être faite « pour les grandes pensées. » Le langage ici est beau, classique. Patrick Gormally note que le style et la structure de *Mais il y a la mer* ressemblent à ceux de *Du côté de l'ombre*, mais qu'il s'est opéré entre-temps une ouverture dans l'acte littéraire : « Une nouvelle distance s'annonce entre l'auteur et l'expérience mystique qui est son sujet. Sullivan veut capter au moyen de l'esthétique ce qui est d'une tout autre origine. »<sup>167</sup> C'est pourquoi l'auteur a remis en question l'authenticité des mots qui trahissaient sa volonté de tout dire. Dans Juan Rimaz nous avons un exemple de ce que sera dorénavant le personnage sullivanien : une personne qui s'éveille à sa vérité intérieure et qui choisit de se mettre en marge pour mieux vivre sa conversion. *Mais il y a la mer* est une étape de transition entre les premiers romans et ceux de la troisième période.

*Car je t'aime, ô éternité* (1966) introduit dans le monde de la fiction sullivanienne le personnage de Jérôme Strozzi dont le vrai nom fut Auguste Rossi, un prêtre qui passa les vingt dernières années de sa vie à Pigalle. Strozzi n'a donc pas vraiment le statut d'un être fictif bien que le roman reste toujours un roman et non pas un simple reportage. L'auteur avoue que son intention première avait été d'écrire le récit d'une prostituée, Elisabeth :

Elisabeth devait être le personnage principal de mon roman. J'aurais aimé figurer un beau piège, serré, efficace, invisible surtout. C'est ce qu'ils veulent, qu'on les trompe. J'avais tout dans la tête : l'important c'était de faire logique comme la vie ! Comme si la vie était logique ! Comme si écrire n'était pas survivre en saisissant *cela* issu de la vie, nourri, porté, transsubstantié dans le creuset de l'âme et qui échappe au temps irréparable ! (CAF, 67-68)

---

<sup>167</sup> P.Gormally, *Jean Sullivan, écrivain chrétien*, p.296.

Malgré la tentation qu'il éprouve de se conformer à une conception communément acceptée du roman, Sullivan fait exprès de s'éloigner d'une littérature qui cache plus qu'elle ne révèle, qui tend un « piège » au lecteur, qui le trompe. Il est significatif que ce soit dans ce premier roman postérieur à *Mais il y a mer* qu'apparaît le souci de saisir « *cela* issu de la vie [...] et qui échappe au temps irréparable. » Sullivan déclare qu'Elisabeth ne sera pas le personnage principal de son livre car ce genre de sujet - l'histoire d'une prostituée qui renonce au métier après avoir fait la connaissance d'un prêtre qui travaille dans le milieu - ne l'intéresse plus. Avec un sujet pareil il risquerait de tomber dans la littérature à sensation. Il le dit sans ambages d'ailleurs : ses écrits seront désormais un effort de dépassement et ne se préoccuperont plus de plaire à l'institution littéraire. Quand il parle de *cela*, il évoque ce contact immédiat avec l'au-delà qui dépasse les concepts et le langage habituels. Ramon Rimaz, nous l'avons vu, connaît deux de ces grands moments révélateurs. Ce n'est donc pas nouveau chez Sullivan. Ce qui est nouveau, c'est le ton dédaigneux qu'il emploie pour décrire un certain type de littérature d'évasion où il s'agit de « faire logique » - comment faire logique quand la vie qu'on décrit ne l'est pas ? Sullivan avoue que : « Strozzi m'a volé mon roman. A vrai dire, il rend au centuple puisqu'il me donne son âme. Ce qu'il y a de bien avec l'âme, c'est qu'on peut la donner, sans la partager, à une multitude, la garder. » (CAE, 10)

Comment Strozzi « vole »-t-il son roman au romancier ? N'est-ce pas pourtant le romancier qui régit tout dans la composition de son livre : le choix du sujet, le récit, le style, les personnages ? Parfois il arrive chez Sullivan que les personnages prennent vie presque malgré lui. Le témoignage spirituel de Strozzi, son manque d'égoïsme, sa capacité de se donner, laissent leur empreinte sur Sullivan et on entend dans ce livre, écrit à la première personne du singulier, une voix personnelle et plus typiquement sulivaniennne. Strozzi fascine Sullivan et c'est pourquoi il ne peut parler que de lui dans son roman : « Mais Jérôme Strozzi avait renvoyé mon histoire à la futilité. A Paris, dès que je l'avais vu, j'avais su que je ne pourrais parler que de lui. Je cherchais la source et la cause : j'avais trouvé Strozzi. » (CAE, 115)

L'intérêt de ce livre tient moins à sa structure ou à son style qu'à la personnalité du personnage principal. Sullivan l'admire comme il admire tous ceux qui prennent des risques, ceux qui vivent dans la précarité et qui suivent un appel intérieur. Leur marginalité permet à ces gens de se connaître plus intimement et aussi de lire dans l'âme d'autrui. Strozzi, d'après le narrateur, perce les apparences : « Le silence rayonne, le regard est en prise directe sur le cœur, la sève chaude ruisselle encore des mots. On se redresse. On n'a plus envie de mentir. » (CAE, 122) La rencontre avec Strozzi affermit Sullivan dans ses efforts pour purifier le langage ; il veut « écrire pour mentir moins », comme il le dit si souvent. Strozzi ne tolère pas le mensonge et il mène la sorte de vie que les personnages sullivanien seront de plus en plus nombreux à choisir. C'est un vrai « marginal », quelqu'un qui suit jusqu'au bout l'appel qu'il entend : « Il vit ce que je ne faisais que dire », écrit le narrateur. (CAF, 164) Ici une explication s'impose. Sullivan ne se sent pas en mesure de mener la même vie que celle de Strozzi. Ce dernier se place à la périphérie de la société en choisissant de vivre parmi les prostituées. Il se trouve à la fois dans les marges religieuses, sociales, économiques et politiques. Il tourne le dos à la respectabilité en se mettant du côté des démunis. Comme prêtre, une pareille décision - même sans qu'il le veuille - remet en question l'ordre social. Les puissants, ecclésiastiques ou mondains, ne peuvent soutenir un tel comportement de la part de quelqu'un qui devrait être de leur côté. Voilà ce qui gêne le plus : cet engagement audacieux auprès d'un groupe de femmes que tant d'autres prêtres avaient en vain essayé d'évangéliser. Il leur manquait le caractère charismatique et spirituel de Strozzi. On reconnaît vite les fonctionnaires à Pigalle...

L'écrivain Sullivan a une autre vocation que d'aller vivre parmi les victimes de la société, c'est celle de décrire le cheminement des êtres exceptionnels dont il a fait la connaissance et qui ont découvert une vérité profonde. Il veut établir une sorte de communion avec ses lecteurs : « Ce qu'ils voulaient, les artistes dignes de ce nom, c'était exister, faire craquer les portes de l'impossible, rencontrer d'autres consciences qui émergeaient à la vie bienheureuse. » (CAE, 193) La vie de Strozzi ne manque pas d'intérêt. Enfant, son père passait la plupart de son temps à



l'étranger et sa mère mourut quand il n'avait que huit ans. Celle-ci ayant toujours eu peur des « cocottes », il valait mieux qu'elle fût décédée car : « Elle eût trop souffert de le voir interrompre sa carrière, se faire.. et plus tard encore de le savoir au milieu des cocottes, sans honneur, presque réprouvé. » (CAF, 14) Bien que brillant élève, Strozzi connut toujours des problèmes à l'école : il fut renvoyé de l'école publique par exemple. On le voit souvent au cours du récit la valise à la main ; toujours des départs, des errances. Un jour il décide qu'il veut devenir prêtre - on est au temps de la séparation de l'Eglise et de l'Etat, il choisit bien son moment ! Son père n'est guère enthousiaste mais il ne s'oppose pas au projet. Ses études au noviciat de Fribourg passionnent Strozzi et il finit par devenir supérieur du collège de Thoissey, puis du séminaire de Fribourg. Rapide ascension pour ce rebelle qui ne peut éviter les histoires. Expulsé de Suisse pour avoir transmis des lettres décrivant les plans de défense du Brenner, le voici encore qui doit se déraciner : « *Eixi, Strozzi!* Sors de ta terre, quitte tes préjugés, laisse tes amis. Le voici donc dehors, une fois de plus, la valise à la main, en marche vers la gare. » (CAE, 37) L'expérience de Strozzi rejoint par plusieurs aspects celle de Sullivan. Aucun des deux n'accepte le conditionnement auquel il est exposé. Dans son collège catholique, Strozzi fait la découverte suivante :

Quant à la littérature, la philosophie, il suffit d'avoir compris ce que veut le professeur. Organiser des paragraphes, les bourrer avec des morceaux de cours, de manuels, apprendre à disserter avec un air entendu de ce qu'on ignore, savoir mentir en somme : c'est une technique qui s'apprend. La littérature et la philosophie lui paraîtront futiles jusqu'au jour où il découvrira que les livres sont issus de la vie, aident à vivre .... (CAL, 19)

Sullivan décrit ses cours de théologie au séminaire de la même manière. Tous deux, auteur et personnage, se méfient de tout ce qui est formule à apprendre ou qui empêche la réflexion personnelle. Ils veulent trouver leurs propres réponses aux grandes questions de la vie et appartiennent à cette race que Sullivan évoque régulièrement dans ses écrits :

## Les personnages marginaux

Je crois déjà reconnaître une race, celle des forts, qui dit non à l'oppression. Aucun ressentiment chez eux. Une insurrection se gonfle dans les profondeurs, en eux, presque sans eux, contre les automatismes, tout ce qui asservit, englué. (CAE, 23)

La marginalité est une manière de vivre sa différence, un besoin de dire non à l'oppression et aux automatismes. Soudain on se trouve, comme Strozzi, devant une vérité inquiétante qui vous met en marche, vous éveille. L'essentiel sur la vie de Strozzi est dit en une trentaine de pages. De retour à Paris pendant l'Occupation, le prêtre prend contact avec les prostituées de Pigalle et c'est à partir de ce moment-là que Sullivan entre dans le vif de son sujet. Quel roman il aurait pu écrire avec une telle histoire ! Mais Sullivan s'intéresse au témoignage spirituel de son héros et non pas au récit d'une belle histoire. Et quand on a terminé la lecture de ce roman, ce qui reste à l'esprit c'est l'image d'un prêtre qui risque tout afin d'aider un groupe de femmes marginalisées : « La prière, disait-il, ne lui était devenue comme naturelle, un lien réel d'amitié, que le jour où il était entré dans le milieu à Paris. » (CAE, 32) Les prostituées le voient comme un ami. Elles lui racontent leurs petites histoires, le taquent. Elisabeth dit de lui :

[...] il y avait déjà quelques mois qu'elle avait su que quelque chose arriverait. Précisément depuis qu'elle avait rencontré Jérôme Strozzi. Elle en avait entendu parler par des filles. Les filles se moquaient doucement de lui, sans doute par pudeur, mais il avait l'air de leur donner du courage à vivre. (CAE, 106)

Strozzi détient un secret dont personne n'est capable de comprendre l'ampleur. Il transforme la vie de ceux avec qui il entre en contact, comme le révèle encore le témoignage d'Elisabeth :

Sa voix, disait-elle, semblait avoir traversé des déserts, renversé on ne sait quelles murailles, elle semblait naître d'une expérience étrangère à la vie ordinaire. C'est comme s'il faisait l'amour avec vous sans qu'il s'en doute, sans que vous vous en doutiez. Mais cela dure. On a envie de pardonner, l'amour qu'il vous donne on voudrait le déverser sur d'autres.

## TROISIEME PARTIE

- De quel amour, Elisabeth ?

- Il ne s'agissait pas de cet amour-là. Il aimait tout le monde du même amour, disait-elle. L'amour de Dieu, que voulez-vous que cela lui fasse, elle ne l'avait jamais vu Dieu, quant à l'Eglise... (CAE, 110)

Strozzi déverse un amour inconditionnel sur son « troupeau. » Le témoignage de ce prêtre inhabituel donne à Elisabeth une intuition du divin, elle qui n'a jamais beaucoup entendu parler de Dieu. Elle se sait aimée et en est transformée. Un homme qui ne veut pas son corps, qui est tendre avec elle, un prêtre qui ne cherche pas à la convertir, c'est incroyable ! Le narrateur connaît l'abîme qui le sépare de son sujet ; il ne pourrait jamais tout risquer comme l'a fait Strozzi. Après tout, il n'est qu'un écrivain ;<sup>168</sup> pourtant, en accompagnant Strozzi dans ses rencontres, dans ses démêlés avec les autorités civiles et ecclésiastiques, il pourra inviter le lecteur à quitter le monde des apparences. Voilà le don particulier de l'homme littéraire, transmettre l'essentiel d'une vie :

A nouveau il me semblait évident que Jérôme Strozzi avait une parole à dire, mais à travers le milieu, à toutes les honnêtes gens, à tous les sages, aux belles familles lisses, aux entrepreneurs de salut, aux trafiquants de l'âme, à tous ceux qui préfèrent l'argent, l'ordre, le confort à l'amour, les principes à la liberté spirituelle, et cela sans le savoir, sans l'avouer, sans se l'avouer jamais. (CAE, 241)

Quand on l'interroge sur son célibat parmi toutes ces femmes, il ne donne pas la réponse attendue :

Une femme ne me suffit pas, voilà. Je veux être disponible ... Pour moi, vois-tu, la relation sexuelle a une valeur métaphysique. C'est un engagement. Je l'éprouve dans ma chair. Pas une idée morale, pas une loi : un fait premier. (CAE, 61)

---

<sup>168</sup> Sullivan est très conscient de son ignorance de ce qui inspire les actions de son personnage : « Ce qui se passe dans la tête de l'homme, je l'ignore. Peut-être rien. Je suis en dehors. Je regarde. » (CAF, 49) Mais il sait une chose : c'est qu'il s'agit d'un homme extraordinaire, admirable.

Il cherche l'amitié avant tout, la communion en dehors de la chair, la possibilité d'être disponible à tout le monde. Ce n'est pas la peur du péché qui le retient, car il ne porte pas de jugements sur les prostituées qui l'entourent. D'après lui, ces femmes sont souvent meilleures que les personnes qui font semblant d'être chrétiennes : « La prostitution spirituelle est la pire. Elle ne prend que les attitudes, ne dit que les mots, crie par tous les pores de la peau qu'on s'agite, qu'on s'efforce pour rien. » (CAE, 103) L'homme marginal avec une préférence pour les autres marginaux, Strozzi a une parole à livrer. Ce n'est point une parole réconfortante pour ceux qui veulent mener une vie chrétienne tout en gardant leur argent, pour ceux qui ne sont pas prêts à s'exiler intérieurement pour accéder à la liberté spirituelle. Avec *Car je l'aime, ô éternité* apparaît chez Sullivan l'idée que l'écriture doit aider à vivre. La recherche d'un style figolé, impeccable, a plus ou moins disparu et Sullivan l'a remplacée par cet espace de communion entre l'auteur et le lecteur qui forme une part indispensable de son œuvre. Vers le début du roman, le narrateur avait avoué sa préférence pour les marginaux :

Comme cela que je les aime, sans famille, sans folklore, que tout espoir humain leur soit arraché, qu'on les lance dans l'inconnu, qu'on leur greffe dans le cœur une telle solitude qu'ils ne puissent s'en tirer que par la fuite ou l'amour large, qu'ils ne soient plus ces notables, ces fonctionnaires honnêtes, termes et stériles, étouffés sous les carcans de la sagesse malgré leur générosité, une telle solitude dans le cœur qu'ils cherchent comme des mendiants, partout dans le monde entier, des pères, des mères, des frères, des sœurs, qu'ils deviennent des rebelles et qu'on les persécute. (CAE, 15)

C'est toute une description de la marginalité qui nous est donnée ici. Sullivan évoque le déracinement, la solitude et la sagesse comme les éléments qui mènent à « l'amour large », ce même amour qui est tellement évident chez Strozzi. Encore souligne-t-il le danger de devenir un « notable » et d'oublier le message de renoncement qu'on trouve dans la Bible.<sup>169</sup> Le

---

<sup>169</sup> D'après Sullivan, l'un des pires crimes de l'homme contemporain est son incapacité à reconnaître la pauvreté divine même quand elle est en face de

mouvement vers la connaissance passe par le dépouillement intérieur. Les personnages comme Strozzi peuvent se guérir de la solitude en rencontrant d'autres personnes qui refusent, elles aussi, d'être des fonctionnaires et qui accèdent à l'amour large à travers la souffrance.

