

L'homoérotisme en autotraduction : Le cas de Sud / South de Julien Green

Genevieve Waite

Number 117, Winter 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076096ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076096ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Waite, G. (2021). L'homoérotisme en autotraduction : Le cas de Sud / South de Julien Green. *Dalhousie French Studies*, (117), 111–125.
<https://doi.org/10.7202/1076096ar>

Article abstract

As a translingual American writer, Julien Green (1900-1998) wrote a wide variety of novels, plays, short stories, and essays, as well as one of the longest recorded journals of the twentieth century. Among his bilingual texts Green published an important homoerotic play, *Sud* (1953), which he later translated into English as *South* (1959) in collaboration with his sister, Anne Green. Although the homoerotic nature of the characters of Green's novels has been examined in certain critical texts, the evolution of this homoeroticism in Green's self-translated play, *Sud / South*, has not yet been studied in detail. This article will, therefore, show how Green radically transformed the drama of homosexual love from his first play, *Sud* (1953), in his self-translation, *South* (1959), and the effects of these linguistic changes on the reader. More specifically, this critical analysis will demonstrate how Green used a translative approach of the *moins-dit* in order to conceal a substantial portion of his original French play's central intrigue. Because of multiple omissions, revisions, and additions in self-translation, Ian Wiczewski's love for the young Erik Mac Clure, as well as Édouard Broderick's homosexual orientation, are less visible in *South* than in *Sud*. Consequently, *Sud* and *South* appear as two very disparate versions of the same text.

L'homoérotisme en autotraduction : Le cas de *Sud* / *South* de Julien Green

Genevieve Waite

Citoyen américain et écrivain translingue¹ d'expression française et anglaise, Julien Green (1900-1998) a écrit de nombreux romans, nouvelles, pièces, et essais tout au long de sa vie, ainsi que l'un des journaux intimes les plus longs du vingtième siècle.² Dans son œuvre bilingue se trouve une pièce d'inspiration homoérotique, *Sud* (1953), qu'il a traduite en anglais sous le titre de *South* (1959)³ avec l'aide de sa sœur, Anne Green. Bien que l'orientation homoérotique des personnages des œuvres françaises de Green ait déjà été abordée dans plusieurs textes critiques,⁴ l'évolution de cet homoérotisme dans une autotraduction comme celle de la pièce *Sud* / *South* n'a pas encore été étudiée en détail. Dans cet article, on tentera donc de montrer comment cet auteur a, de façon saisissante, changé le drame de l'amour homosexuel de sa première pièce, *Sud* (1953), dans son texte autotraduit, *South* (1959), et les effets que ces modifications linguistiques provoquent sur le lecteur. Plus spécifiquement, on démontrera comment Green a utilisé une approche translativ⁵ du *moins-dit*⁶ pour dissimuler une grande partie de l'intrigue centrale dans la version anglaise de sa pièce. À cause de coupures, d'ajouts, et de révisions récurrents en autotraduction, les sentiments amoureux du lieutenant Ian Wiczewski pour le jeune Erik Mac Clure, ainsi que l'homosexualité d'Édouard Broderick, sont moins perceptibles dans *South* que dans *Sud*. Alors que le lecteur francophone découvre un texte imbu de tensions sexuelles et amoureuses entre les personnages principaux masculins, le lecteur anglophone développe une lecture plus ambiguë qui est vide de nombreuses nuances homoérotiques clés.

Le « drame personnel » de Julien Green

L'histoire tragique de *Sud* / *South* se déroule à Bonaventure, dans la plantation d'un homme de quarante ans qui s'appelle Édouard Broderick, à la veille de la guerre de Sécession en

1. Selon Steven Kellman, le mot translingue ("translingual") décrit les auteurs bilingues ou multilingues qui écrivent en plusieurs langues ou au moins qui écrivent dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle (ix).
2. Le *Journal* de Julien Green, qui se divise en volumes multiples, a été tenu par l'auteur de 1919 jusqu'en 1996, à la fin de sa vie.
3. En outre d'aborder un sujet mal connu et scandaleux en France, Mark Brown constate que *South* (1959) était peut-être le premier drame gai télévisé. Il note également la description de Simon McCallum, le conservateur du British Film Institute, comme un événement marquant dans l'histoire culturelle gai : "*South*, adapted by Gerald Savory from an original play by Julien Green and screened on 24 November 1959, 'is a milestone' in gay cultural history, said the BFI curator Simon McCallum" (Brown).
4. Voir "Winning over the Reader to Compassion for the Homosexual in Julien Green's *Le Malfaiteur*" de Richard Berrong, « Stratégies narratives de l'aveu homosexuel dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green » d'Enrico Guerini, *Sexualité, religion et art chez Julien Green* de Jean-Pierre J. Piriou, et *At the Periphery of the Center: Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green* de Thomas Armbricht, entre autres textes.
5. Le terme "translative" provient de *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation* de Jan Walsh Hokenson et Marcella Munson. Ce mot représente le processus de la traduction (13).
6. En autotraduction, Green modifie dramatiquement sa pièce—avec des coupures, des ajouts, et des révisions importantes—pour révéler moins d'information sur le comportement et les sentiments de ses personnages. L'expression le « moins-dit » s'inspire de l'idée critique du « non-dit » chez Julien Green. Voir *Julien Green : Non-dit et ambiguïté*, eds. Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclet, « Telling it like it isn't: the importance of the non-dit in Green's *Sud*, » Thomas Armbricht, *American Drama, Vertigine*, Julien Green, a cura di Giuseppe Girimonti Greco e Ezio Sinigaglia, et « Le "Léviathan" de Julien Green : le secret de Polichinelle et l'intime "clos"... de l'Autre », Giuseppe Girimonti Greco et Ezio Sinigaglia.