Chez Strozzi, on détecte une dimension spirituelle profonde : « Un homme ne naît qu'au moment où il accède à la liberté spirituelle. » (CAE, 220) Quelques-unes des prostituées sont influencées par son témoignage spirituel original et se rendent compte qu'il peut exister des prêtres qui ne soient pas de simples fonctionnaires et dont la vie est une sorte de parabole. Strozzi est un errant, un rebelle, un inadapté, ce qui n'est pas si paradoxal étant donné qu'il s'agit d'un homme de foi. Il est le type même du personnage marginal sullivanien. La quête ne cesse de le hanter ; il est toujours dirigé vers autre chose et l'amour rayonne de toute sa personne, cet amour inconditionnel qui rappelle le Christ. On peut le percevoir dans le confort et le bien-être qu'il apporte à Arlette, une femme de quatre-vingt-six ans. Le narrateur l'accompagne un jour qu'il rend visite à cette femme. Elle se transforme complètement en voyant s'approcher son ami : « Elle lui prend les mains, il l'embrasse. Un frisson me passe dans le dos. Mais les yeux, je les vois tout à coup, lumineux d'enfant, levés vers le visage de l'homme. Il n'y a plus de laideur. » (CAE, 198) Arlette décrit comment Strozzi l'a soignée quand elle était malade :

Savez-vous, quand il m'a trouvée je ne pouvais plus marcher, bouger, il paraît que j'avais des ongles aux pieds d'au moins dix centimètres, il est revenu avec une de ses filles, ils ont chauffé de l'eau dans la baignoire, ils m'ont coupé les ongles, frottée [...] Moi qui avais cru qu'il n'y aurait jamais plus personne pour m'aimer. (CAE, 198-199)

Ce qui frappe chez Strozzi c'est sa capacité à métamorphoser la vie de ceux qu'il rencontre. Il est « au service de la vie, de toute vie si humiliée fût-elle » (CAE, 200) et ne désire pas, à partir d'un

---

lui : « Penser que l'on puisse rencontrer Strozzi sur les trottoirs du dix-huitième, le prendre pour un errant... ainsi le Fils de l'homme dont le visage n'existe plus dans le regard de personne depuis la mort du dernier disciple. » (CAE, 121)

certain moment, faire carrière dans l'Église. De temps à autre il rencontre des problèmes avec les autorités ecclésiastiques qui ont du mal à comprendre comment l'un d'entre eux a pu se faire ramasser dans une rafle. Strozzi leur rappelle : « Pourquoi pas ? Il y a des fils de Dieu dans les rafles pendant que vous dormez. Ils n'y avaient pas pensé. Ils avaient oublié que le Fils de l'homme s'était fait ramasser, un soir. » (CAE, 205) Sullivan choisit comme personnages des individus forts dans leurs convictions spirituelles et qui ne se compromettent pas quand il s'agit de la foi. Ils sont souvent inspirés par l'exemple du Christ qui se fit homme et qui fut crucifié pour avoir osé dénoncer l'imposture : « Il y a un Strozzi qui sommeille en tout homme. Strozzi est à naître. » (CAE, 223) Pourtant, vers la fin de son récit, Sullivan avoue qu'il ne peut ressembler à son personnage :

[...] moi spectateur, toujours de passage : mais être là, plus seul qu'une étoile, à visiter, à écouter, à aider les acteurs du drame, de la comédie, à faire confiance contre toutes les preuves, à donner de l'espoir, sans rien à faire marcher, à raconter, je crois que je ne le pourrais pas. Je me mettrais tout de suite à écrire, tout serait perdu. Strozzi le peut. Toute la différence. (CAE, 232-233)

Très peu de gens pourraient faire comme Strozzi. Le fait d'écrire un roman sur sa vie, cela ne compte-t-il pas pour quelque chose ? Il y a toujours de l'insatisfaction et de l'auto-critique chez Sullivan. Mais l'écrivain peut aussi aider à vivre, montrer une voie plus authentique à ses lecteurs, capter une vérité qui échappe à tout le monde, à lui excepté. Oui, c'est un « spectateur » mais un spectateur qui permet aux lecteurs d'entrer en contact intime avec l'expérience de son héros, de leur montrer qu'un Strozzi sommeille en chacun d'eux. Il y a un Strozzi aussi en Sullivan bien qu'il choisisse de vivre sa marginalité de façon différente.

Une année sépare la publication de *Car je t'aime, ô éternité* et *L'Obsession de Delphes*, et pourtant ces livres sont très différents l'un de l'autre. On ne rencontre nulle part dans ce dernier roman un personnage semblable à Strozzi. Dès le début de *L'Obsession* est annoncée la décision de l'auteur d'écrire un roman : « J'ai voulu écrire le « roman » de Delphes. Pourquoi « roman » ? Pour moins

prétendre peut-être. « Journal » conviendrait apparemment mieux : mais ce serait mentir plus. » (OD, 11) Le roman lui permet de « moins prétendre » ; voilà une théorie originale. Le roman n'est-il pas du domaine de la fiction ? Ne vise-t-il pas à inventer des personnages, à imaginer une intrigue ? Sullivan est un écrivain pour qui les étiquettes ne veulent rien dire. D'après lui, le roman est le moyen de faire vivre et de vivre des expériences inhabituelles. Il soutient qu'il a moins de chances de mentir s'il choisit d'écrire le roman de Delphes car :

[...] l'auteur qui se regarde regardant Delphes et écoute, n'est jamais tout à fait le narrateur qui joue son propre personnage sur la scène qu'il décrit [...] même quand il croit avoir réduit la fissure qui sépare l'expérience de l'écriture. (OD, 11)

Que veut-il dire encore par cette phrase ? Qui parle ? L'auteur ? le narrateur ? le personnage ? C'est un peu les trois à la fois. Car ce que décrit l'auteur, même s'il s'agit d'un regard objectif, extérieur, même s'il fait croire à travers un récit à la troisième personne que l'incident arrive à un autre, il le vit, lui aussi, en le décrivant. De même, le lecteur est poussé à entrer dans l'expérience qui lui est racontée. La communication se fait, quelque chose « passe » entre l'auteur, le personnage, le narrateur et le lecteur. Si ce contact n'a pas lieu il n'y a pas de vraie littérature selon Sullivan. C'est pourquoi *L'Obsession de Delphes* ne ressemble guère à un roman classique. On n'essaie pas vraiment de donner vie aux personnages. Le récit traite de l'humanisme grec que l'auteur n'aime pas. Le plus intéressant est la façon dont sa visite en Grèce confirme Sullivan dans sa conviction que la littérature peut mener vers « cela » qui « est consubstantiel à l'âme » (OD, 68), ce qu'ignoraient les Grecs si attirés par la raison :

Le temple grec est une machine à regarder la vie. Ne te perds pas dans les nuées mystiques, oublie la mort, aménage ta liberté selon les lois de la raison. Le temps l'emporte toujours.

[...] Mais au-delà de l'esprit il y a l'innommable qui se tient dans les cavernes de l'âme. Les Grecs ne l'ont pas su. (OD, 110)

La raison des Grecs traduisait leur désir d'échapper à la mort à travers l'art. La mentalité humaniste de cette civilisation, qui préfigurait en quelque sorte la nôtre, a échoué car elle n'est jamais arrivée à appréhender la vérité la plus intime de l'homme :

Sur les chemins de Delphes il me semble parfois revivre le drame de l'humanité déchirée entre les objets, la sécurité qu'ils donnent, la fausse délivrance qu'ils promettent et cet appel des profondeurs qui convie à passer au-delà vers une autre liberté. (OD, 119-120)

À un certain moment, Sullivan découvre qu'il n'est plus déchiré entre les « objets » et cet « appel des profondeurs » ; il choisit ce dernier. Il préfère Jérusalem à Delphes c'est qu'il demande l'impossible et n'accepte pas les contraintes de la raison.

Malgré les objections de l'auteur, on ne peut pas considérer *L'Obsession de Delphes* comme un roman au sens strict du terme. Des personnages, on apprend très peu de choses sinon que Macky est un archéologue qui semble être « un roi riche » avec ses mesures, dates, graphiques tandis que Sullivan est un écrivain, un roi pauvre qui n'a que les mots pour faire exister Delphes. Pour en revenir aux personnages, on note le retour d'Alaska, qu'on avait déjà évoquée sous le nom de Minka dans *Mais il y a la mer* et dont le narrateur dit :

C'est une chose terrible qu'un personnage qui sort d'un roman, croise à nouveau votre route. Je l'avais appelée Minka dans *Mais il y a la mer*. Elle peignait à longueur de jours, rencontrait sur la plage d'une Espagne de convention un cardinal en vêtements de pêcheur qui l'ayant écoutée se portait imprudemment au secours de l'homme qu'elle avait cru aimer. Je n'avais pas imaginé. Tout était vrai, ou presque : sinon que le cardinal, au moment qu'il franchit les murs de la prison, est encore à naître. (OD, 58-59)

Cette intervention sert à nous donner des nouvelles de ses personnages. Ces derniers ne sont pas que des êtres fictifs ; ils ont existé réellement : « Tout était vrai, ou presque. » Sullivan aime nous mettre sur nos gardes, mais on ne peut jamais prendre ce



qu'il dit au pied de la lettre. Une part d'interrogation demeure à la fin de tous ses romans. Aucune réponse n'est donnée aux questions qui nous hantent ; encore faut-il chercher celles qui nous conviennent. L'itinéraire du cardinal vient juste de commencer au moment où il entre en prison. Sullivan avoue que ses livres « ne sont peut-être qu'un seul livre, un journal continu qui parle de rencontres et d'amitiés » (OD, 68), ce qui fait que la part de la fiction y est réduite. Cependant, aucun effort n'est fait pour dresser le portrait d'un vrai personnage dans *L'Obsession*. C'est plutôt le récit du voyage de Sullivan en Grèce, les pensées qui lui sont venues pendant son séjour. En conséquence, la forme ressemble à celle du *Plus petit abîme* où il décrit sa visite en Inde. Delphes, selon Sullivan, parle d'une religion morte, celle de la raison. C'est un lieu de pèlerinage où se rendent des cohortes de touristes qui jettent un regard et puis s'en vont. On peut se demander ce que cela dit à un chrétien d'aujourd'hui sur la vie et la mort des religions, y compris celle qui étale encore à Rome, parmi la foule des pèlerins, ses coupoles, ses statues, ses basiliques.

*L'Obsession de Delphes* ressemble fort à un essai qui traite de quelques sujets communs à *Matinales* ou à *L'exode*. Partout reviennent les méditations de l'auteur sur la littérature et la liberté de l'artiste. Le voyage en Grèce, les personnes qu'il y rencontre, ne sont que le prétexte à l'élaboration de théories. On s'aperçoit à nouveau que Sullivan se considère comme quelqu'un qui sème le doute sur les préjugés si souvent acceptés par la majorité des hommes. Il veut montrer le chemin de la vérité à ses lecteurs :

Un jour la vérité délicate et intime, l'appel qui monte du cœur de la vie et qui est grâce s'est mué en idéologie, système et obligation. Ce qui fut, ce qui est en son essence même libération, devient un nouvel esclavage, ressenti comme tel par des multitudes, exactement comme la civilisation qui libéra l'homme finit par l'écraser. (OD, 136-137)

Avec *Consolation de la nuit* on est frappé de voir que la merveilleuse histoire de Paul Esteban, de Tamara et de Clara est présentée par un narrateur qui avoue son ignorance :

## Les personnages marginaux

Je n'en sais pas plus que toi, lecteur amical, j'essaie de comprendre, moi le narrateur qui s'emballe, s'oublie. « Je est un autre », pas aussi brave que celui-là qui voudrait crier et m'irriter. J'aimerais me tenir dans la coulisse, derrière la caméra, le porte-plume, mettre en place, cadrer, disparaître, m'identifier à une conscience impersonnelle, n'être qu'un regard pour ainsi dire divin qui voit tout, sait tout, comme s'il n'y avait qu'un sens unique, clair. [...] Ce n'est que par feinte de l'auteur et consentement collectif à la fable que le narrateur se détache de ses personnages. Je ne m'expose que pour mentir moins. (CN, 71-72)

On a affaire ici à un narrateur marginal toujours présent « dans la coulisse », en marge du récit et qui voudrait être un regard divin, omniscient, pour commenter tout le drame qui se déroule dans la vie de ses personnages. Ce genre de narrateur apparaît de plus en plus fréquemment dans les romans de Sullivan dans cette partie de son œuvre. A la différence de la majorité des romanciers qui ont recours à ce procédé littéraire, Sullivan dévoile son projet au lecteur, lui annonce que l'idée d'un narrateur omniscient n'est qu'une « feinte. » Il veut, pour sa part, s'exposer « pour mentir moins. » Le lecteur est donc encouragé à chercher lui-même la signification du drame des personnages. Paul est un ancien prêtre et il reçoit un jour dans son appartement une prostituée, Tamara, qui lui demande de donner des cours de philosophie à sa fille, Clara. Tamara avoue son secret à Paul, le métier, la vie. Clara n'en sait rien. Est-ce qu'il consentirait à donner des cours à Clara ? Paul tombe d'accord ; il apprécie cette femme qui mène une vie double et qui sacrifie tant de choses pour assurer l'avenir de sa fille. Il lui dit :

Vous êtes une femme courageuse, une mère. Quand l'argent est maître du monde, la prostitution est partout, dans les affaires, la presse, la religion. Vous avez fait lucidement et par nécessité ce que d'autres accomplissent partout dans nos sociétés en s'abritant derrière la légalité, la morale, les beaux sentiments, les vulgaires. (CN, 24)

Cette décision d'être le précepteur de Clara déclenche un processus qui aboutira à la décision de cette dernière d'opter pour

le silence du Carmel. Et pourtant personne n'avait essayé de lui inculquer une telle idée. Paul Esteban a perdu toutes ses illusions sur la religion<sup>170</sup> après la mort de son père dans le désespoir et l'abandon, et ses cours reflètent cette désillusion. Tamara, pour sa part, ne donne aucune formation catholique à sa fille. Que se passe-t-il donc ? Voici le genre d'expérience qu'aime Sullivan : ce qui se passe dans l'âme de Clara reste un mystère que personne ne déchiffre. Un jour elle ose confier son étonnement à Paul : « Jamais personne ne lui parlait de religion, ni sa mère, ni ses camarades du lycée, personne, était-ce vraiment aussi important ? » (CN, 36) Elle en découvre l'importance le jour où elle entre dans l'église de Saint-Séverin où elle reçoit « le choc dans une zone ténébreuse, par-delà des idées, théories : l'homme, environné des visages tendus vers lui, qui lève les bras dans la lumière ... » (CN, 43) Cette révélation entraîne la jeune femme « dans une zone ténébreuse. » Elle ne comprend pas pourquoi elle se sent si émue par cette image du Christ : « Quelque chose est arrivé, furtif comme une contagion qui investit. Il faut le croire, puisque dans l'austère chambre de la rue Rosa-Bonheur, le lendemain vers dix-sept heures, Clara n'est plus la même. » (CN, 47)

Paul Esteban sait qu'une rencontre s'est produite, qu'une révélation a eu lieu : « Elle dit qu'elle est entrée dans une église, ce qu'elle a vu, entendu, les gestes du prêtre, des paroles incompréhensibles. Elle voulait savoir. » (CN, 47) L'ancien prêtre ne peut que s'émerveiller de ce changement si inattendu. A-t-il fait quelque chose à son insu pour l'inciter à entrer dans une église ? Confus, il essaie de reconstruire les étapes de cette conversion et le rôle qu'il y a joué :

Peut-être a-t-elle compris plus qu'elle ne le laissait voir ou ne le savait elle-même, spontanément accordée à la vision désertique du professeur, mais qui peut aussi bien déboucher sur l'Espérance que dans le désespoir ? Comme si ce que l'on

---

<sup>170</sup> La réaction de Tamara quand elle le rencontre pour la première fois ne laisse pas de doute à ce propos : « Ce fut le vide qui la frappa, encore qu'elle ne le sût que plus tard, le visage vide, indifférent, ce sourire lointain d'imperceptible tristesse. » (CN, 14)

croyait, disait croire, ce que l'on niait, disait nier, n'avait pas une telle importance, comme si sur les lèvres de l'homme Clara avait pu lire d'autres mots que ceux qui étaient prononcés, comme si l'adoration pouvait se dire à travers les mots du refus, comme si le Tout, le Rien, l'Innommable pouvaient être présents dans la négation, comme dans l'affirmation, le vide et la plénitude ... (CN, 60)

Agent involontaire de la conversion de sa jeune étudiante, Paul Esteban commence à entrevoir la complexité de la volonté divine. Il se rend compte également que sa propre recherche de l'Autre n'a pas pris fin. La révolte ne cache pas pour autant le besoin qu'il a encore de Dieu. A la fin du roman Tamara aperçoit le héros sous le porche d'une église. Elle a du mal à le reconnaître parmi tous les mendiants à qui il ressemble tant. Il semble avoir retrouvé la foi mais comment en être sûr quand le narrateur refuse de se prononcer à ce sujet : « A vrai dire je ne sais si Paul Esteban a pensé toutes ces pensées [...] Je ne l'ai rencontré qu'en un temps où il ne parlait plus que par énigmes et paraboles comme tous ceux qui ont franchi la ligne et sont entrés dans la totalité. » (CN, 110)

Et que se passe-t-il une fois qu'ils « ont franchi la ligne et sont entrés dans la totalité ? » Sullivan garde le silence sur ce point ; les personnages aussi. Le mystère reste un mystère. C'est pourquoi on ne suit pas Clara dans le couvent où elle s'enferme. Esteban l'interroge mais se rend compte que : « Son expérience n'est communicable qu'au-delà des mots. » (CN, 62) La paix, la sérénité, le silence nous ne savons pas d'où ils proviennent. De même il y a des expériences impossibles à décrire. Sullivan n'aime pas nommer les choses car il sait de quoi sont faites les certitudes. Il préfère le vague au superflu et hésite même à employer le mot « grâce » :

Tout s'explique peut-être par des raisons, sauf le presque rien indécidable, plus furtif qu'une aile qui passe. Quand Dieu lui a-t-il donné la, comment dire ? Dieu n'est pas le Grand Donneur ... Il ne donne rien, il laisse prendre à pleines mains, « cela » qui est à nous autant qu'à Lui. (CN, 94)

## TROISIEME PARTIE

L'itinéraire de Clara, ainsi que celui de Paul Esteban, passe par d'innombrables détours. Les changements sont montrés de l'extérieur mais ils ne sont pas sans ressemblance avec les expériences du cardinal Rimaz et de Strozzi. Les personnages marginaux chez Sullivan découvrent une zone ténébreuse où filtrent par instants quelques rayons d'illumination, de grâce, qui changent tout. C'est comme s'ils étaient conduits vers une autre réalité où ils vivent « cela », où ils entrent en communion plus intime avec Dieu.

Pour voir de plus près le travail de Sullivan sur la langue dans cette partie de son œuvre, nous examinons une scène dans laquelle Clara est supposée se rendre chez Esteban pour une leçon. La scène nous est présentée ainsi que le narrateur l'envisage :

Pourtant il y avait une scène à faire, éloquent comme on les aime. J'aime aussi. Mais enfin il faut être sérieux. Claire arrive pour la leçon dans la chambre de la rue Rosa-Bonheur, elle s'agenouille, l'innocente, l'ange du Seigneur. Mon père, bénissez-moi, je désire être instruite par vous, recevoir de vos mains le baptême ... Voici le prêtre rendu à lui-même, de nouveau face au choix, un coup de force, sonnez trompettes célestes, ouvrez l'espace spirituel pour le dernier tournoi, âme pour âme comme on dit dans les bons livres, qu'est-ce que c'est que ce commerce ? La colère le dresserait, il perdrait sa dernière chance. Il la mettrait à la porte, Clara. Ou bien une larme coulerait sur le long visage, gros plan sur la main qui se lève, bénit. Les anges battraient des ailes. Un bon film. Pour adultes avertis. (CN, 62)

De telles ruptures dans l'ordre narratif se font de plus en plus nombreuses au fur et à mesure qu'évolue l'œuvre sullivanienne. Cette scène est « à faire », elle ne s'est jamais passée, elle ne se passera jamais, mais le narrateur s'amuse à l'imaginer tout de même. L'emploi du conditionnel révèle au lecteur que les actions décrites par le narrateur ne sont que des suppositions. L'écrivain avoue ici, une fois de plus, son goût pour les scènes et le langage éloquents, pour les grands gestes et le style grandiloquent mais on n'en trouvera plus de trace dans son œuvre. Raymond Jean fait une analyse probante de ce passage qu'il considère comme « une

illustration saisissante de ce que peut être, dans une écriture, une suite de ruptures faites pour réactiver à tout instant la langue. »<sup>171</sup> L'alternance de la langue écrite et de la langue parlée, « Mon père, bénissez-moi » ; « Il la mettrait à la porte, Clara », pourrait confondre le lecteur. On ne sait plus si l'on est en train de lire un roman ou un scénario de film : « gros plan sur la main qui se lève. » Il y a tant d'interprétations possibles : « Ou bien une larme coulerait sur le long visage. » Le prêtre, « rendu à lui-même », va s'attendrir peut-être ? Il ne la mettra pas à la porte.

Ce passage est un bel exemple de l'évolution du style sullivanien. Le narrateur joue avec le lecteur, lui montre toutes les possibilités de telle ou telle situation psychologique. Le ton est enjoué par endroits. L'image de la jeune fille qui s'agenouille devant l'ancien prêtre pour lui demander le baptême est appropriée à un certain type de littérature pieuse mais ne correspond pas à celui que l'on rencontre chez Sullivan. Il vise à briser cette notion du roman selon laquelle tout doit être vraisemblable, logique. Les actions des gens dans des situations dramatiques et émotionnelles ne peuvent pas s'expliquer logiquement. Quand surviennent des moments de révélation intense on réagit instinctivement comme le font les personnages de Sullivan. Il semble dire que la vie est pleine de paradoxes et de situations imprévues. Alors, il faut vivre l'instant-éternité, ne pas penser à garder ce qui ne servira à rien dans l'au-delà. Et partout apparaît le souci de ne pas mentir :

Que le narrateur aimerait savoir dire ! Dire quoi ? Irrémédiablement en dehors il assiste à, il suppose, interprète [...] il essaie de mettre des mots dessus, sentiments, mots de remploi, images, bric-à-brac, tout ce qui traîne dans la tête, ce n'est jamais tout à fait cela ... Suis-je un menteur ? (CN, 87)

Il y a dans les quatre romans de cette période de nombreux exemples d'un narrateur qui parle des incidents qu'il aurait pu peindre dans ses romans et qui plairaient peut-être davantage à quelques lecteurs. Mais ce n'est pas ce que lui-même fait. Ce serait trahir sa voix intérieure que d'écrire autrement. Plus de prix

---

<sup>171</sup> R. Jean, « Parole, écriture, verbe », in *Rencontres avec Jean Sullivan* (1), p.34.

### TROISIEME PARTIE

littéraires, plus de gros tirages : Sullivan a choisi de suivre une autre voie, qui le mène loin de ses premières préoccupations esthétiques. Le voyage en Inde et la mort de sa mère, il en est sûr, sont deux événements qui ont changé sa manière de regarder le monde et la façon dont il envisageait l'acte d'écrire. Son installation à Paris lui a également ouvert la possibilité de rencontrer beaucoup de personnes qui apparaîtront ultérieurement dans ses livres : Strozzi et Paul Esteban, entre autres. Donc, l'expérience du romancier s'enrichit constamment au fur et à mesure que sa conception de la littérature évolue.

A la fin de cette deuxième période on remarque que Sullivan a adopté un style libéré des contraintes qu'il a ressenties pendant la première période, celle des tentatives artistiques classiques. Les romans dévoilent maintenant une recherche d'authenticité de la part de l'auteur et des personnages, ces derniers étant le plus souvent des marginaux à cause de leur refus du mensonge social et de la quête spirituelle que ne cessent de susciter leurs interrogations. Les rebelles de la première période sont remplacés par des personnages qui en viennent à accepter leur condition d'hommes précaires. Le personnage sullivanien est toujours - même dans les premiers romans - à la recherche de la vérité intérieure. Mais là où Jacques Morcuil et Serge Minardi restent au seuil de la conversion, Ramon Rimaz, Strozzi et Paul Esteban vivent « *cela* qui est consubstantiel à l'âme » et qui traduit une expérience de l'éternité. Une telle tentative - nommer l'innommable - exige un style flexible et la détermination du romancier à laisser aller les mots : « Ecrire n'est-ce pas se lever au milieu de la nuit, parmi les choses réelles et irréelles, proches et étrangères, aller jusqu'au bout de sa folie, troubler le sommeil des gisants, annoncer l'aube ? » (CN, 117)

Les personnages de cette période entreprennent un voyage de découverte qui n'est pas qu'un déplacement géographique mais plutôt une odyssée spirituelle. Nous ne les accompagnons pas jusqu'au bout de leur voyage ; ce qui arrive en prison (Ramon Rimaz), après la mort (Serge Minardi, Strozzi) ou à travers la renaissance (Clara, Paul Esteban) demeure un mystère. Les fruits de la marginalité ne se révèlent pas facilement. La transformation mystique que Sullivan décrit chez ces personnages ne se veut pas

## Les personnages marginaux

sensationnelle ou dramatique, claire et logique, mais plutôt paradoxale et obscure. Le personnage et la présentation qui en est faite ont changé dans cette période de la carrière romanesque de Sullivan. Le style cherche à refléter le plus exactement possible leur contenu qui n'est autre que la description de l'expérience mystique. Les bouleversements intérieurs se traduisent par un langage fragmenté, décousu et on accompagne le personnage ou le narrateur (qui se trouve être souvent aussi un personnage) dans sa quête qui ne s'achève jamais. L'auteur, pour sa part, celui qui crée les personnages, continue d'être obsédé par les mots en dépit de tous les soupçons qu'il conserve à leur égard :

Les mots ne me laissent point la paix avant qu'il ne soit écrit, ce livre, les mots qui masquent plus qu'ils ne montrent, les mots qui éparpillent et ruinent à mesure qu'ils bârissent, les chers mots... (OD, 242)



## LES CHERCHEURS DE L'AU-DELA

Les derniers romans de Sullivan - *Les mots à la gorge* (1969), *D'amour et de mort à Mogador* (1970), *Joie errante* (1974), *Quelque temps de la vie de Jude et Cie* (1978) - présentent une famille de personnages qui entrent en contact intime avec l'au-delà. Cette période est celle où l'originalité de Sullivan se manifeste le plus clairement. C'est à partir de *Les mots à la gorge* qu'il se livre à une démarche stylistique nouvelle, déjà en germe dans les romans de la deuxième période mais qui n'avait pas encore trouvé un terrain fertile pour s'épanouir. Dans cette nouvelle esthétique, le contenu et le style fusionnent pour donner libre essor à une parole personnelle, originale. Sullivan sait que cette entreprise est périlleuse mais qu'elle est nécessaire aussi pour se rapprocher de ses lecteurs : « La parole est « divine » (parole ou Parole à votre gré) non par l'idée mais par le souffle. Elle met en marche. » (M, 40)

Ainsi se développe un rapport entre l'écrivain, les personnages et une petite poignée de lecteurs qu'il aide à vivre. Le succès de cette tentative artistique dépend autant de ceux-ci que de l'écrivain. Sullivan avoue qu'il cherche à « mettre en marche », à mener ses lecteurs vers une meilleure connaissance d'eux-mêmes. L'expérience des personnages des romans de cette période, dont chacun semble être prêt à aller jusqu'au bout de sa quête spirituelle, reflète la prédilection du romancier. Ce sont de vrais marginaux, ces personnages, qui font apparaître à travers leur témoignage spirituel ce besoin d'Absolu qui est si contemporain, cette relation personnelle avec l'Autre qui ne peut se réaliser pleinement si l'on se contente d'accepter les formules de l'Église institutionnelle. Sullivan choisit de parler des « marginaux » :

[...] parce qu'ils posent les questions que se posent rarement les professionnels, technocrates ou commissaires du peuple, parce que les questions essentielles n'ont rien à voir avec les statistiques, sondages et impératifs catégoriques. (TI, 61)

Là où les premiers romans parlaient de rebelles et d'errants, on voit également dans les derniers écrits des hommes installés dans la réussite : « Parvenus presque en haut ils découvrent l'absurdité

de leur existence. » (TI, 99) Leur réaction à cette vision absurde est radicale : ils décrochent. L'un d'eux (Daniel Dorme) quitte son poste afin de devenir clochard. D'autres mènent la vie qui leur convient en abandonnant la sécurité financière et la respectabilité sociale. Daniel Dorme, ayant démissionné de son poste de journaliste où les mots ne servaient qu'à flatter, qu'à cacher la vérité intime, s'étant éloigné d'une épouse avide de succès et d'une fille qui est à l'image de sa mère, trouve un bonheur indicible :

Si bien que maintenant que la pièce était jouée, parce que tout vouloir l'avait quitté, il reconsidérerait sa vie. Ce pouvait être dans la rue au milieu des visages quand il s'avancait dans un glorieux déshonneur, ou bien le soir dans le vieux manoir délabré et vide, promis aux bulldozers, entouré des buildings, à la lueur du feu, ou la nuit en humant l'air d'eau de source, oh ! la nuit ... Ou plutôt sa vie se reconsidérerait en lui. (MG, 14)

Il s'avance « dans un glorieux déshonneur » car il n'est plus obligé de se conformer, de suivre les lois imposées par les idéologies sociales ou religieuses. Dépourvu de tous les signes extérieurs de la réussite, il se sent heureux, libéré en quelque sorte : « Ce regard pour ainsi dire converti à l'éternité qui se tient en un lieu géométrique c'est-à-dire idéal, abstrait et réel, délié de l'espace et du temps ordinaires. » (MG, 6) Le regard « converti à l'éternité », « délié de l'espace et du temps ordinaires » : cette terminologie fait penser à Ramon Rimaz qui contemple sa vie au bord de la mer et qui voit son dénouement, grâce à une illumination intérieure intense. Mais ce mouvement pourrait choquer davantage chez Daniel Dorme car il n'est pas un homme très « religieux. » Il fait partie de cette famille de personnages sullivanais qu'on voit dans la dernière partie de son œuvre et qui trouvent Dieu par les voies les plus diverses qui soient.

De même, les deux Blaise de *Joie errante* et *D'amour et de mort à Mogador* découvrent, grâce aux expériences qui leur arrivent et aux personnes avec qui ils entrent en contact, que l'amour seul donne un sens à l'existence. On voit dans ces deux livres également un narrateur-auteur qui ne se cache plus derrière la paroi lisse de l'écriture et qui intervient régulièrement pour commenter l'action. Narrateur, auteur, personnages, tous se mélangent et alternent car

les préoccupations esthétiques ont cédé la place au besoin de capter avant tout un mouvement de nature mystique. La phrase de Nietzsche, puisée dans *D'amour et de mort à Mogador*, revient à l'esprit : « *Schmerz ist auch eine lust* : la douleur aussi est joie. » (AMM, 45) Ceci est la prise de conscience qui vient au deuxième Blaise et à bien des personnages sullivanien. La souffrance ne devrait pas nécessairement exclure la joie ; la pauvreté peut mener à une richesse intérieure inimaginable.