Caroline du Sud. Dans cette pièce bilingue⁷ audacieuse, Green présente le récit d'un lieutenant polonais du Nord, Ian Wiczewski, qui tombe éperdument amoureux d'un jeune soldat sudiste, Erik Mac Clure. Après avoir demandé la main de la jeune fille de Monsieur Broderick, Angelina, Ian essaie d'avouer ses vrais sentiments à Mac Clure. N'y parvenant pas, il provoque Erik en duel, et se laisse tuer par celui-ci. En ce qui concerne l'intrigue principale de la pièce, Green avoue que *Sud* lui a permis « d'étouffer sur le plan charnel une homosexualité » qui l'« éloignait de Dieu » (Assouline 23). Et comme Michael O'Dwyer le résume, en dépit du cadre de la guerre dans *Sud*, « The central drama sprang from an inability on the part of the principal character to express homosexual love » (585-586). Pour Green, « *Sud* n'est pas une pièce sur la guerre. C'est un drame personnel » (Devey 1507).

Ce drame personnel devient très significatif si on considère l'identité homosexuelle réprimée de l'auteur. Selon Richard Berrong, Green a été « one of the major – if, for liberated gays, more problematic – gay French novelists of the twentieth century » (63). Divisé toujours entre son homosexualité et sa foi catholique, Green a lutté toute sa vie à réconcilier ces deux parties divergentes de lui-même. En effet, Paul Monette explique comment, dans son *Journal*, « [Green] sets his fallen homosexual state against a higher religious calling that, to his shame, he has failed to answer, and within the homosexual realm itself he distinguishes between purely emotional attachments... and grossly physical indulgences, which are the work of the Devil » (173). Au sujet de la dichotomie entre la vie sensuelle et la vie spirituelle qui transparaît dans sa fiction en général, John Dunaway affirme dans *The Metamorphoses of the Self: The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Julien Green* : « In all of his writing, Green is constantly addressing himself to what he calls the problem of the two realities—the carnal reality versus the metaphysical reality... » (85). Dans toute son écriture, surtout *Si j'étais vous*, *Le langage et son double*, et *L'homme et son ombre*, Green cultive un certain sens du double ou même du « dédoublement » (Green, *Album Julien Green* 123).⁸

Plusieurs critiques ont, par ailleurs, noté l'importance de l'aveu équivoque de l'homosexualité dans la version originale de sa pièce, *Sud*. Enrico Guerini, par exemple, écrit que cette pièce est structurée « autour de l'aveu de l'homosexualité... mais cette dernière n'est pourtant jamais rendue de manière directe. Elle peut uniquement se lire en creux, entre les nombreux détours empruntés par le discours » (9).⁹ Theodore Toulon Beck explique aussi que l'amour homosexuel dans *Sud* « is treated with dignity and restraint, and its development ably demonstrates the author's subtlety as well as his mastery of innuendo and inference » (364). Enfin, d'une façon globale, Denis Coutagne observe comment l'œuvre romanesque et théâtrale de Green naît « [d]e cet aveu impossible » où « Ian Wiczewski et Erik Mac Clure [dans *Sud*], transposent l'amour qu'on ne peut pas avouer » (85).

Green offre plus de commentaires sur la nature homoérotique de *Sud* dans une entrée de son *Journal*, qui date du 11 novembre 1950 : « Ainsi, en se laissant aller, on fait malgré soi la pièce qu'on ne voulait pas faire, mais c'est aussi, peut-être, celle qu'on devait faire... Malheureusement, je ne puis découvrir mes personnages qu'à mesure que je les suis » (Green, *Œuvres complètes IV* 1191). Dans ce passage, Green suggère qu'il écrit une pièce

7. Bien que *Sud* ait été publié en français et en anglais séparément, l'édition bilingue de cette pièce (Flammarion 2008) permet au lecteur de lire les deux versions du texte simultanément et avec aisance.

8. Pour plus de précisions critiques sur le thème du double chez Julien Green, voir notamment *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio* de Massimo Fusillo, "The Writer's Identity as Self-Dismantling Text in Julien Green's *Si j'étais vous*..." de Robert Ziegler, *Julien Green au confluent de deux cultures*, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, et « Julian e Julien Green: i due volti di un autore bilingue nell'esperienza dell'autotraduzione » de Cinzia Gigli.

9. Le motif de la confession impossible se trouve dans d'autres romans de Green, comme *Léviathan*, *L'autre sommeil*, et *Le visionnaire*, entre autres.

osée qui aborde un sujet important, et qu'il est obligé de s'identifier à chacun de ses personnages, mais il ne cite pas ouvertement le sujet de l'homosexualité. Dans un entretien du 3 mars 1953, il développe : « J'ai écrit cette pièce pour savoir ce qu'il y avait "dedans"... Et j'ai découvert ceci : que la solitude en constituait le jeu dramatique, que chacun des personnages mourait d'être seul, que le héros, poussé par la fatalité, n'échappait pas à l'attrait d'un amour impossible » (Cantagrel).

Selon certains critiques comme Jacques Petit, *Sud* servait à « retrouver la tristesse de l'enfance [de l'auteur], la solitude et le souvenir des années de jeunesse à l'Université... » (68), des thèmes qui réapparaissent dans d'autres textes comme « Christine », *Les clefs de la mort*, *Moïra*, et *L'autre sommeil*. En effet, le drame personnel de l'homosexualité de Green devient une sorte de synonyme pour sa fiction, un espace où l'autobiographie se mêle à la littérature : « Écrire devient une nécessité [pour Green], dire à d'autres ce que l'on n'a pu confier au seul être à qui l'on désirait confier son secret » (Coutagne 84). La réalité de l'aveu impossible chez Green semble donc être transposée directement dans sa fiction.