Le dernier roman de Sullivan, *Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, réunit, dans un quartier parisien que les autorités veulent démolir afin d'y faire construire des immeubles de luxe, un groupe de squatters comprenant des drogués, des artistes, une psychologue, un homosexuel violent, un prêtre charismatique, une ancienne religieuse, une femme éprise des hommes, un prêtre déguisé, tout un tableau de marginaux qui finissent par trouver le bonheur de l'amour à travers la pauvreté. Ils échappent à la subordination que subissent tant de nos contemporains, souvent à leur insu. Le narrateur continue de remettre son art en question :

A quoi bon inventer des personnages ? Il y a déjà tant d'hommes sur la terre et dessous. Nous parlons ici d'une expérience quasi corporelle. Comment refuser les idéologies qui sont les projets humains nécessaires à la survie ? Mais lorsque les hommes ne sont plus que les porte-parole d'opinions projetées hors de leur vie concrète et individuelle, il y a péril. Quel péril ? Celui de la subordination des vivants aux doctrines, aux besoins artificiellement créés, aux impératifs catégoriques et finalement à l'État. À l'homme saisi dans sa seule réalité sociale s'opposent les individus concrets spontanément étrangers. (QIJC, 61-62)

Le personnage sullivanien de cette période ne se conforme ni aux doctrines ni aux idéologies et suit son chemin en solitaire ou en compagnie d'autres marginaux. Il devient un « étranger » par rapport aux gens vivant au centre de la société qui ne comprennent pas qu'il puisse tout abandonner. Sullivan est fasciné par ces gens qui n'ont pas peur de s'opposer à la vie terne proposée à l'homme actuel où il s'agit de gagner de l'argent, de réussir à tout prix. Ils arrivent à trouver l'Autre dans un contexte

contemporain qui semble être hostile à la quête spirituelle. Sullivan ne décrit pas de personnages pieux :

Maintenant encore mon goût serait de ne parler ni de foi ni de moi mais d'hommes qui s'avancent contre la nuit, de routes, de gratte-ciel, de déchets, de clochards, d'amour, de blessures ou de guérisons, dans l'espérance très secrète que l'absolu ferait signe malgré moi. (M, 24)

Il y a plusieurs exemples de ce genre de personnes (celles « qui s'avancent contre la nuit » sans vraiment savoir où leur quête va les mener) dans les derniers romans de Sullivan où il donne l'impression de ne plus croire à sa capacité de tout dire. Comme l'observe Louis Girard :

Ni dans le roman, ni dans l'apologétique, Sullivan ne pouvait atteindre à cette transparence de l'expression qu'il cherchait éperdument, depuis qu'il avait découvert la légitimité d'être soi. Et pourtant, il fallait s'exprimer, créer cette communauté de complices qui est celle de l'auteur et de ses lecteurs. La solution, c'est le problème lui-même. Sullivan va dire son impossibilité de dire.<sup>172</sup>

Malgré « l'impossibilité de dire » - ou plutôt l'incapacité à tout dire - la communication entre l'auteur et ses lecteurs s'intensifie au fur et à mesure que Sullivan trouve la parole qui lui permet de s'exprimer sans masque. Il y réussit à la fin de sa carrière littéraire où retentit une voix personnelle, originale. Les lecteurs qui le suivent jusqu'au bout de son itinéraire artistique et spirituel ressemblent souvent aux personnages littéraires, ce qui n'est pas étonnant puisque l'auteur déclare à un moment donné : « J'écris avec vos vies. » (TI, 183) Un tel aveu souligne la part du réel dans son œuvre. Les lecteurs et les personnages se rapprochent les uns des autres car ils sont faits de la même pâte, partagent les mêmes espoirs, les mêmes craintes. Voici ce que dit Sullivan au sujet de ses lecteurs :

---

<sup>172</sup> L. Girard, "Jean Sullivan ou l'éronnement d'être prêtre", in *Croyance Incroyance, Rencontres avec Jean Sullivan* (7), p.72.

## TROISIEME PARTIE

Souvent des inadaptés, névrosés, « artistes », tordus, cadres amers, femmes déjetées ou terrifiées d'avoir à entrer dans la mondanité de la production. Et prêtres du dedans, du dehors, bonnes sœurs en « recherche » ou rupture, ou fidèles. Préjugé favorable, sentiment de fraternité, avec tous ceux, celles qui ont tenté de vivre par-dessus, du côté de la folie divine, et qui, par-delà les tempêtes, découvrent, parfois, avec stupeur, le port de la foi qu'ils avaient cru quitter à jamais. (TI, 106)

On retrouve là cette conception de la marginalité comme une certaine façon de vivre, de regarder les choses. Les lecteurs de Sullivan, de même que ses personnages, n'ont pas peur de faire le pas qui les rapproche du précipice. La conversion devient possible quand on s'oublie, quand on apprend à aimer :

La « conversion » ne survient que lorsqu'un homme découvre avec évidence qu'il n'a droit à rien, ni à l'existence ni au bonheur, pas plus que n'importe quel passereau. Il se sent alors en sursis, empli de gratitude, disponible à l'instant, au bonheur large, à la fois présent-absent. (TI, 138-139)

Au début de *Les mots à la gorge* est présenté un personnage, Daniel Dorme, qui a déjà quitté le monde des apparences : il habite un manoir abandonné que lui a trouvé son ancien rédacteur en chef, Léopold, à qui il s'adresse sous forme de lettre à des intervalles réguliers au cours du récit. Avant de devenir journaliste, Dorme a travaillé comme acteur, profession qui lui a apporté beaucoup de bonheur mais à laquelle il lui a fallu renoncer quand sa femme, Marie-Luce, l'a exigé. Et pourtant, avant de se marier, le héros lui avait posé la question suivante : « Consens-tu aussi bien à être la femme d'une vedette, d'un acteur à la mode, que d'un raté, un clochard ? » (MG, 41) Malgré sa réponse affirmative, il aurait dû se méfier d'une femme qui ne voulait vraiment pas être mariée à un homme qui jouait dans des théâtres souvent à moitié vides : « Trop pressée d'avoir sa maison, un enfant [...] Les chartistes sont des tranquilles, des sociaux, rien à voir avec l'anarchie, l'insurrection. Elle avait trop respiré en famille, à l'école, les conformismes et la convention. » (MG, 41-42)

Dorme a besoin de la scène pour respirer. Le métier de journaliste est loin de satisfaire sa recherche de la vérité. Il a horreur de promouvoir l'inégalité et l'injustice sociales en travaillant pour un journal qui révère les pouvoirs et l'ordre établi. Il est mal taillé pour la tâche qui l'attend. Il oublie de citer les noms des notables quand il décrit un grand événement social. On lui dit qu'il ne faut pas non plus plaider en faveur des victimes. Léopold lui lance un jour : « Un journal qui tire à plus de six cent mille ne cherche pas à réformer la société, il la prend comme elle est, la reflète. » (MG, 87-88) Il est inévitable que Dorme se heurte à l'impossibilité de se réconcilier avec une telle vision. N'est-il pas victime lui-même à cause de la nécessité qu'il éprouve de parler vrai ? Son ami, Paul Fargez, rencontré pendant la nuit qu'ils passent ensemble en prison, suite à un malentendu avec la police qui a pris Dorme pour un anarchiste, trouve étrange qu'il soit devenu journaliste : « - Journaliste ? t'es siphonné ou quoi ? La presse c'est du maquerillage. T'es rempli de paroles, t'es un prophète, je m'y connais, tu délires sans avoir bu, fais attention, les mots seront plus forts que toi. » (MG, 76)

Daniel finira par éprouver le besoin de dénoncer l'imposture. Deux incidents vont le confirmer dans sa décision de démissionner. Tout d'abord il y a l'histoire d'une fille morte dans son appartement suite à une overdose. Du fait qu'il s'agit de la fille d'une famille riche et puissante, les autorités, avec la connivence du journal, décident d'étouffer l'affaire. Daniel Dorme est empêché de révéler la vérité sur l'épisode. Le deuxième incident a lieu devant son appartement. Marie-Luce et sa fille sont témoins de l'agression d'un jeune homme par deux policiers à moto. Le garçon n'a rien fait pour mériter cette violence. Dorme rencontre la mère, une brave paysanne, qui ne comprend rien à ce qui se passe. De nouveau, il veut dévoiler le scandale, mais en vain. Il écrit un article satirique qui déplaît au comité de rédaction. Il est convoqué afin de justifier sa conduite. Dorme se tait devant les accusations, ne trouve rien à leur répondre. Il se demande : « Pourquoi ne pas choisir librement le dépouillement puisqu'à la fin tout nous est arraché ? » (MG, 225) C'est à partir de ce moment-là qu'il commence à vivre réellement. Être anonyme

## TROISIEME PARTIE

errant à travers les rues parisiennes, il accède à une perception plus aigüe :

[...] voyant tout, reflétant tout, les hommes en rut, leurs entrailles blanches pleines de pernod, il s'avance dans l'ombre sainte de la mort tandis que les murs s'écroulent tranquillement, voyant ce qu'il n'avait jamais vu, les odeurs le pénètrent, les gestes, les regards, jusqu'au sang, avec des bouffées fulgurantes venues d'où ? (MG, 226)

Cette perception lui permet de voir les choses plus clairement : « Clochard de riche, je suis devenu », (MG, 13) dit-il. D'où vient cette joie, cette liberté ? Sullivan en fait l'analyse au cours du récit. Dorme ne comprend pas complètement le flot de liberté qui circule dans ses veines. Le narrateur interprète, comme il aime à le faire, un itinéraire qui débouche sur l'illumination intérieure :

[...] tout était arrivé à son insu à cause d'on ne sait quelle vague venue d'où ? qui emportait les décisions les plus fermes, d'anciennes habitudes, de même il n'avait aucun pouvoir sur le déroulement de sa méditation qui semblait suivre des lois étrangères, *cela* se passait en lui sans lui comme les rites d'un procès qui ne concernent guère le prévenu. (MG, 15)

Comme acteur il avait suivi sa vraie vocation, mais il avait dû se compromettre en devenant journaliste. Le voilà maintenant dans ses haillons de clochard, tout joyeux dans les marges de la société : isolé, ignoré, et libre. Il a le temps qu'il faut pour la contemplation : il se promène dans les rues de Paris sans être reconnu. On ne s'intéresse pas à un clochard ; il ne menace plus personne. Cela lui fait du bien de ne pas jouer le jeu des apparences. Ses amis au journal, sa famille, tous sont piégés dans une existence factice et hypocrite et ils ne le savent même pas. Léopold en a idée peut-être, lui qui essaie de guider son jeune ami qu'il considère comme un « inadapté. » (MG, 28) A un moment donné le lecteur se demande si Dorme n'est pas le mieux adapté de tous, lui qui fait peur aux gens par son refus de se soumettre aux catégories conventionnelles : « [...] on rentrerait bien assez tôt sous les regards des autres toujours à vous voler votre visage parce

qu'ils veulent faire de vous l'être de convention, un pur reflet de leur peur, de leur échec ou de leur espoir. » (MG, 22)

Ce n'est qu'avec Paul Fargez que Dorme ose montrer son vrai visage. Paul « est irrémédiablement en marge » (MG,105) et mène la vie précaire de joueur. Chaque fois que Dorme le croise, il a honte de ne pas avoir abandonné à son tour les comforts de la vie. Leur première rencontre en prison est l'un des épisodes les plus significatifs du roman. Placé parmi les pauvres contre lesquels s'acharne la justice, Dorme leur fait une récitation :

[...] il joue pour toutes les filles, les misérables dans toutes les prisons. Les regards sont insoutenables. Nul ne songe à applaudir. Il n'y a plus qu'un seul visage. Plus d'acteur, plus d'acteur, la voix monte du fond de nous, du cœur, des tripes. (MG, 55)

C'est dans ce contexte que le vrai Dorme surgit, car il se sent chez lui, parmi les autres marginaux. Après sa récitation se déroule une sorte d'eucharistie symbolique. On sort la cafetière, le pain, tout le monde éprouve la joie de la fraternité. Paul Fargez comprend le côté lyrique du jeune acteur qu'il appelle « frère. » Il lui raconte sa vie, son besoin de remettre en question une civilisation qui laisse crever de faim des millions de gens tout en s'occupant de fabriquer des bombes atomiques. Vivre intensément, voilà ce qu'il faut, d'après Paul Fargez :

Daniel Dorme était fasciné. C'était vrai qu'il y avait des types propres, pommadés de morale et qui étaient pourris en dedans et d'autres sortis de la fange dont la pureté rayonnait, comme si ce n'était ni le vice ni la vertu qui sauvaient ou perdaient un homme, mais leur manière d'être dans le vice ou la vertu, une différence infime, presque rien. (MG, 66)

Un bon salaire, une retraite, une belle voiture, à quoi tout cela sert-il à la fin ? Daniel Dorme et Paul Fargez appartiennent à une race de gens qui cherchent le bonheur en dehors des idéologies. Ils se rendent compte qu'on peut être misérable en dépit de toutes les possessions matérielles de ce monde et que la joie se trouve souvent là où l'on s'y attend le moins. Ils se reconnaissent comme



## TROISIEME PARTIE

appartenant à la même race. Daniel Dorme s'exclame : « Ma voix ici dans le bar, devant Paul Fargez, était la vraie. » (MG, 117) De son côté, Fargez voit combien son ami peine dans une profession qui l'étouffe :

Une poignée de types dans ton genre, dans les villes, des gens d'une certaine race, qui m'aident à vivre, voilà ce que c'est pour moi l'amitié. [...] Toi, Dorme, t'es une espèce de demi-saint, t'étais fait pour être moine, un moine ambulant, ton théâtre, c'était ça, la prophétie [...] Pas étonnant que tu étouffes, t'as trop de mots rentrés. (MG, 118)

Il discerne en Dorme cette dimension poétique qui lui permet de concevoir les choses sous un angle différent. Après la mort de sa mère, qu'il avait adorée comme nulle autre, Fargez s'aperçoit que le bonheur étrange qu'il trouve chez son ami est le fruit de sa marginalité :

- Acteur si tu veux, pour moi t'es un gourou, t'as franchi la ligne, t'es passé de l'autre côté, t'es un signe que personne ne voit. Tu ne sers à rien, c'est fantastique, t'écris avec ta vie une fable, il est possible de mener une vie lyrique partout, sans argent ou presque, nul ne le sait ... (MG, 236-237)

Daniel brûle de suivre la voix intérieure qui l'appelle à prophétiser au lieu de se prostituer. Il est le premier personnage sullivanien à choisir librement le dépouillement total. Strozzi opte pour un mode de vie marginal mais sans avoir jamais renoncé à sa première vocation, le sacerdoce. Dorme est privé de sa famille, de son salaire, de tous ses repères : « Cela est arrivé malgré moi » (MG, 201), dit-il, comme s'il bénéficiait d'une grâce, d'une force surnaturelle qui lui a révélé le chemin qu'il faut suivre. Une forte réaction à l'alcool le rend violent ; il est placé dans une maison d'aliénés suite à une attaque contre sa femme. C'est quand il est dépourvu de tous ses biens matériels qu'il se rend compte de la futilité du monde des affaires où les gens sont préoccupés par l'acquisition de l'argent à tout prix, par l'ambition. Daniel se sait privilégié, lui qui n'a rien, lui qui a été « choisi » en quelque sorte.