L'homoérotisme et le moins-dit en autotraduction

En faisant une lecture bilingue approfondie de *Sud / South*, on peut apercevoir de nombreuses différences entre les deux textes, et notamment entre la présentation des deux personnages principaux : Ian / Jan Wiczewski et Édouard / Edward Broderick. Tout d'abord, tandis qu'en français le langage du propriétaire de la plantation de Bonaventure, Édouard Broderick, offre des indications explicites de son homosexualité, en autotraduction, Green fait d'importantes modifications qui neutralisent la sexualité d'Edward. En anglais, le personnage devient alors une sorte d'espèce asexuelle ou, comme Foucault l'appellerait, une « aberration du sens génésique » (56). Dans la scène trois de l'acte premier, par exemple, Édouard parle à Ian de son manque de foi vis-à-vis de celle de sa nièce, Regina :

ÉDOUARD BRODERICK : [...] Je voudrais avoir la foi de Regina [...] Moi, il me semble que je fais semblant... un peu... Il le faut, vous comprenez. Je ne suis pas sûr. Elle est sûre [...] (97, 99).

En traduction, néanmoins, le discours d'Edward est plus court et moins hésitant :

EDWARD BRODERICK : [...] I wish I had Regina's faith [...] I pretend to. I'm not sure. She is sure (96, 98).

Dans cette partie du dialogue, Green met l'homosexualité d'Édouard Broderick plus en avant en français qu'en anglais. En français, les phrases « Moi, il me semble que je fais semblant... un peu... Il le faut, vous comprenez » renforcent non seulement l'ampleur des inquiétudes d'Édouard au sujet de ses croyances religieuses mais aussi le thème récurrent de la dissimulation de son orientation sexuelle propre. Édouard doit faire semblant d'avoir la même foi que Régina pour contrer son inévitable « péché » (Foucault 52), celui d'être homosexuel. D'une manière générale, il doit faire semblant d'aimer Dieu, ainsi que les femmes, pour s'intégrer à sa société hétérosexiste¹⁰ (Sedgwick 69). D'autre part, Édouard sait que son identité homosexuelle va à l'encontre des magistères catholiques et protestantes de son époque, et il faut se rappeler que « [l']Église... qualifie l'homosexualité de conduite désordonnée et de mauvaïse du point de vue moral » (Gross 67). En anglais, pourtant, avec l'absence des phrases « Moi, il me semble que... un peu » et « Il le faut, vous comprenez », les tendances homoérotiques d'Edward sont largement effacées. En français, Édouard s'interroge sur son identité cachée, mais en anglais, il avoue simplement qu'il fait semblant d'avoir la même foi que Regina, et il n'admet pas qu'il « faut » faire

10. Ma traduction.

semblant de l'avoir. En anglais, le langage d'Edward est moins ambivalent et strictement lié à cette idée de foi.

Green transforme l'identité homosexuelle d'Edward non seulement en révisant son autotraduction, mais aussi en effectuant des coupures dramatiques. Ces modifications notables montrent ce que Michaël Oustinoff décrit comme la liberté totale de l'autotraducteur : « L'écrivain se traduisant lui-même est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, quitte à aboutir à une véritable recreation. Sa latitude englobe donc celle du traducteur et la dépasse » (24). De façon similaire, Cinzia Gigli note comment les autotraducteurs comme Green peuvent modifier leurs propres textes selon les circonstances ou au fil du temps : « [un autotraduttore] può scegliere metodi traduttivi diversi a seconda delle circostanze, o modificarli nel tempo. La sua libertà può paradossalmente anche sfociare nel legittimo proposito di voler includere interferenze linguistiche e culturali all'interno della propria traduzione » (49-50). En tant qu'un autre exemple de la liberté récréative de Green en autotraduction, dans la scène cinq de l'acte premier de *Sud*, l'auteur enlève une portion essentielle du dialogue entre Édouard et Regina. En français, on lit le passage suivant :

ÉDOUARD BRODERICK, *il se jette sur le canapé* : Je ne veux écouter personne. Je souffre. Personne ne sait à quel point je souffre.

REGINA : Je veux vous parler, mon oncle. Moi aussi, je suis malheureuse.

ÉDOUARD BRODERICK : De quel droit ? Vous avez votre Dieu, votre forteresse. Mais moi, il me semble qu'aux approches de cette guerre maudite, tout se détruit dans mon âme. Tu ne peux pas comprendre, Regina, tu n'as pas vécu. J'en viens à espérer ce que je redoute, que les canons de Beauregard fracassent le silence de la plantation ! (143)

En traduction, cependant, la plupart de ce dialogue est coupé du texte :

EDWARD BRODERICK (*throwing himself on the sofa*) : I don't want to listen to anyone (140).

Ici, Green opère un travail translatif qui s'oppose à l'approche « idéale » du traducteur : « ...le traducteur recode et retransmet un message reçu d'une autre source. Ainsi la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents » (Jakobson 80). Dans cet extrait de la version anglaise de la pièce, Edward demande au Lieutenant Veechefsky de punir son fils, Jimmy, qui avait giflé une domestique noire. Quand celui-ci hésite à le faire, Edward dit simplement qu'il ne veut écouter personne, et il se jette sur le canapé. Pourtant, en français, Édouard admet qu'il souffre et que les autres personnes ne savent pas à quel point il porte cette souffrance en lui. La phrase révélatrice, « Personne ne sait à quel point je souffre » signale qu'Édouard fait face à un véritable dilemme intérieur qui lui est insupportable. Comme Georges Bataille observe, l'émotion passionnée de l'amour s'associe souvent, au début, aux sentiments d'angoisse et de souffrance :

Mais pour celui qui l'éprouve, la passion peut avoir un sens plus violent que le désir des corps. Jamais nous ne devons oublier qu'en dépit des promesses de félicité qui l'accompagnent, elle introduit d'abord le trouble et le dérangement. La passion heureuse elle-même engage un désordre si violent que le bonheur dont il s'agit, avant d'être un bonheur dont il est possible de jouir, est si grand qu'il est comparable à son contraire, à la souffrance (25).

En disant à Regina qu'elle a son « Dieu » et sa forteresse, Édouard suggère que ses problèmes à lui vont à l'encontre de la religion et des normes de ce que Judith Butler

qualifierait d'« intelligibilité culturelle »¹¹ (17). Quand Édouard dit à Regina qu'elle ne peut pas comprendre parce qu'elle n'a pas « vécu », il fait référence à ses propres expériences vécues avec l'homosexualité. En français, l'angoisse d'Édouard face à sa sexualité s'expose pour montrer un homme en conflit avec lui-même.

En anglais, en revanche, le lecteur / spectateur pense qu'Edward est seulement frustré à propos du conflit externe entre Jimmy et sa domestique. En supprimant la majorité de cet extrait en autotraduction, Green déssexualise Edward. Sa psychologie interne est rendue moins visible, et le lecteur / spectateur anglophone perçoit moins la nature précise de sa souffrance. Est-ce qu'Edward souffre exactement comme Édouard ? Pourquoi ne veut-il plus écouter personne ? Toutefois, dans la version traduite du texte, Green semble rendre muet cet état bouleversant de « closetedness », qui est, selon Eve Sedgwick, « a performance initiated as such by the speech act of a silence—not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it » (3). En l'absence d'un discours plus approfondi en anglais, cette traduction minimise les sentiments troublés d'Edward. Ici, le *moins-dit* translatif de Green se place quelque part entre le non-dit « destructeur » et le silence « implicite » de l'auteur (Fessier 203-204). L'absence de ces lignes de dialogue dans *South* crée un effet négatif d'annihilation qui réimpose une autre couche, encore plus profonde, de silence dans le texte.

En traduction, Green modifie également le dialogue entre Jan et l'objet de son désir, Eric MacClure. Il en résulte que le désir homoérotique d'Ian / Jan pour Erik / Eric est plus apparent en français qu'en anglais. Lors de la première rencontre entre Ian et Erik, à la première scène de l'acte II de *Sud*, par exemple, Green écrit,

MAC CLURE : M. Broderick m'a beaucoup parlé de vous, lieutenant Wiczewski. Vous trouverez singulier que je ne sois pas entré par la grande porte de la véranda, mais à vrai dire, j'espérais qu'un domestique viendrait à ma rencontre et m'annoncerait à M. Broderick. (*Silence.*) Puis-je savoir, s'il vous plaît, pourquoi vous me regardez ainsi ?

Silence.

IAN, *se remettant* : Étiez-vous seul quand vous êtes entré ?

MAC CLURE : Mais... oui. J'ai laissé mon cheval dans l'avenue et ne voyant personne, je me suis dirigé vers la maison. J'avoue ne pas bien comprendre ce que vous voulez dire (149).

En anglais, par comparaison, Green présente cette version du texte :

MACCLURE: Mr. Broderick talked about you a great deal to me, Lieutenant Veechefsky. You must find it strange that I didn't come in through the front door on the veranda, but to tell the truth, I hoped to meet a servant who'd announce me to Mr. Broderick. (*A pause.*) May I ask why you're looking at me so closely?

JAN: Were you alone when you came in?

MACCLURE: Why... yes. I left my horse in the avenue and not finding anyone about, came straight to the house. Why do you ask? (148).

Dans cet extrait, Green change la phrase « Puis-je savoir, s'il vous plaît, pourquoi vous me regardez ainsi ? » en « May I ask why you're looking at me so closely? ». Tandis que la question initiale suggère qu'Ian regarde Erik d'une manière curieuse et étonnée, comme le premier regard échangé lors d'un coup de foudre, la traduction anglaise suggère simplement que Jan étudie Eric d'une façon analytique, et de près. Une traduction plus

11. Ma traduction.

littérale de cette question serait « May I please ask why you're looking at me like that? ». Bien que la plupart du passage anglais soit assez fidèle au sens de la question originale, la traduction imprécise du mot « ainsi » représente une « réécriture » translatrice importante de la part de Green : « première traduction "mot à mot" par un qui sait la langue de départ mais qui ne parle pas texte, puis rajout de la "poésie" par la matérialisation du dualisme » (Meschonnic 315).

De plus, en français, les indications scéniques « Silence » et « se remettant » indiquent une pulsion érotique apparente entre Ian et Erik, illustrant la façon dont Green présente l'homoérotisme dans ses œuvres « comme un péché privilégié, une expérience sans égale de la difficulté d'être » (Sémolué 95). Avec de telles directives en français, le lecteur / spectateur francophone a l'impression qu'Ian ignore la question d'Erik et se remet parce qu'il est accablé par sa beauté. Comme Jacqueline Michel le note, « Dans le Théâtre de Green il nous semble que le silence – qui doit être distingué du simple temps de pause – peut être considéré comme une traduction possible de 'tout vrai sentiment'. Et le silence, dissimulation d'une vérité, deviendrait plus 'parlant' que la parole même... » (232). Ce silence exacerbé, qui parle fort en français, devient plus doux en anglais. En conséquence, la description suivante de Green du récit de sa pièce est moins discernable en autotraduction : « Il faut des motifs raisonnables à toutes les actions secrètes du lieutenant Wiczewski. Il ne peut pas dire sa vérité. D'où la violence de son attitude. Il étouffe. Il est amoureux fou d'un amour qui paraîtrait incompréhensible s'il se laissait seulement deviner » (Green, *Journal VI* 138-139).