Dans une lettre à Paul Fargez il écrit : « Ne te fais pas d'illusions sur ma « sainteté » comme tu dis. Tout m'est tombé dessus, tout s'est déroulé hors de moi. [...] Un imbécile heureux, voilà ce que je suis devenu. » (MG, 237)

La narration à la première personne du singulier par Dorme au début du livre se poursuit plus tard à la troisième personne par un narrateur qui est parfois Dorme, parfois un autre. Certains rejettent le témoignage de Dorme en disant qu'il est fou à lier ; d'autres trouveront en lui une inspiration. Il y a certes une part de folie dans les actes du héros mais cela est naturel quand on considère le fait que toute recherche spirituelle digne de ce nom demande qu'on soit prêt à devenir un « fol de Dieu », comme l'a si bien montré Jacques de Bourbon-Busset. Sullivan a connu lui-même cette joie sauvage, cette joie mystique qui illumine le visage de son héros et c'est grâce à cela qu'il est en mesure de décrire son cheminement, de commenter ses pensées. Il décrit comment une conversion peut survenir :

S'il lisait un livre, ou voyait un film, il arrivait soudain, rarement, car rares sont les œuvres qui tout à coup décrochent, passent la ligne, ne sont plus qu'un battement d'âme, un battement de cœur quand la voix qui s'élève n'appartient plus à personne et monte aussi bien de notre propre fond, mais il pouvait arriver soudain qu'un homme s'insurgeât au mépris de ses idées, de ses intérêts, au risque de sa vie, un frisson le prenait alors entre les épaules, il se sentait pâlir, les larmes s'accumulaient hors de toute émotion consciente. Et de même dans la rue, dans la vie, si quelqu'un allait au secours, protégeait, c'était pareil. Un vainqueur qui se retournait contre sa victoire, un homme seul qui se dressait contre le préjugé, quelqu'un qui ouvrait les mains, refusait de prendre, ça retentissait en lui comme un tonnerre. (MG, 202)

Voilà le type d'expérience qui intéresse Sullivan, ces moments où l'instinct domine, où l'on se sent éveillé à une vérité indicible qui vous soulève. Ces moments sont rares et il faut donc les savourer. Daniel Dorme les chérit car ils lui permettent de mieux vivre sa marginalité. Léopold lui envie cette capacité, il y est sensible mais il est incapable de s'évader du monde des

apparences. La mort de Dorme suite à un incendie dans le manoir abandonné donne la possibilité à Léopold de « manifester avec éclat que la ville, malgré les démarches honteuses de quelques-uns de ses enfants qui voulaient éliminer les mendiants, était du côté des misérables. » (MG, 247). Alors il organise une grande cérémonie, un évêque célèbre la messe à laquelle assistent la veuve et la jeune fille, les enfants des écoles qu'on a convoqués afin de combler les vides, un paquet de clochards au fond de la cathédrale. Ce spectacle religieux aurait sans doute déplu à Dorme. Il va être enterré dans le tombeau de Léopold qui dit adieu « à un saint qui fut notre ami. » (MG, 249) Les clochards sont toujours là car on a promis de leur remettre dix francs à la sortie du cimetière. Tout a été orchestré par Léopold mais les dernières lignes du roman suggèrent que Dorme a accédé à la seule vérité qui compte : « Vieux Dorme, repose en paix, il y aura une sacrée fête aujourd'hui chez les cloches. Un vol d'oies sauvages traverse le ciel, happé par le Sud. Nous ne sommes qu'en septembre. L'hiver sera très froid. » (MG, 250)

Au début du roman, Sullivan s'exprime au sujet des histoires qu'il aime raconter, des personnages qu'il veut inventer. Daniel Dorme correspond au modèle qu'il esquisse :

Seulement voilà, mes histoires à moi sont déjà jouées comme des tragédies, le passé rentre dans le présent, l'avenir anticipe, c'est le *bic*, avec des héros à l'âme naïve, encombrés de mots, empêtrés dans des souvenirs, mille complications, ruminations, interprétations, contemplations, scrupules, toutes choses vaines qui empêchent l'action efficace et les conduisent en pleine débîne, le contraire du bonheur dégueulasse qui s'épanouit dans la prospérité et l'approbation presque universelle. (MG, 11)

Conduits « en pleine débîne », ne pouvant pas échapper à la misère, des personnages comme Daniel Dorme réalisent quand même une union avec l'au-delà. Le personnage sullivanien suit son instinct en écoutant sa voix intérieure. Parfois il en résulte un changement radical de comportement comme c'est le cas avec Daniel Dorme mais chez le premier Blaise, le personnage principal de *D'amour et de mort à Mogador*, le mouvement est moins absolu et tient davantage à la découverte d'une vocation littéraire. Toutefois,

la littérature apporte, elle aussi, ses réconforts. Les premières lignes de ce livre annoncent une décision prise par le héros : « Je m'appelle Blaise, dit Blaise. Je me suis mis en congé de société. Lucie, ma vieille, je me suis désentravé. » (AMM, 9) Le lecteur est plongé d'emblée dans l'aventure de Blaise qui est à la fois narrateur et personnage, acteur dans son propre drame. A la suite d'une aventure avec une femme mariée, Lucie, il s'est « mis en congé de société », ce qui a été pour lui une libération. Sullivan entre tout de suite dans le vif de son sujet, l'éveil d'un jeune homme, journaliste comme Daniel Dorme, qui voyage au Maroc après avoir été licencié, puis indemnisé par son journal. Au cours de ses errances, il fait la connaissance de quelques personnes qui lui révèlent l'essence de la vie. Il y découvrira aussi la nécessité d'écrire :

Depuis des années je traînais dans la cervelle des lambeaux d'existence, un paquet d'événements, rencontres, conversations en un lieu strictement délimité et je me disais : Cette fois je vais faire une relation, un rapport, livrer la vie immédiate ! Tout ce qu'ils aiment : les aventures réelles de la vie à lire au picu après la télé, parce qu'ils collent à la chair du monde et se laissent avaler par la curiosité ! (AMM, 11)

Une fois encore, Sullivan refuse cette conception de l'art qui consiste à plaire, à reproduire « la vie immédiate. » Car, d'après lui, la vie n'est pas comme l'imaginent la majorité des gens :

Ne peuvent-ils donc savoir que la vie est menteuse, qu'il la faut transmuier, parce que seul demeure ce qui passe la vie quoique issu d'elle, brûlé à son creuset, cette espèce de concrétion obtenue au feu de la conscience, à la fois rêve et réalité ? (AMM, 11)

Le « scribe » (AMM, 12) ne doit pas se trahir en essayant de rendre la vie transparente. Mieux vaut viser à « ce qui passe la vie quoique issu d'elle » et qui est à la fois « rêve et réalité. » Il y a toujours une quête chez Sullivan, quête mystique ou poétique - il devient de plus en plus difficile de différencier les deux. Les thèmes qu'il aborde - l'amour, la mort, l'éternité, la conversion - demandent qu'on fasse attention afin de ne pas tomber dans des

interprétations faciles et conventionnelles. Lorsque Blaise raconte - mais qui est Blaise sinon Sullivan ?<sup>173</sup>- son aventure au Maroc, il évite d'éblouir son lecteur par un récit exotique, romantique et il se remet constamment en question. Il fuit Lucie, qui n'est pas prête à abandonner son mari et ses enfants, et il avoue que les raisons de cette fuite sont loin d'être honorables : « Moi Blaise je n'étais pas un héros. Pourtant ce serait fameux : aider quelqu'un à vivre sans espoir de retour, ce devrait être cela l'amour dans la loi, hors la loi. Vivre en marge, était-ce possible ? » (AMM, 23-24)

Une telle existence s'avère irréalisable pour Blaise car il est incapable de se donner entièrement à un autre. Il est également inapte à se mettre définitivement à l'écart de la société à l'exemple de Daniel Dorme. Cette forme de marginalité lui fait peur. Alors, il n'est qu'un « marginal temporaire » qui s'éloigne d'une existence plate pendant quelque temps pour tenter l'aventure, pour se guérir de sa rupture avec Lucie. Il finit par retourner en France afin de se consacrer entièrement à l'écriture. C'est un itinéraire assez banal que celui qui le ramène à l'endroit d'où il est parti :

Moi aussi je voulais vivre et marcher dans les chemins ordinaires pour savoir si j'étais un monstre, c'est-à-dire un dillettante qui transformait toutes choses en nourritures, habile à se servir des mots et des pensées comme d'un remède à la peur, ou si j'étais capable d'apporter un peu d'amour à quelqu'un sans espoir de retour. (AMM, 206)

Au Maroc, Blaise éprouve un bonheur indicible d'avoir rompu les amarres. Ruta et Delphine deviennent ses amies et contribuent, chacune à sa façon, à son évolution. Ruta est la Merché de *Mais il y a la mer*, l'Alaska de *L'obsession de Delphes*, qui est toujours occupée à peindre et dont les tableaux ressemblent étroitement aux romans de Sullivan. Elle a dû accepter

[...] qu'elle ne savait rien et qu'elle devait oublier ce qu'elle savait, que l'imitation du réel n'était que bavardage et jeux

---

<sup>173</sup> - Qui parle ?

- Qu'importe ! Nous sommes deux personnes distinctes dans une seule nature. (AMM, 17-18)

d'enfants, que la douleur ou la joie devaient naître non de la représentation mais des rapports eux-mêmes. (AMM, 61)

Sullivan est arrivé à la même conclusion concernant la littérature et répète à maintes reprises que la douleur peut se transformer en joie. Delphine se trouve être la femme dont le procès injuste avait incité l'indignation du jeune journaliste Blaise. Elle avait tué son amant qu'elle croyait seul capable de lui apporter l'amitié dans l'amour. Le verdict : travaux forcés à perpétuité et le juge qui dit : « [...] vous êtes un monstre. » (AMM, 120) Quelques mois auparavant les mêmes juges « s'étaient montrés prévenants, presque affables, avec une femme qui avait éliminé son mari. » (AMM, 16) Mais Christine - ou Delphine comme elle s'appelle dans sa nouvelle existence - avait été lucide et insolente, trop belle. On ne lui avait pas pardonné le peu d'effort qu'elle avait fait pour se défendre, comme si elle cherchait à être punie. Au Maroc, où elle s'est réfugiée après sa sortie de prison, elle exerce son métier de médecin auprès des pauvres : « Delphine est une autre dès qu'elle se trouve avec les petites gens des ruelles. Le regard n'est plus à l'affût. [...] La première Européenne que je vois de plain-pied avec les Arabes » (AMM, 92), dit Amos à son égard. Mais son passé ressurgit pour lui voler son faible bonheur. Elle se croit obligée de raconter l'incident du meurtre à son fiancé, Simon, qui, choqué, prend la fuite.<sup>174</sup> Alors il ne reste aucun choix à Delphine : elle se suicide, « les cris de ses juges et les hurlements de la foule » résonnant toujours à ses oreilles. « Fille monstrueuse, nature orgueilleuse, vous êtes congénitalement vicieuse. » (AMM, 200) Blaise, comme Simon, abandonne son amie au moment où elle fait appel à lui. Il n'entre pas impunément dans la vie des autres, n'arrive pas à partager leur souffrance. Mais il comprend combien il doit à Ruta et à Delphine : « - Tu sais Chris (Delphine), j'ai souvent pensé à toi, il n'y a que l'amour qui permette de vivre... Ruta, tu m'as donné une fameuse leçon. Se mettre à la seconde place, subordonner tout à l'œuvre. » (AMM, 191)

---

<sup>174</sup> Sa réaction est celle d'un lâche :

« Je ne suis pas l'homme qu'il lui faut. Elle est trop absolue pour moi. Je ne suis pas un saint. Delphine est un être *exceptionnel*, il lui faudrait un homme *exceptionnel*. » (AMM, 197)

### TROISIEME PARTIE

Ce roman est narré d'une manière peu conventionnelle. On rencontre tant d'interrogations sur le rôle du narrateur et des personnages :

Ecoute-les, Blaise, qui diront, ceux qui savent : Pourquoi ne les laissent-ils pas à eux-mêmes et à l'importance, ces personnages marginaux et ces parias de l'existence, pourquoi ne parlent-ils jamais de nos vies honnêtes ? Les *justes* ne l'intéressent guère le narrateur : *ils ont reçu leur récompense.* (AMM, 207-208. Italiques de JS.)

Sullivan s'adresse à Blaise, au narrateur, aux personnages, au lecteur dans ce roman. Il s'adresse également à lui-même. Le problème, c'est que, selon les récits, le narrateur peut soit se faire le plus discret possible jusqu'à se confondre avec la figure de l'auteur, soit se manifester comme instance autonome jusqu'à devenir un personnage à part entière.<sup>175</sup> Sullivan sait que ses personnages marginaux ont de quoi gêner certains savants de la critique littéraire. Mais c'est le seul genre de personnage qui lui plaise, le seul qu'il trouve authentique. Il anticipe la réaction qui sera réservée à son livre, il s'en moque bien car il garde une poignée de lecteurs qui lui sont fidèles : « Il y a partout dans le monde le petit nombre qui nous est accordé. Le malheur est qu'on puisse ne jamais le croiser. » (AMM, 129) Sullivan chérit davantage le « petit nombre », ceux qui sont sensibles au souffle de son œuvre. Il les préfère de loin à tous les experts littéraires qui dissèquent les livres en jugeant tout à partir d'une conception traditionnelle de ce qui constitue la Littérature. Blaise a la chance de découvrir sa vraie vocation, celle de : « [...] remuer un instant la vie d'une femme ou d'un homme inconnus et solitaires et les

---

<sup>175</sup> Vincent Jove, dans son étude magistrale, *L'effet-personnage dans le roman* (PUF, série « Écriture », 2<sup>e</sup> tirage, 2004, p.17), souligne la façon dont ces trois concepts (personnage, narrateur, auteur) sont liés : « L'instance narratrice a longtemps souffert de la confusion avec la notion d'« auteur .... » Sans entrer dans les détails, rappelons la distinction désormais établie entre celui qui participe à l'histoire (le personnage), celui qui la raconte (le narrateur) et celui qui l'écrit (l'auteur). Il est donc clair que « le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connue ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur .... » (W. Kayser, « Qui raconte le roman », in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.71.) »

encourager à chanter leurs chants de joie dans la caravane de tristesse. » (AMM, 210)

La joie, pour Sullivan, est devenue de plus en plus inaccessible pendant l'intervalle qui sépare *D'amour et de mort à Mogador* (1970) et son roman suivant, au titre eckhartien, *Joie errante* (1974). Pendant ces quatre ans de silence - où il interrompit sa production devenue presque annuelle - il est clair que Sullivan a traversé une crise de l'esprit et du cœur. Ce qui en résulte est un roman sauvage, frénétique, où l'on suit le cheminement du deuxième Blaise qui accède à la joie à travers la souffrance. Tourmenté par la fin de son aventure amoureuse avec Imagine, une femme mariée, le deuxième Blaise se rend aux États-Unis pour changer d'air. Il se trouve confronté avec le vide de sa propre vie et il cherche à donner, à travers de longues et pénibles méditations et remises en question, un sens authentique à ses actions. Le déroulement du roman capte le mouvement intérieur du héros. Sullivan se cache derrière Blaise, qui est aussi le narrateur, mais on l'entend sans cesse qui nous interroge, s'interroge lui-même, se débat, se livre. J. Mambrino dit de ce livre :

Comment décrire cet ouvrage ? Il y a d'abord un « ton », une voix haléante, reconnaissable entre toutes, brûlante, précipitée, et pourtant jaillie des profondeurs d'une zone très secrète et silencieuse de l'être. Livre écrit dans la douleur, sûrement, [...] et une sorte d'émerveillement fabuleux.<sup>176</sup>

C'est sûrement un roman qui fut « écrit dans la douleur. » On a l'impression d'assister à un itinéraire mystique qui commence dans la nuit et qui va mener on ne sait pas où exactement. Il y a peu de logique dans le récit et très peu d'intrigue. On passe de New York à Paris. Tantôt on parle de Joss, un vétéran de la guerre du Viêt-Nam et professeur à la Faculté, tantôt de Géri qui, éprise de Joss, ne réalisera jamais une union satisfaisante avec lui. Puis soudain surgissent Strozzi qui apparaît dans plusieurs récits sullivanien comme une figure obsessionnelle, et Glêsc, un clochard du XVe arrondissement. Le manque d'ordre logique reflète la confusion de l'auteur et de ses personnages, jetés dans un monde vidé de sens. L'écriture n'offre aucun soulagement :

---

<sup>176</sup> J. Mambrino, *Études*, Mars 1975.