Dans ce même passage, Green traduit le premier mot « Silence » par « A pause » en anglais, il enlève le deuxième mot de « silence » à la suite des paroles de Mac Clure, et il retire les indications scéniques concernant Jan, « se remettant ». Ces changements donnent d'abord l'impression d'une pause plus brève (une pause signale l'idée d'une interruption momentanée, tandis que le silence implique une absence de bruit sans indication de temps précis). En l'absence des directives « se remettant » en anglais, le lecteur / spectateur anglophone ne saisit pas que Jan soit aussi dérangé par la question initiale – ou même par le physique plaisant – d'Erik.

En dehors des suppressions notables en autotraduction, les ajouts textuels en anglais entre Jan et Eric masquent également la tension érotique entre ces deux personnages. À la scène première de l'Acte II de *Sud*, par exemple, Green écrit :

Un domestique paraît à la porte de droite.

IAN, *sans quitter Mac Clure des yeux* : Va dire à M. Broderick que M. Erik Mac Clure désire lui parler au salon. (*Le domestique sort.*) J'ai l'impression de vous connaître un peu, malgré tout (151).

Néanmoins, en anglais, Green prolonge et neutralise le discours de Jan afin de camoufler ses émotions interdites pour Eric :

A servant appears at the door, right.

JAN (*without taking his eyes from MacClure*): Tell Mr. Broderick that Mr. Eric MacClure wishes to speak to him in the drawing-room. (*The servant goes out.*) In spite of our never having met, I feel that I know you a little. You've been so often mentioned to me at Bonaventure, and in the most flattering terms. (*MacClure bows slightly without answering.*) Mrs. Strong, Mr. Broderick's sister... (150).

Alors qu'en français, Ian présente la phrase dragueuse, « J'ai l'impression de vous connaître un peu, malgré tout », en anglais, il poursuit cette phrase par des observations banales qui la placent dans un contexte plus platonique : « You've been so often mentioned to me at Bonaventure, and in the most flattering terms. (*MacClure bows slightly without*

answering.) Mrs. Strong, Mr. Broderick's sister... ». En français, le dialogue adopte un ton évident de sensualité parce que le lecteur / spectateur ne sait pas comment ou pourquoi Ian a l'impression de connaître Erik Mac Clure, mais en anglais, cette information est plus explicite, et par conséquent, plus banale.

Parfois, en autotraduction, les paroles de Jan effacées dans certains dialogues aident à déguiser les véritables émotions de ce personnage. Dans la quatrième Scène de l'Acte II, par exemple, trente-deux lignes de dialogue sont enlevées de la version anglaise de *Sud*. Dans cette portion du texte, Ian parle de son tourment intime à Jimmy, le fils d'Édouard Broderick :

IAN : Tu ne me poseras aucune question. Du reste, ce serait inutile : je n'y répondrais pas. Mais plus tard, beaucoup plus tard, quand tu auras vingt ans, ou peut-être seulement quand tu seras un vieux bonhomme de trente ans, tu te souviendras de ce que je vais te dire, et alors tu comprendras. Tu ne penseras pas : 'Il avait tort, il a commis une faute', tu te diras simplement que le destin s'est abattu sur un homme...

JIMMY : Le destin ?

IAN : Oui, ce qui est inévitable, ce à quoi l'on ne peut rien changer. Ainsi tu ne peux rien changer au fait que tu es né dans ce coin de la Caroline du Sud, le...

JIMMY : Le 10 mai 1846.

IAN : Le 10 mai 1846. Eh bien ! quand même tu aurais voulu naître cent ans plus tôt ou dix ans plus tard à New York ou à Saint-Petersbourg, il n'y a rien à faire. Le moment et le lieu ont été choisis, mais non par toi. De même, tu es un garçon et non une fille. Dieu ne t'a pas consulté, puisqu'en définitive, c'est lui qui est responsable. Il a choisi de même tes parents, tes grands-parents, les amis qui t'entourent et jusqu'aux esclaves qui te servent, tous ceux qui, de loin ou de près, dans le temps et dans l'espace, peuvent agir sur ta volonté... (199).

Cet extrait du dialogue, qui n'est pas présent dans *South*, tend à prouver l'angoisse d'Ian à propos de son désarroi amoureux. En parlant à Jimmy, il projette ses inquiétudes sur lui. A travers ses commentaires, il montre qu'il est tourmenté par son destin et manque de liberté sexuelle. Il rêve d'avoir une autre vie. Puis, ses paroles confirment qu'il se languit de changer d'identité : « Eh bien ! quand même tu aurais voulu naître cent ans plus tôt ou dix ans plus tard à New York ou à Saint-Petersbourg ... De même, tu es un garçon et non une fille. Dieu ne t'a pas consulté, puisqu'en définitive, c'est lui qui est responsable... ». En donnant des conseils à Jimmy, Ian expose son envie d'échapper à sa propre vie contraignante et désespérée.

Les changements dans l'extrait suivant, suite de la conversation entre Ian et Jimmy, en autotraduction sont moins extrêmes, mais ils donnent beaucoup moins de gravité aux soucis psychosomatiques de Jan. En français, Green écrit :

IAN, *au bout d'un silence* : Je ne sais pas. Cette nuit n'est pas une nuit comme les autres. Peut-être n'ai-je jamais parlé à personne comme je te parle maintenant et il faut essayer de retenir ce que je te dis. À certaines heures, la liberté humaine est un poids accablant et choisir n'est pas possible. Ah ! Dieu pourquoi suis-je moi ? Il y a des jours où j'aurais préféré être un de ces malheureux Noirs qui chantent si tristement dans les champs de coton, ou un garçon de ferme dans un État du Nord... (201).

En anglais, par contraste, les phrases « Je ne sais pas » et « Ah ! Dieu pourquoi suis-je moi ? » sont enlevées :

JAN (after a pause): This night is not like other nights. Perhaps I've never spoken to anyone as I'm speaking to you now, and you must try to remember what I say. At certain moments, freedom of will is a crushing weight, and to choose is not possible. There are days when I'd like to be one of those wretched blacks who sing so sadly in the cotton fields, or a farm hand in a Northern state... (198).

Même si Jan exprime le même malheur que représente sa vie en traduction, il décrit moins sa détresse sentimentale en anglais qu'en français. Le lecteur bilingue sait qu'il se languit d'être comme « un de ces malheureux Noirs » ou comme « un garçon de ferme dans un État du Nord » dans les deux versions du texte, mais il ou elle n'a pas tout à fait la même impression d'urgence de sa situation en anglais. Plus spécifiquement, et au contraire d'Ian, Jan ne demande pas à Dieu pourquoi il est né d'une telle manière : « Dieu pourquoi suis-je moi ? ». En français, cette question suppliante reflète l'opposition extrême de Jan (et de l'auteur) entre la spiritualité et la sensualité ou « l'éternelle lutte contre soi-même » (Piriou 173). En anglais, cette question, qui présente un sentiment d'angoisse sexuelle et existentielle extrême, est simplement omise.

Comme l'homoérotisme entravé de Jan, la sexualité d'Edward est largement annulée en autotraduction. D'autant plus, dans *South*, Green minimise le lien psychosexuel entre Edward et Jan.¹² Dans la première scène de l'Acte II, par exemple, Édouard fait référence à sa sexualité refoulée en parlant de l'adhésion politique curieuse d'Ian au Sud :

ÉDOUARD BRODERICK, à *mi-voix* : Au fond, je ne vois pas pourquoi il serait obligé de se battre pour le Sud. Nos querelles lui sont étrangères. Je comprends son incertitude, son désarroi... (161).

Dans la version anglaise de ce passage, cependant, Green enlève la dernière remarque évocatrice d'Edward :

EDWARD BRODERICK (*under his breath*): Now I come to think of it, I don't see why he should feel obliged to fight for the South. Our quarrels are foreign to him.

En anglais, Edward ne compatit pas avec Jan. Le lecteur anglophone a l'impression qu'il ne s'identifie pas vraiment à ce personnage, mais en français, Édouard dit explicitement qu'il comprend « son incertitude, son désarroi. » Ainsi, le lecteur anglophone n'a pas d'indication directe de l'homoérotisme d'Edward. Cette traduction anglaise s'oriente plutôt autour du rôle de Jan dans la guerre entre le Nord et le Sud et non pas sur ses émotions. Alors qu'en français, Ian est à la fois étranger (« Nos querelles lui sont étrangères ») et familier à Édouard (« Je comprends... »), en anglais, il lui est uniquement distant et étranger : « Our quarrels are foreign to him ».

Toujours dans la première scène de l'Acte II, Green poursuit la modification de son dialogue en anglais afin de faire en sorte que le langage d'Edward soit asexualisé. Après avoir posé une série de questions à Erik, à propos de l'engagement politique d'Ian dans l'armée du Sud, Édouard demande à Erik de rester avec lui :

MAC CLURE : Désirez-vous que je m'en aille ?

ÉDOUARD BRODERICK : Non. Restez, je vous en prie. J'ai eu tort de vous poser ces questions, mais il y a un doute dans mon esprit et j'en souffre. Je suis inquiet de tout ce que j'entends, de tout ce que je vois. Ce qui se prépare est

12. Plusieurs critiques, comme Anthony H. Newbury, notent la complicité homosexuelle entre Ian et Édouard dans *Sud* : « Edouard Broderick, the owner of the plantation where Ian is staying and who reserves a deep affection for the young officer, seems to have seized upon the nature of his difficulties.... His personal difficulties in youth have probably been of a similar order... » (Newbury 63).

effrayant, j'en ai la certitude. Quant au Lieutenant Wiczewski... Mais non, je ne peux pas parler de lui... je... (*Silence.*) Ne le jugez pas.

MAC CLURE : J'ai grand pitié de lui (161).

Dans sa traduction, à l'inverse, Green laisse de côté certaines phrases clés pour donner l'impression qu'Edward ne parle que de l'état présent de la guerre :

MACCLURE: Would you like me to leave?

EDWARD BRODERICK: No, please stay. I was wrong to ask you all those questions, but there's a doubt in my mind, and it hurts me. Everything I hear, everything I see fills me with anxiety. Something dreadful is going to happen. I'm absolutely convinced of it (160).