## TROISIEME PARTIE

Naïf prétentieux qui un jour éprouve le désir d'écrire pour se gonfler, afin de compenser le vide irrémédiable. Lutter frénétiquement ne sert de rien [...] Tu n'es qu'une fourmi sur le chemin, sous l'énorme pied qui va t'écraser. Accepter la fragilité d'un être sans enveloppe. (JE, 9)

L'être fragile est appelé à se battre tout seul contre la nuit. Au début du roman on s'aperçoit que le combat auquel le personnage est confronté risque d'être long et pénible. Toutefois, la souffrance qu'il entraîne a parfois une dimension joyeuse. Après la nuit vient l'aube de l'espérance. La joie dans ce roman est « errante » ; elle se cache et s'en va. Mais elle débouche par moments sur un instant vertical : « [...] il vaut mieux vivre une seconde verticale que se traîner soixante-dix ans comme un capon. » (JE, 104) Cette « seconde verticale » est ce que cherchent constamment l'auteur et ses personnages. Blaise découvre à un moment donné qu'il peut après tout vivre dans ce monde, trouver une signification à sa vie. Blessé par Imagine, il rencontre Géri, qui souffre elle aussi à cause de l'amour impossible qu'elle éprouve pour Joss. Ancien séminariste, Joss encourage Géri à renaitre intérieurement : « Ne t'arrête pas à moi. Je ne suis qu'un relais. Je n'existe que pour te mettre au monde. » (JE, 164) Ce n'est que plus tard qu'elle comprendra ce qu'il voulait dire : « Oui, il avait fallu que Joss s'en aille pour qu'elle comprenne ce que signifiait Joss. 'Si je ne m'en vais l'Esprit ne viendra pas'. » (JE, 164)

Joss est le marginal par excellence chez Sullivan.<sup>177</sup> Il donne son salaire à ceux qui lui demandent de l'argent, aux clochards qu'il croise dans la rue, aux drogués qui viennent chercher de l'aide. Son appartement à New York attire ceux qui ont été blessés par la vie. Géri finit par se rendre compte que les années qu'elle a passées auprès de Joss, un homme qui vit poétiquement et qui aide à vivre, lui auront ouvert les yeux en lui révélant que l'amour

---

<sup>177</sup> L'auteur avoue qu'il ne pourrait jamais ressembler à son personnage, qu'il a un peu peur de lui :

« Joss me fascine et m'irrite. Il m'entraîne trop loin. » (JE, 247)

Comment trop loin ? Il semblerait qu'ici encore l'auteur se heurte à la différence entre le témoignage de son personnage et ses propres piètres efforts littéraires. Ecrire, tout ce qu'il sait faire, raconter la vie d'un Joss ou d'un Strozzi. Mais est-ce assez ?

seul donne un sens à la vie. Joss n'est qu'un « relais » comme il le dit ; il répond aux appels qu'on lui lance. C'est la raison pour laquelle il quitte Géri, qui l'adore, pour soigner Linda, une droguée qui a besoin de lui mais qui ne l'aime pas : « [...] il passe à l'existence marginale en choisissant de lier son sort à la femme la plus abandonnée. » (JH, 284) Ce manque d'égoïsme de la part de Joss, ce témoignage auprès de ceux qui souffrent, font penser au Christ : « Joss, contrairement à tous ceux qui ont le regard et le jugement de leurs intérêts sans même le savoir, avait pu régler son regard sur une autre distance et se tenait en marge de tout ordre au vent de la mort. » (JH, 246)

Joss influence les gens qui l'entourent par son amour inconditionnel, son manque d'égoïsme. Il écrit une parabole avec sa vie ; il a franchi la ligne, a vu la joie lumineuse derrière la muraille de la nuit. La liberté, le peu de soin qu'il porte à ce que pensent les autres, la chaleur humaine qu'il connaît auprès de quelques amis, lui dévoilent l'essence du christianisme : « Aider sans condition un seul être humain à vivre il me semble parfois que cela suffit pour justifier une existence. » (JE, 282) Ce besoin qu'il éprouve « d'aider à vivre » est un aspect important de l'esthétique de Sullivan mais prend une forme différente au fur et à mesure qu'avance son œuvre. La figure du clochard apparaît de plus en plus fréquemment dans les derniers romans : « J'écris pour le clochard joyeux que vous portez en filigrane » (JE, 54) note-t-il ; ou alors, s'adressant à ses lecteurs : « Avouez que vous êtes parfois tentés d'entrer dans la vérité des choses en devenant clodot. » (JE, 54) Le clochard entre-t-il vraiment « dans la vérité des choses » ? Il semblerait que pour Sullivan au moins le clochard détiennne un secret d'ordre spirituel. Il croit qu'il existe dans les marges une communauté de gens qui se réunissent et qui finissent par découvrir ce qu'est l'amour : « Ce n'est qu'au nom de l'amour qu'on peut, sans risque de détruire vainement ou de se détruire, se dresser contre l'hypocrisie sociale, ou tenter seulement d'exister en marge. » (JE, 67-68) Et puis : « Les bannis je les reconnais sur les trottoirs, partout. Ils forment le grand corps obscur des rebelles. » (JE, 48)

Le style reflète les interrogations de l'auteur qui en est venu à penser que « les mots ne servent plus à convaincre, à

## TROISIEME PARTIE

domestiquer. » (JH, 86) Il ne s'agit donc pas d'inventer un monde purement de fictions. C'est pourquoi il cherche à évoquer l'essence de sa quête spirituelle à travers un langage si dépouillé que disparaît par moments toute trace de syntaxe. Ceci n'empêche pas pour autant la communication :

Si je retrouve la peur chaque matin au réveil c'est que j'ai perdu contact avec la chair du monde chair du monde l'absolu dans la chair l'expérience singulière l'individu Ce qui est le plus intime est le plus universel Pas dans les idées Ça ne s'endort pas ohm ohm Ecrire en dormant. (JE, 290)

Il est déjà ailleurs, l'auteur, dans une zone où rien n'est clair ; tout est brouillé. Sullivan savait que le lecteur éprouverait une certaine gêne à lire des passages comme celui-ci :

Votre trouble m'émeut. Tous ces va-et-vient dans l'espace et le temps ... Vous aimeriez un ouvrage qui vous happe ! Je ne veux pas mentir à ce point.[...] Pourquoi vous tendre un piège, tandis que je me tiendrais derrière la paroi lisse de l'écriture, glace sans tain, à vous regarder vous regardant, comblés par mes impostures ? (JE, 147)

Il a une autre voie à proposer, plus pénible peut-être, mais qui promet également d'être plus révélatrice : « Un relais, tout ce que j'ai à proposer à partir duquel chercher notre identité par-dessous l'identité conventionnelle et toutes les stratifications qui nous empêchent de voir notre pauvreté. » (JH, 148) Une liberté immense s'élève des pages de ce roman, une joie sauvage. Le style continue de changer et évolue vers l'éclatement du langage. Blaise rejette les idoles trompeuses de la société en remarquant que le bonheur n'est possible que si l'on se connaît en profondeur. Il adopte à la fin du livre une attitude d'humilité qui le mène en une ultime spirale vers la lumière. Comme Jacob dans sa lutte contre l'Ange, Blaise porte les blessures de son combat mais aussi la joie qui en résulte : « D'un bout à l'autre (de *Joie errante*) je l'ai écrit dans la douleur. Prenez la joie qui bat des ailes dedans et transmettez-la vite sinon elle pourrait nous blesser. » (JE, 301) « Libère-toi » est le message qui résume ce roman. On n'a nul besoin de gagner tant d'argent, de faire une belle carrière. Non, mieux vaut céder à

l'impulsion intérieure qui n'arrive que très rarement, accepter la précarité, quitter les siens, errer afin de se trouver, trouver d'autres qui sont aussi à la recherche du poème au sein de tous les détritiques de la vie contemporaine, et de l'amour qui sauve : « Il n'y a pas que de l'ordre à faire, de l'argent à entasser, des enfants à élever, il y a de l'amour à mettre au monde, de l'humour, de l'insolence, le poème à mettre au monde. » (JE, 304)

Le dernier roman de Sullivan, *Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, est, une fois encore, situé dans une ville, le XV<sup>e</sup> arrondissement à Paris. L'action se déroule rue Fichte et raconte la lutte des squatters du XV<sup>e</sup> pour sauver leurs humbles demeures. L'histoire s'enracine dans l'expérience personnelle de l'auteur qui en a parlé dans quelques articles qu'il a écrits pour *Messages du Secours Catholique*. Il a été fasciné par les gens qui se réunissaient dans ce quartier :

Quant aux squats qui se sont introduits dans les immeubles avant démolition, faute de loi qui les protège comme en Angleterre où l'occupation sans titre ne constitue pas un délit [...], ils font appel à des avocats qui négocient leur occupation [...]

Ce sont généralement des étudiants pauvres ou des chômeurs qui trouvent ce moyen pour survivre. Mais aussi des jeunes pour qui cette existence précaire hors sécurité, représente une option, une manière de vivre. Les uns et les autres tentent, maladroitement ou non, de donner corps au rêve de nouvelles relations entre les habitants d'un quartier, en créant des lieux de rencontre pour rompre l'isolement. (BN, 150)

Sans aller jusqu'à prétendre que Sullivan parle directement des gens décrits dans les lignes ci-dessus à partir de son roman, il est quand même indéniable qu'il existe des liens entre ses personnages et les personnes « pour qui cette existence précaire, hors sécurité, représente une option, une manière de vivre. » Le romancier dit qu'il n'a plus besoin d'« inventer » des personnages, il y en a plein autour de lui qui mènent cette vie en marge qui vous permet d'échapper au mensonge social et à l'idéologie sous toutes ses formes : « Rue Fichte, on n'a d'importance pour personne. Est

important celui qui aide à vivre. Des hommes et des femmes se rencontrent qui ne se connaissent que par leurs prénoms ou leurs surnoms.» (Q1JC, 46)

La communauté de la rue Fichte se distingue par l'absence de toute prétention sociale. La hiérarchie n'existe pas ici comme elle existe ailleurs. Les personnages trouvent, chacun à sa façon, une manière d'être au monde. Chaque individu vit sa propre vie tout en établissant une connivence avec les autres habitants du quartier. L'exemple de Georges, métreur chez un architecte, souligne comment un événement peut tout changer : « Sa mise au chômage, à trente ans, fut une illumination. Deux ans qu'il a cessé le 'compromis social' et choisi la 'pauvreté.' » (QTJC, 222) Il ne garde aucune rancune à l'égard des gens qui ont été responsables de son licenciement. Cet événement a débouché sur une grande illumination : « A trente ans par la « grâce du chômage », disait-il, la vie lui avait fait une révélation. Puisque tout ce que promettaient et donnait la société pouvait être arraché, il fallait s'attacher à ce qui demeure. » (QTJC, 59)

De même Claire (la Clara de *Consolation de la nuit*) quitte le Carmel et décide d'aider les prostituées de luxe, d'en faire des amies. A-t-elle enfin découvert le vrai métier de sa mère ? Elle parle de sa conversion lors des cours de Paul Esreban : « Paul Esreban, devenu une sorte de militant du néant, en s'acharnant à détruire en elle toute idée religieuse, lui avait révélé la foi chrétienne. Ce paradoxe l'avait exaltée : l'idée de compenser, peut-être de rachat. Un défi. » (Q1JC, 232) Sullivan se réfère régulièrement aux personnages de ses romans antérieurs, les évoque pour nous en parler encore. Paul Esreban fut bouleversé par la décision de sa jeune étudiante de s'enfermer dans un couvent. Il pense qu'il se produit certains mouvements d'âme auxquels personne ne peut rien. Il a le sentiment « que presque tout s'était déroulé en lui sans lui et qu'il avait été conduit. » (CN, 105-106) Cette impression d'avoir été « conduit », beaucoup de personnages sullivanien l'éprouvent. Par la suite, ils vivent l'instant et ne s'occupent plus des apparences. Dans son dernier roman, Sullivan dresse tout un tableau de personnages qui s'éveillent et qui découvrent la vraie amitié. Car il ne s'agit nullement de se cacher d'autrui mais de s'en rapprocher, de

partager avec ses voisins les fruits de la conversion. La communauté de la rue Fichte est unique ; des habitants s'y retrouvent après des cheminements divers. On s'oriente vers Jude, prêtre « déguisé », qui est fasciné par la soif d'absolu qu'il détecte dans les gens autour de lui qui aspirent tous à une communion de nature spirituelle. Jude est la figure christique qui se tient un peu à l'écart des autres, ce qui ne l'empêche pas, le cas échéant, de donner des conseils spirituels. À Ginette, une femme aisée qui est tellement éblouie par ce qu'elle voit rue Fichte qu'elle veut y aller vivre en communauté, il dit : « - Vendez la maison, la ferme, les terres à cerises et à châtaignes pour équilibrer un peu avec les collègues. Elle répondit qu'elle réfléchirait. Plus tard elle avait dit à Céline que Jude avait le cœur raidi. » (QTJC, 120)

Comme l'homme riche de l'Évangile, Ginette n'est pas prête à tout abandonner pour suivre le message du Christ. Jude est une figure paradoxale pour Céline, qui est attirée par lui tout en ignorant sa vraie vocation. Elle éprouve de la déception quand elle apprend qu'il s'agit d'un prêtre : « Ainsi c'était donc cela : le matériel à faire la messe. Quel bricolage ! [...] D'une part, la déception : Jude n'était qu'un boy-scout. D'autre part, elle eût voulu se jeter à genoux et dire : Jude, je crois ce que tu crois. » (QTJC, 213) Et pourtant Céline aurait dû lire les signes. Le langage christique dont se sert Jude lui aurait révélé ses fortes préoccupations religieuses. À la fin d'un repas voici comment il s'adresse aux autres :

Jusqu'à présent nous avons faim, nous avons soif, nous sommes nus, nous sommes souffletés, nous sommes vagabonds. Nous nous fatiguons à travailler de nos mains ; insultés, nous bénissons, bafoués nous consolons, nous sommes les ordures du monde, le rebut universel. Et n'imitons pas saint Paul en nous vantant. (QTJC, 58)

Tout le monde ne parle pas de cette façon. Plus tard il dit, en utilisant les mots mêmes du Christ : « Le temps n'est pas venu. » (QTJC, 75) Jude est un autre membre de la famille de prêtres sullivanais qui habitent un autre espace. Cet espace, Sullivan essaie souvent de le cerner :

### TROISIEME PARTIE

On eût dit plutôt que les mots, le souffle, le rythme avaient pouvoir d'ouvrir un autre espace qui était déjà là, tel un royaume secret, d'éveiller à un autre mode d'existence. On ne décide rien. Ce n'est d'abord qu'une infime fêlure qui devient fissure, puis fracture et vous regardez votre vie d'une autre rive. (QTJC, 142)

C'est un déplacement que bien des personnages de *Quelque temps de la vie de Jude et Cie* connaissent et qui leur prête un nouveau regard sur l'existence. Tel le changement survenu chez le sculpteur, Boris, dont l'épouse avait rêvé pour lui d'une carrière brillante. Toutefois, cette obsession de réussir n'intéressait pas Boris : « Jamais il n'avait pu refouler la conscience aiguë que vouloir exceller, devenir notable, obtenir un honneur ou un pouvoir quelconque qui vous désigne et vous tient n'est que fuite devant l'ultime vérité. » (QTJC, 109) C'est alors qu'il s'installe rue Fichte où il continue de sculpter, mais sans se soucier de renommée. Sullivan ne dit pas que tous ceux qui se placent dans les marges de la société soient des saints, ni qu'ils accèdent à une vérité révélatrice. Ce serait trop simpliste. Il n'ambitionne nullement de changer les structures de la société ; il n'est pas non plus le champion des sans-abri, des clochards, des prostituées, des rebelles de toutes sortes. Le changement qu'il a à proposer est toujours d'ordre spirituel. Il prêche la conversion, l'éveil, et ceci peut arriver aussi bien aux gens installés au centre qu'aux clochards. Mais il est sûr que le cadre peut jouer un rôle dans cette conversion. Si la ville est le lieu où se déroulent tous les romans de cette dernière période, ce n'est pas par hasard : « La ville, par son étrangeté même, par la marche aussi que le narrateur pratiquait de longue date, permet une sorte de nouvelle naissance, la prise de conscience que l'impossible peut se réaliser. »<sup>178</sup>

Rue Fichte, même les immeubles portent la marque de la spiritualité naissante avec « [...] ses maisons de briques, agenouillées, tabernacles des humbles. » (QTJC, 21) Louis Jaboud, un prêtre charismatique, s'aperçoit à travers ses expériences à Plaisance où il anime un groupe de fervents, que l'Évangile « était

---

<sup>178</sup> P.Gornally, « La ville inspiratrice dans l'œuvre de Jean Sullivan », in *Les Villes d'Europe inspiratrices des Écrivains*, Paris, Ed. Pierron, 1990, p.75.

le grain de sable qui pouvait dérégler la logique des sociétés modernes, afin de rendre les hommes présents à eux-mêmes.» (Q'IJC, 299) Et Boris note, à propos de Jude, « qu'il se tenait au bord de la fracture entre l'institution qui était sa seule famille, à laquelle il avait juré d'être fidèle et l'Évangile intérieur qui l'habitait.» (QTJC, 314) Les deux prêtres arrivent à une conclusion semblable : la seule vérité qui compte est la vérité intérieure d'une part, et, d'autre part, l'Évangile exige qu'on soit présent à soi-même d'abord avant d'aider autrui à vivre.