Alors qu'en français, Édouard dit à Erik qu'il ne peut pas parler d'Ian et qu'il ne faut pas le juger, en anglais, Edward se focalise sur ses inquiétudes générales concernant la guerre. Comme Jacqueline Michel le note, dans la version originale de la pièce, « Édouard Broderick ressent sa détresse intérieure avec une particulière acuité lorsqu'il lui est donné de parler de Ian, et la parole en vient à se briser dans le silence... » (240). En anglais, la parole d'Edward se brise davantage dans le silence puisque Green supprime les deux dernières déclarations éclairantes, « Mais non, je ne peux pas parler de lui... je... (*Silence.*) Ne le jugez pas ». Encore une fois, avec de tels changements dans la traduction, le lecteur anglophone ne voit ni le lien sensuel entre Edward et Jan ni l'empathie d'Edward pour Jan et la situation pénible qu'il endure.

Ailleurs, dans la version traduite de sa pièce, Green retire d'autres lignes significatives de son dialogue pour contenir les identités sexuelles d'Edward et de Jan. Dans la Scène IV de l'Acte II de *Sud*, par exemple, Green présente un échange élaboré entre Édouard et Ian au sujet de leurs expériences homoérotiques « vécues » et de leurs douleurs sentimentales :

ÉDOUARD BRODERICK : Je ne veux pas vous interroger, Ian. Mais j'ai presque deux fois votre âge. J'ai vécu et j'ai souffert. Il n'est pas impossible que je puisse vous comprendre.

IAN : Que voulez-vous dire ?

Silence. Édouard Broderick regarde Wiczewski.

ÉDOUARD BRODERICK : L'idée vous a-t-elle effleuré que je devine ce qui se passe en vous ?

IAN : Oh ! Pardonnez-moi, mais j'en doute. Quand j'ai un secret, je le garde bien.

ÉDOUARD BRODERICK : Vous avez donc un secret ?

IAN, *haussement d'épaules* : Je voudrais bien voir l'homme qui n'en a pas.

ÉDOUARD BRODERICK : Vous avez raison. J'ai vécu avec le mien comme avec une plaie qui me ronge la chair. J'avais la rage de me connaître. J'ai voulu savoir et je sais. Il eût mieux valu pour moi ne pas savoir. Ignorant de moi-même, j'aurais conservé quelques illusions nécessaires. Je me croyais bon. Je ne suis devenu mauvais que peu à peu.

IAN : Mauvais ? Tout le monde vous croit si bon (189).

Dans son texte autotraduit, pourtant, Green coupe la plupart de cet échange pour présenter la réponse plus brève d'Edward :

EDWARD BRODERICK: I don't want to ask any questions, Jan. But I'm twice your age. I've lived and I've been unhappy. It's not impossible that I might understand you.

Jan turns away and takes a few steps toward the left (190).

En anglais, le lecteur ne sait pas exactement pourquoi Edward se sent malheureux, mais en français, Édouard donne plusieurs indices à Ian sur l'origine de sa tristesse. En déclarant qu'il « n'est pas impossible » qu'il puisse le comprendre, Édouard montre qu'il « se rend compte des véritables sentiments de Ian » (Pirou 114) pour Erik. De plus, il confie que comme lui, il cache son propre secret sombre¹³ : « J'ai vécu avec le mien... ». En décrivant son secret comme « une plaie » qui le « ronge la chair », Édouard fait référence de façon manifeste au côté troublant de sa sexualité refoulée. Ensuite, en parlant des « illusions nécessaires » qu'il a conservées et du fait qu'il soit devenu « mauvais » au fur et à mesure, il révèle la découverte progressive de son identité honteuse. Quand Ian lui dit que tous les autres personnages pensent qu'il est « si bon », il suggère que ces personnes ne le connaissent pas vraiment. En anglais, cependant, cet échange est réduit à la réponse ci-dessus d'Edward. Le lecteur anglophone sait seulement qu'Edward a beaucoup vécu, qu'il est malheureux, et qu'il peut comprendre Jan. Il, ou elle, a moins d'informations sur la source de ses soucis ou pourquoi, précisément, Edward peut comprendre la situation délicate de Jan. Comme Jean-Pierre Frayssinhes observe, « Les textes bilingues [de Green] rendent manifeste, et pour ainsi dire mesurable, l'écart entre les langues, mais aussi entre chacune des deux versions et l'intention première de l'auteur » (236).

Dans la scène quatre de l'Acte II, Green continue à transformer dramatiquement le langage d'Edward en autotraduction. En français, quand Ian ment à Édouard et dit qu'il aime sa fille, Angelina, Édouard lui répond qu'il a compris qu'il n'était ni amoureux de sa fille ni de Regina :

ÉDOUARD BRODERICK : ...Je l'aurais deviné, je m'aurais senti. Si quelqu'un pouvait le sentir c'était moi. À quoi bon dissimuler ? Vous n'êtes amoureux ni de Regina ni de ma fille, et ce n'est pas en épousant ma fille que vous vous sauverez. Voulez-vous que je vous dise de qui vous êtes amoureux ? (193).

Dans cet extrait du dialogue, Green persiste à montrer qu'Édouard comprend les sentiments d'Ian et qu'il partage les mêmes désirs que lui. Avec la déclaration vulnérable « Si quelqu'un pouvait le sentir c'était moi », Édouard insinue qu'il possède des émotions similaires cachées. En projetant ses propres désirs sur Ian, il l'encourage à ne pas « dissimuler » ses sentiments amoureux. En revanche, en anglais, Green modifie le discours pour se focaliser sur le protagoniste, Jan, et non pas sur le trouble interne d'Edward :

EDWARD BRODERICK: Jan... What's the use of making up such a story? You're not in love with Regina, or with Angelina. Shall I tell you who you're in love with?