Des gens comme Jude, Louis Jaboud, Boris, Clara, Céline, qui s'acharnent à vivre contre la réalité fabriquée par l'argent ont une autre idée du bonheur humain. La misère matérielle peut mener à une joie spirituelle indicible, de même que vivre dans la provisoire donne la possibilité de mieux se connaître, de mieux s'approcher d'une réalité autre que sociale. Sullivan croit fermement que seuls les pauvres savent aimer d'une façon inconditionnelle : « Peut-être n'y a-t-il que les pauvres, ceux que la vie a rendus pauvres d'une manière ou l'autre, qui sont capables de cet amour. » (QTJC, 16) Jude décide de s'en aller à la fin du roman quand il s'aperçoit que les habitants de la rue Fichte qui ont connu le pouvoir guérisseur de l'amour, n'ont plus besoin de lui. Ils connaissent l'essentiel du christianisme et ne cherchent plus un intermédiaire pour communiquer avec l'au-delà. Alors il part : « [...] pour lui un autre temps était venu, celui de faire ce qu'il avait à faire. » (QTJC, 383)

La façon dont le narrateur s'adresse aux lecteurs de ce roman est conforme à celle des autres romans de cette période. Une voix personnelle, familière, se fait entendre. On finit par ne plus trouver aussi déroutantes les interventions du narrateur qui nous parle sans masque, qui nous pousse à nous découvrir :

Profitons, nous aussi, du répit que les autorités viennent d'accorder à la ruelle du Coq-I'ou, juste avant que nous entrions plus avant dans l'exploration du clan de la rue Fichte et de Plaisance. Depuis le temps que nous vous entendons maronner derrière la vitre et la grille des mots. A quoi ça ressemble ? Qui est-ce ? Où allons-nous ? Nulle part. Vous êtes arrivés. (Q'IJC, 60)



### TROISIEME PARTIE

Les personnages de ce dernier roman sont très contemporains d'une société dominée par les découvertes de la technologie et par les avancées économiques. Nombreuses sont les personnes qui souffrent de ce qu'elles ne trouvent plus la dimension spirituelle dont elles sont assoiffées. En conséquence, il y a souvent un mouvement de révolte qui pousse certains à s'exiler du centre où tout le monde essaie d'être « respectable », de réussir à tout prix. Alors ils s'installent dans les marges de la société où ils ont au moins la possibilité de trouver un bonheur authentique. La précarité, le doute, le mur de la nuit, tout cela débouche parfois sur une joie imperceptible, un amour qui sauve, une fraternité qu'on vit parmi d'autres marginaux. La vérité qu'on cherche se trouve le plus souvent en soi-même, mais il faut avoir le désir de la trouver, ce qui est impossible tant qu'on est pressé de gravir l'échelle sociale. Le personnage sullivanien se découvre en se retirant dans les marges où il rencontre d'autres rebelles avec lesquels il entre en communion.

## CONCLUSION

Dans une lettre qu'il écrivit à Jacques Madaule le 15 novembre 1966, Sullivan précisa les raisons qui l'avaient poussé à écrire :

Si j'ai voulu une chose au départ, c'est celle-ci : ne pas être un « prêtre-écrivain » mais exister littéralement dans la conviction qu'il n'était pas possible d'atteindre l'incroyance des croyants ni les germes de foi au cœur des incroyants par des idées, théories, démonstrations, exhortations, mais d'abord par un langage, un style, un ton, une respiration capables de renverser d'artificielles frontières.<sup>179</sup>

Sans doute Sullivan a-t-il toujours été fidèle à cet idéal. Rien d'édifiant chez lui, aucun signe de didactisme ni de propagande mais « un ton, une respiration capables de renverser d'artificielles frontières. » Un lecteur qui tombe par hasard sur l'un de ses livres aurait du mal à s'apercevoir qu'il a été écrit par un prêtre. Un incroyant, aussi bien qu'un croyant, pourrait le lire avec profit. Ces catégories sont artificielles pour Sullivan. Il préfère les agnostiques aux catholiques pour qui la religion n'est qu'un alibi. Les prêtres qu'on croise dans son œuvre sont généralement en marge de l'institution de l'Église - comme l'a été Sullivan. On lit dans *Quelque temps de la vie de Jude et Cie* : « Jaboud se fait sa religion à lui voilà tout. Comme Jude se fait la sienne. C'est un signe des temps. » (Q1JC, 286)

C'est effectivement le cas. Ni l'un ni l'autre ne passent leur temps à parler grâce, pèché, charité mais à chercher une foi qui puisse correspondre à ce qu'a vécu Jésus. Et Sullivan ne se voit pas comme un auteur qui doit tout dire au sujet de ses personnages, ni comme quelqu'un ayant la responsabilité de s'engager dans les problèmes sociaux et politiques de son temps. Il n'aime pas interpréter selon telle ou telle opinion politique et sociale. Il dit sa vérité et c'est au lecteur de l'accueillir ou de la rejeter :

Mon cœur est du côté de ceux qui combattent pour ce qui est pauvre et faible. Mais ma mission première est d'éveil. Qu'il y

---

<sup>179</sup> Cité par Madeleine Barthélémy-Madaule, « De la singularité », in *Rencontres avec Jean Sullivan* (3), p.112.

## TROISIEME PARTIE

ait le plus d'hommes éveillés que possible, c'est à dire étrangers aux préjugés et à la paresse spirituelle! Tout éveil conduit à l'engagement. Ce n'est pas à moi de dire lequel. (BN, 40)

Sullivan est un artiste qui fuit comme son ennemi personnel le genre artiste. Il voudrait être une voix anonyme, peut-être prophétique. L'essence de son style consiste à renvoyer le lecteur à lui-même, à l'encourager à choisir son propre destin. Le Père Blanchet, dans son compte rendu de *D'amour et de Mort à Mogador*, donne un excellent résumé de toute l'œuvre sullivanienne :

Sullivan est un poète. Un poète pour qui tout est chiffre à déchiffrer, vérité à traduire avec les moyens du bord - des mots menteurs. Son monde est un monde cassé, et qui laisse, à travers les fissures, passer le jour. Ses personnages ne sont pas des personnages au sens social, Dieu non l, ni les personnages du roman classique ; ils ne sont surtout pas des personnes au destin clos, mais des libertés en travail et en choix de leur destin. Le choix s'achève dans le lecteur.<sup>180</sup>

Le personnage chez Sullivan est un humble qui un jour se convertit à sa vérité intérieure. Tout le jeu social devient alors superficiel, contingent. Il devient un marginal à cause des expériences qu'il traverse et son exemple finit par inciter le lecteur à suivre son exemple. Il n'y a aucune obligation, aucun effort à contraindre le lecteur à accepter un message de nature dogmatique - l'auteur respecte trop la liberté pour imposer des lois. Tout passe à travers ce « souffle » dont est entièrement imprégnée l'œuvre sullivanienne. Beaucoup de lecteurs n'iront pas jusqu'au bout de la quête, mais pour le petit nombre, ceux qui arrivent à épouser le message, l'effort vaut la peine. Le mouvement que Sullivan essaie de capter est fugace et tous ses personnages ne le réalisent pas. Il s'agit de se mettre en marge, de s'éveiller à une autre réalité, de trouver un nouveau regard :

On eût dit plutôt que les mots, le souffle, le rythme avaient pouvoir d'ouvrir un autre espace qui était déjà là, tel un royaume secret, d'éveiller à un autre mode d'existence. On ne

---

<sup>180</sup> *Études*, Février 1971.

## Les personnages marginaux

décide rien. Ce n'est d'abord qu'une infime fêlure qui devient fissure, puis fracture et vous regardez votre vie d'une autre rive.  
(Q1JC, 142)

## CONCLUSION : SULIVAN ET LA MARGINALITE

L'être humain est le produit de son époque, de sa famille, de son environnement social et économique. On n'échappe pas à l'ambiance du temps, qu'il s'agisse des croyances religieuses, des opinions politiques, des préférences littéraires. Il n'y a pas moyen de mesurer l'étendue de toutes ces influences : cela dit, il est évident qu'elles sont considérables. Nous avons étudié tous ces aspects de la vie de Joseph Lemarchand et de l'écrivain Jean Sullivan pour que le lecteur puisse comprendre quels étaient les éléments qui ont nourri sa marginalité. Sa petite enfance en Bretagne, la mort de son père, le remariage de sa mère, sa formation au sacerdoce, son séjour à Rennes, son voyage en Inde, la mort de sa mère, son installation à Paris, tous ces événements ont laissé des blessures, ont apporté des réponses ambiguës aux questions qui l'écartelaient. On a découvert un homme insatisfait et impatient, un écrivain paradoxal. On a abordé sa position vis-à-vis de l'Église, la distance qu'il affichait à l'égard d'une institution glorieuse et triomphale, son espoir en une Église « pauvre » et marginale. Nous avons essayé de montrer que ses écrits naissent de ses doutes vis-à-vis de la religion organisée et représentent un effort pour trouver l'Autre par le moyen de la littérature. Encore une fois se révèle ici le côté marginal d'un homme qui refuse de se conformer, qui n'est pas dupe du succès littéraire, qui vise le « petit nombre » de lecteurs en quête, comme lui, du vrai sens de l'existence. Les personnages marginaux de ses romans sont la transposition de bien des préoccupations de Sullivan. Comme lui, ce sont des solitaires qui vivent des moments de révélation intense dont ils ressortent marqués et confirmés dans leur choix d'une vie où seule compte la quête intérieure.

Le caractère complexe et paradoxal de Sullivan se comprend à la lumière de ses écrits. L'écriture est devenue sa façon de vivre le sacerdoce ; autrement dit, écrire était sa vocation. Il y a tout mis : ses doutes, sa joie, sa recherche acharnée d'une Parole qui libère. Il ne cherchait pas de réponses tout faites à ses interrogations car il savait que de telles réponses n'existaient pas. Pour lui, nous l'avons vu, il fallait vivre la quête et la quête, c'était vivre : son parcours est une sorte de quête qui donne une signification à son existence. Ses personnages lui ressemblent et il aurait aimé imiter

## Conclusion générale

leur exemple en se mettant dans les marges aux côtés de ceux qui refusent de se conformer aux règles établies. Pourtant, il savait qu'il avait un autre rôle à jouer, celui de décrire ce qui arrive quand une personne naît à sa vérité intérieure. Il est impossible de savoir définitivement pourquoi Sullivan n'a pas suivi ses personnages dans les marges désertiques des villes. C'est peut-être parce que sa marginalité, à lui, consistait à les suivre en littérature dans le labyrinthe où ils étaient enfermés. Lire Sullivan, c'est partager avec lui et avec ses personnages des expériences spirituelles riches en éclaircissements sur la condition humaine, c'est trouver la clé qui mène à la Vérité. Mais qu'on ne s'y trompe pas : la voie est pleine de pièges et de déceptions. De joie aussi, quand on arrive au bout de ses déplacements.

Le culte du marginal n'est pas spécifique à Sullivan mais son interprétation de ce concept est originale. Il n'exprime pas par ce mot tout le côté sociologique que la marginalité couvre de nos jours. Cette marginalité-là existe chez lui mais il n'y accorde pas une très grande importance. Sullivan est délibérément insaisissable, plein de paradoxes et de questions sans réponses. Ce qui le distingue des autres écrivains, c'est l'amalgame des forces qui l'ont pétri et poussé à chercher ses limites spirituelles et littéraires.

Sullivan déconcerte ses lecteurs. Sa voix prophétique les incite à changer leur vie, ne les laisse pas tranquilles. Il veut provoquer ceux qui le lisent, leur montrer que le confort et la tranquillité ne sont que des pièges, que la médiocrité et la sécurité sont aux antipodes du message de l'Évangile. Le Christ est son modèle, un homme dont les paraboles contiennent beaucoup de paradoxes, dont le témoignage marginal finit par entraîner sa condamnation à mort. Le style brisé de ses derniers romans, les interventions d'un narrateur qui commente constamment les actions des personnages, la tension qui se crée quand il cherche à dérouter son lecteur, confirment le talent de Sullivan romancier. Plus on avance dans ce monde assoiffé d'absolu et aliéné par rapport à la religion organisée plus on se rend compte que Sullivan était en avance sur son temps. La marginalité fournit la clé de son œuvre avec tout ce que ce terme comprend d'exil, de solitude, de désert, d'aliénation. Ne voit-on pas dans ce vocabulaire un résumé de l'angoisse contemporaine d'un monde d'où Dieu semble être absent ? Plutôt

## Conclusion générale

qu'un phénomène sociologique, c'est une crise métaphysique et mystique qui est en jeu. Gilles Lipovetsky, dans son analyse du *vide* actuel, cite Hiroshima avec ses 75 000 morts, les millions de tonnes de bombes versées sur le Viêt Nam, l'escalade du stock mondial d'armes nucléaires, les figures du nihilisme européen, les personnages morts-vivants de Beckett, l'accident d'Harrisburg, avant de conclure :

A-t-on jamais autant organisé, édifié, accumulé et, simultanément, a-t-on jamais été autant hanté par la passion du *rien*, de la table rase, de l'extermination totale ? En ce temps où les formes d'anéantissement prennent des dimensions planétaires, le désert, fin et moyen de la civilisation, désigne cette figure *tragique* que la modernité substitue à la réflexion métaphysique sur le néant. Le désert gagne, en lui nous lisons la menace absolue, la puissance du négatif, le symbole du travail mortifère des temps jusqu'à son terme apocalyptique.<sup>181</sup>

Chez Sullivan, toutefois, il peut naître de ce vide une conversion intérieure, une recherche d'une spiritualité qui serait capable de combler la « puissance du négatif. » Il s'agit, d'après lui, de poursuivre jusqu'au bout un Graal dont les fruits ne se voient qu'après la mort. A la fin de *Matinales : Itinéraire spirituel*, on lit : « Le bonheur n'est pas dans le bonheur. Il est dans l'incessante marche. Allons sortez, vivez tant que vous êtes vivants, faites quelque chose, un coup de folie, ou mieux, qui sait, si vous venez de dîner faites tranquillement la vaisselle. » (M, 364)

Tout est mouvement chez Sullivan : voilà l'essence de sa marginalité, cette capacité qu'il a de nous troubler, de nous mettre en marche vers autre chose, de nous faire rire et pleurer. On ne peut pas se permettre de rester immobile quand on voit ses personnages qui se déplacent sans cesse, qui n'arrêtent pas de chercher. La marginalité est ce qui capte le mieux le caractère de l'auteur, le côté paradoxal de ses écrits et de ses personnages : c'est la clé qui permet de comprendre ce qui constitue sa valeur esthétique et éthique.

---

<sup>181</sup> G. Lipovetsky, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard/Folio, 1983, pp. 49-50.

## BIBLIOGRAPHIE

### (A) Ouvrages de Jean Sullivan.

*Le Voyage intérieur*, Plon, 1958, réédité dans *Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.

*Provocation ou la faiblesse de Dieu* (Essai), Plon, 1959.

*Bonheur des rebelles*, Plon, 1959, réédité chez Gallimard, 1968.

*Le Prince et le mal*, Spes, 1960, réédité sous le titre *L'insurrection du Prince* dans *Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.

*Ligne de crête*, (Essai) Plon, 1961, nouvelle édition Desclée de Brouwer, 1982.

*Paradoxe et scandale*, Plon, 1961, nouvelle édition sous le titre *Dieu au-delà de Dieu*, Gallimard, 1968 et chez Desclée de Brouwer, 1982.

*Du côté de l'ombre*, Gallimard, 1962.

*Mais il y a la mer*, Gallimard, 1964, réédité, 1972, Folio, 1974 avec un Avant-propos de Brice Parain.

*Le plus petit abîme*, Gallimard, 1965, réédité, 1981.

*Devance tout adieu*, Gallimard, 1966, Folio, 1983.

*Car je t'aime, Ô Éternité*, Gallimard, 1966, réédité 1980.

*L'obsession de Delphes*, Gallimard, 1967.

*Dieu au-delà de Dieu*, (Essai), Gallimard, 1968, réédité chez Desclée de Brouwer, 1982.

*Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.

*Consolation de la nuit*, Gallimard, 1968, réédité 1981.

*Les mots à la gorge*, Gallimard, 1969.

*Miroir brisé*, (Essai), Gallimard, 1969.

*D'amour et de mort à Mogador*, Gallimard, 1970.

*Petite littérature individuelle*, (Essai), Gallimard, 1971.

*Joie errante*, Gallimard, 1974, Folio, 1988.



## BIBLIOGRAPHIE

*Je veux battre le tambour*, Gallimard, 1975.

*Matinales. Itinéraire spirituel*, (Essai) Gallimard, 1976, réédité 1981.

*Passer les passants*, dans Henri Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, Gallimard, 1977, pp. 185-210.

*Matinales. La traversée des illusions*, (Essai), Gallimard, 1977, réédité 1981.

*L'instant l'éternité* (entretiens avec Bernard Feuillet), Le Centurion, 1978.

*Ligne de crête*, suivi de *Les hommes du souterrain*, Desclée de Brouwer, 1978.

*Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, Stock, 1979.

*L'exode* (Essai), Desclée de Brouwer, 1980.

*Parole du passant*, Le Centurion/Panorama Aujourd'hui, 1980.

*L'écart et l'alliance*, Gallimard, 1981.

*Dieu au-delà de Dieu*, Desclée de Brouwer, 1982, réédition avec une préface de Raymond Jean.

*Bloc-notes*, Editions S.O.S., 1986.

*Une lumière noire. Sur Beuve-Méry*, Arléa, 1994. Préface de Marguerite Gentzbitzel.

*Pages*, (Anthologie), Gallimard, 1996. Avant-propos de Jean Grosjean. Introduction de Raymond Jean.

### **Entretiens avec Jean Sullivan.**

Avec Louis Martin, in *Ecrits du Canada français*, Volume 62, Montréal, 1988.

Avec Marcel Brisebois, diffusé comme partie de l'émission "Rencontres" en 1975. In *Ecrits du Canada français*, Montréal, 1988.

Feuillet, Bernard, *Jean Sullivan, l'instant, l'éternité*, Collection « Les Interviews », Le Centurion, 1978.

## BIBLIOGRAPHIE

Avec Jean-Pierre Manigne, « On n'atteint le réel que par l'imaginaire », in *Informations catholiques internationales*, le 15 mai, 1977.

Avec Marie-Thérèse Maltèse sur l'TV1 le 24 septembre 1978. Reproduit in *Rencontres avec Jean Sullivan (3)*, Septembre 1987.

Avec Alan Saury, in *Rencontres avec Jean Sullivan (1)*, 1985.

### **(B) Etudes critiques sur Jean Sullivan (Choix).**

Collectif, *Écrits du Canada français*, numéro spécial Jean Sullivan, Volume 62, Montréal, 1988.

Collectif, *Le Sacrement de l'instant. Présence de Jean Sullivan*, Actes du premier colloque Jean Sullivan, *Question de*, No 80, Albin Michel, 1990.

Collectif, Numéro spécial d'*Approches*, Cahier No 70, 1991, édité par J.B. Jolly, *Avec Jean Sullivan : art et quête spirituelle*.

Guillemin, Henri, *Sullivan ou la parole libératrice*, Gallimard, 1977.

Majault, Joseph, *L'évidence et le mystère*, Le Centurion, 1978.

Giller, Marc, *La Parole d'exode. Étude thématique et lexicale de l'œuvre de Jean Sullivan*, Thèse de doctorat, Université d'Innsbruck, (Autriche), 1986.

Gormally, Patrick, *Jean Sullivan : écrivain chrétien. Une conception originale du rôle de l'écrivain*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Toulouse-le-Mirail, 1980.

Gormally, Patrick et Mannion, Mary Anne, *Jean Sullivan à l'ère sous le regard de Dieu*, Québec, Fides, 2006. Anthologie avec une Introduction importante, pp.7-33.

Lavoué, Jean, *Jean Sullivan je vous écris*, Desclée de Brouwer, 2000.

Claude Lebrun, *Invitation à Jean Sullivan*, Le Cerf, 1981.

Maher, Eamon, *Roman et christianisme en France : Le thème de la marginalité dans l'œuvre de Jean Sullivan*, Thèse de doctorat, National University of Ireland, Galway (Irlande), 1997.

## BIBLIOGRAPHIE

Mannion, Mary-Anne, *De l'individuel à l'universel. Une étude de l'œuvre sullivanienne*, Thèse de doctorat, National University of Ireland, Galway (Irlande), 1999.

Thomas, Joseph, *L'incessante marche. Extraits de Jean Sullivan*, Néant-sur-Yvel, Éditions Mine de Rien, 2003.

Transvouez, Yvon (directeur), *Jean Sullivan, L'écriture insurgée*, Rennes, Éditions Apogée, 2007. (Cet ouvrage fort important rassemble les textes marquant la commémoration bretonne du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Sullivan).

### **Rencontres avec Jean Sullivan, No.s 1-14, Association des Amis de Jean Sullivan.**

*Rencontres avec Jean Sullivan* (1), Septembre 1985.

*Rencontres avec Jean Sullivan* (2), Juillet 1986.

*Rencontres avec Jean Sullivan* (3), Septembre 1987.

*Rencontres avec Jean Sullivan* (4), Août 1988.

*Jean Sullivan 12 années de critique littéraire 1968-1979, Rencontres avec Jean Sullivan* (5), Janvier 1991.

*Jean Sullivan et le cinéma. Passer la ligne, Rencontres avec Jean Sullivan* (6), Avril 1992.

*Croyance Incroyance, Rencontres avec Jean Sullivan* (7), Avril 1992.

*Pouvoirs Pouvoir, Rencontres avec Jean Sullivan* (8), Novembre 1994.

*Chant, Parole, Ecriture, Rencontres avec Jean Sullivan* (9), Novembre 1995.

*La Mort Solaire, Rencontres avec Jean Sullivan* (10), Novembre 1998.

*Littérature et sources spirituelles : L'œuvre de Jean Sullivan, Rencontres avec Jean Sullivan* (11), Octobre 1999.

*Les Marges, Rencontres avec Jean Sullivan* (12), Novembre 2000.

*Sullivan et l'intériorité, Rencontres avec Jean Sullivan* (13), Septembre 2002.

## BIBLIOGRAPHIE

*D'hier à aujourd'hui* : Mainales Itinéraire spirituel, *Rencontres avec Jean Sullivan* (14), Novembre 2003.

### Articles critiques sur l'œuvre de Sullivan (choix).

Bichelberger, Roger, « Quand Dieu se promène dans le roman », in *Croire aujourd'hui*, juin 1984.

Bressolette, Michel, « Jean Sullivan, le rebelle », in *Etudes*, novembre, 1968, pp.581-585.

Cunneen, Joseph, « Jean Sullivan : writing as a vocation », in *America*, February 15, 1986, pp. 117-120.

Gormally, Patrick, « Absence et plénitude : Roger Munier et Jean Sullivan », in *Poésie et spiritualité en France depuis 1950*, eds. M. et J.-M. Baude, Klincksieck, 1988, pp. 13-22.

\_\_\_\_\_, « Vers une définition de l'écrivain contemporain : l'exemple de Jean Sullivan », in *Bichelberger, un éveillé d'aurore*, Presses Universitaires de Nancy, 1989, pp. 127-137.

\_\_\_\_\_, « La ville inspiratrice de l'œuvre de Sullivan », in *Les villes d'Europe inspiratrice des écrivains*, Editions Pierron, Sarreguemines, 1990, pp. 73-88.

\_\_\_\_\_, « Morning Light », in *The Furrow*, January 1991, pp. 75-83.

\_\_\_\_\_, « Time and eternity in the works of Jean Sullivan », in *Forum for Modern Language Studies 1991*, Vol. XXVII No 2, pp. 169-176.

\_\_\_\_\_, « La quête spirituelle de Jean Sullivan », in *La Quête du graal*, Presses Universitaires de Nancy, 1994, pp.87-93.

\_\_\_\_\_, « Le prêtre dans l'œuvre de Jean Sullivan », in *Prêtres diocésains*, janvier 1996, pp.13-22.

\_\_\_\_\_, « Le risque et le doute : Jean Sullivan et l'esprit pascalien », in *Enracinement et dépassement chez les écrivains européens contemporains*, Editura Timpul, Iasi, 1996, pp. 138-142.

## BIBLIOGRAPHIE

Maher, Hamon, «The Christian novelist in an Age of Transition - A Case Study», in *Studies*, Vol. 82, No.326, Summer 1993, pp.140-7.

\_\_\_\_\_, «Faith on the Margins - the example of Jean Sullivan», in *Doctrine & Life*, Vol.43, No.3, March 1993, pp.147-55.

\_\_\_\_\_, «The Rebel Priest Who Liked to Buck Tradition», in *The Irish Times*, le 4 avril, 1994.

\_\_\_\_\_, «Le personnage marginal chez Jean Sullivan», in *Etudes*, (Juillet-Août), 1994, pp.91-9.

\_\_\_\_\_, «Jean Sullivan, champion of the marginalised», in *The Month*, June 1995, pp.249-52.

\_\_\_\_\_, «L'itinéraire mystique de Jean Sullivan», in *Christus*, No 169, janvier 1996, pp.106-16.

\_\_\_\_\_, «La joie insolite chez Jean Sullivan : l'exemple de *Joie errante*», in *Lumière & Vie*, No, 226, février 1996, pp.75-8.

\_\_\_\_\_, «The Figure of the Priest in the Writings of Jean Sullivan (1913-1980)», in *Modern Believing*, Vol. XXXIX, April 1998, pp.23-9.

\_\_\_\_\_, «Jean Sullivan : écrivain marginal», in *Littérature et Sources Spirituelles : Actes du Colloque d'Irlande*, édité par Pdraig O'Gormaille. *Rencontres avec Jean Sullivan 11*, 1999, pp. 51-8.

\_\_\_\_\_, «Jean Sullivan (1913-1980) : a Marginal Writer», in *Irish Theological Quarterly* Volume 64, No.3, (Autumn), 1999, pp. 277-84.

\_\_\_\_\_, «Jean Sullivan : prêtre-écrivain des marges», in *Rencontres avec Jean Sullivan 12*, Association des Amis de Jean Sullivan, 2000, pp.38-47.

\_\_\_\_\_, «A Case for reading Jean Sullivan in Translation», in *The Month*, February 2001, pp.76-9.

\_\_\_\_\_, «Coping with Death alongside Jean Sullivan», in *Reality* November 2001, pp.23-4.

\_\_\_\_\_, «Indian Spirituality as Experienced by the French priest-writer, Jean Sullivan (1913-1980)», in *Spirituality*, Vol. 9, No.47, March-April, 2003, pp.123-6.

## BIBLIOGRAPHIE

\_\_\_\_\_, « An Introduction to the Life and Works of Jean Sullivan (1913-1980) », in *Studies*, Vol. 92, No.368 Winter 2003, pp.387-95.

\_\_\_\_\_, « Reducing yourself to Zero » (sur Jean Sullivan), in *The Way*, Vol. 43, No. 3, July 2004, pp.95-105.

\_\_\_\_\_, « A Glimpse at Death and the Transcendent in Gerard Manley Hopkins and Jean Sullivan », in *Spirituality*, Vol. 10, No. 56, September-October 2004, pp.310-14.

\_\_\_\_\_, « Death in the Country : An intertextual Analysis of Jean Sullivan's *Anticipate Every Goodbye* and John McGahern's *The Leavetaking* », in *France and Ireland : Anatomy of a Relationship*, édité par Eamon Maher et Grace Neville, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2004, pp.111-121.

\_\_\_\_\_, « L'enfance inspiratrice de Jean Sullivan (1913-1980) », in *L'enfance inspiratrice : Éclat et Blessures*, édité par T'oby Garfitt et Claude Herly, L'Harmattan, 2004, pp.93-102.

\_\_\_\_\_, « Religion question of following Path to Self-Discovery » (sur Jean Sullivan), in *The Irish Times*, RITE AND REASON, 20 February, 2006.

\_\_\_\_\_, « Lecture intertextuelle des premiers essais de Julien Green et de Jean Sullivan : remise en question de l'hypocrisie et de la rictéur », in *Julien Green, essayiste et diariste*, édité par Michael O'Dwyer, Oxford, Peter Lang, 2007, pp.167-76.

Majault, Joseph, *Dictionnaire de spiritualité*, Vol. XIV, Beauchesne, 1990, pp. 1299-1301.



## TABLE DES MATIERES

<b>AVANT-PROPOS .....</b>	<b>7</b>
<b>PREMIERE PARTIE .....</b>	<b>21</b>
JOSEPH LEMARCHAND (1913-1980) : UNE VIE EN MARGE .....	21
INTRODUCTION A UNE VIE MOUEMENTEE .....	21
UNE JEUNESSE BRETONNE.....	23
ANNEES DE FORMATION AU SEMINAIRE ET EMERGENCE DU PRETRE MARGINAL.....	29
DERACINEMENT ET NAISSANCE A LA LITTERATURE. ....	40
LES ANNEES PARISIENNES JUSQU'A LA MORT.....	54
<b>DEUXIEME PARTIE .....</b>	<b>61</b>
SULIVAN, FIGURE MARGINALE DANS LE MONDE LITTERAIRE... 61	61
INTRODUCTION.....	61
SULIVAN ET LE ROMAN CATHOLIQUE.....	65
SULIVAN ET MAURIAC.....	68
SULIVAN ET BERNANOS.....	80
CONCLUSION.....	94
SULIVAN ET LE NOUVEAU ROMAN.....	101
L'EXEMPLE DE CELINE ET DE KEROUAC : DEUX ECRIVAINS EN MARGE QUE SULIVAN TENAIT EN ESTIME.....	121
CONCLUSION.....	133
<b>TROISIEME PARTIE.....</b>	<b>139</b>
LES PERSONNAGES MARGINAUX.....	139
INTRODUCTION .....	139
LES REBELLES.....	148
LES DOUX.....	158
LES CHERCHEURS DE L'AU-DELA.....	184
CONCLUSION.....	209
CONCLUSION : SULIVAN ET LA MARGINALITE .....	212
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>215</b>



**L'HARMATTAN, ITALIA**

Via Degli Artisti 15 ; 10124 Torino

**L'HARMATTAN HONGRIE**

Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16  
1053 Budapest

**L'HARMATTAN BURKINA FASO**

Rue 15.167 Route du Pô Patte d'oie  
12 BP 226  
Ouagadougou 12  
(00226) 50 37 54 36

**ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA**

Faculté des Sciences Sociales,  
Politiques et Administratives  
BP243, KIN XI ; Université de Kinshasa

**L'HARMATTAN GUINÉE**

Almamyia Rue KA 028  
En face du restaurant le cèdre  
OKB agency BP 3470 Conakry  
(00224) 60 20 85 08  
harmattanguinee@yahoo.fr

**L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE**

M. Etien N°dah Ahmon  
Résidence Karl / cité des arts  
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03  
(00225) 05 77 87 31

**L'HARMATTAN MAURITANIE**

Espace El Kettab du livre francophone  
N° 472 avenue Palais des Congrès  
BP 316 Nouakchott  
(00222) 63 25 980

**L'HARMATTAN CAMEROUN**

BP 11486  
Yaoundé  
(00237) 458 67 00  
(00237) 976 61 66  
harmattancam@yahoo.fr