Dans cette traduction, Edward ne fait aucune référence à lui-même. Il se focalise plutôt sur les problèmes de Jan. Les phrases « Je l'aurais deviné, je m'aurais senti. Si quelqu'un pouvait le sentir c'était moi » sont enlevées en autotraduction, et la question « À quoi bon dissimuler ? » est traduite par « What's the use of making up such a story? » [À quoi bon inventer une telle histoire ?]. En anglais, le lecteur ne sait pas pourquoi ou

13 Le « secret » de l'amour homosexuel est un motif qui apparaît dans certaines œuvres de Green. Voir, par exemple, « Le 'Léviathan' de Julien Green : le secret de Polichinelle et l'intime 'clos'... de l'Autre » de Giuseppe Girimonti Greco et Ezio Sinigaglia.

comment Edward connaît l'objet du désir de Jan. Conséquemment, il ou elle ne peut pas facilement déduire qu'Edward s'identifie de près à la situation amoureuse de Jan.

Toujours dans cette même scène de l'Acte II, des extraits clés du dialogue coupés en autotraduction continuent à déssexualiser Edward. En français, par exemple, Green écrit :

IAN : Vous ne me reverrez plus, Édouard Broderick.

Silence.

ÉDOUARD BRODERICK : Ian, je crois que vous aviez raison, tout à l'heure. Il vaut mieux que vous ne me revoyiez plus. La vie nous pose quelquefois des questions dont je ne sais pas la réponse. Vous vous en allez demain, à l'aube. Je vous entendrai partir, mais je ne vous dirai pas adieu (195).

Néanmoins, en anglais, on lit cette traduction plus courte :

JAN: You'll never see me again, Edward Broderick (192).

EDWARD BRODERICK: I know it. (*A pause.*) You're going away at dawn tomorrow. I'll hear you go, but I won't say good-bye (194).

Dans cette version raccourcie du dialogue, Edward offre peu de renseignements concernant ses propres émotions et sur la situation troublante des hommes homosexuels. Son discours est moins philosophique et moins réfléchi. En français, en revanche, en expliquant à Ian qu'il vaut mieux qu'il ne le revoie plus, Édouard suggère qu'il est préférable qu'Ian évite de fréquenter un homme comme lui. Quand Édouard lui déclare que la vie « nous pose quelquefois des questions dont je ne sais pas la réponse », il fait référence à la situation mystérieuse et interdite de l'amour homosexuel. En anglais, cependant, les paroles d'Edward sont plus courtes et ambiguës. Il dit simplement qu'il sait qu'il ne reverra plus Jan, que Jan partira à l'aube le lendemain, et qu'il ne lui dira pas adieu.

En plus de ces échanges révisés, ceux entre Ian / Jan et Erik / Eric ne cessent de montrer l'évolution surprenante de l'homoérotisme dans cette pièce bilingue. Dans la première scène de l'Acte III, par exemple, quand Ian confie à Erik qu'il ne pourrait jamais lui dire « ce qui est en moi » (221), une confession qui est traduite plus vaguement en anglais par « to express my feelings », Erik lui répond qu'il sent « troublé, malheureux peut-être... » (221). À la suite de cette confession, Erik lui avoue :

ERIK MAC CLURE : Vous aider à me dire ce qui vous tient à cœur et que votre langue refuse de me faire entendre. Oh ! Loin de moi le désir de forcer une confidence ! J'ai horreur des confidences et de la familiarité qu'elles provoquent, mais je serais aveugle si je ne comprenais pas que l'homme que j'ai devant moi est un homme... eh bien ! un homme qui souffre...

IAN : ... Oui souffre. Oui (221 ; 223).

En anglais, Green remanie l'observation d'Erik et la réponse d'Ian de la façon suivante :

ERIC MAC CLURE: Yes, help you to say what you have so much at heart and that your tongue refuses to let me hear. Oh, far be it from me to force a secret from you. I have a horror of confidences and the familiarity they bring with them, but I'd be blind if I didn't realize that the man I have before me is a man... well, an unhappy man.

JAN: ... Unhappy. Yes (220; 222).

En anglais, Eric pense que Jan n'est pas un homme qui « souffre, » mais qui est plutôt « unhappy » (malheureux). En français, le lecteur a donc un aperçu plus prononcé de l'état tragique dans lequel se trouve Jan. Tandis que le verbe « souffrir » évoque l'image de

quelqu'un qui subit des douleurs physiques ou psychologiques, l'adjectif « unhappy » présente un état de tristesse moins dramatique. En anglais, Eric suggère que Jan n'est pas très triste ou tourmenté, mais plutôt malcontent.

En autotraduction, Green cultive son approche translatrice du *moins-dit* en supprimant d'autres parties importantes de son dialogue. Toujours dans la première scène de l'Acte III de *Sud*, Green présente ces propos, qui n'existent pas dans la version anglaise de sa pièce :

ERIK MAC CLURE : [...] Pourquoi me regardez-vous ainsi ? Ai-je dit quelque chose qui vous ait choqué ? Voyons, ne croyez-vous pas préférable que nous parlions franchement de ce qui vous préoccupe ? Nous sommes seuls. Je vous donne ma parole que cet entretien restera à jamais secret. J'avoue que j'avais peu de sympathie pour vous quand je vous ai vu tout d'abord, mais j'en ai maintenant à cause de tout ce que je devine.

IAN : Que vous devinez ce qui se passe en moi et que malgré tout vous restiez là, je ne puis vous dire à quel point j'en demeure confondu. Mais ce n'est pas possible. Je vous croyais, je vous crois encore d'une telle rigueur... même quand vous ne parlez pas, votre visage, toute votre personne me crie de me taire. Vous ne pouvez pas faire un geste qui ne me rappelle que nous ne sommes pas de la même race d'hommes (223).

Avec de telles déclarations en français, Ian présente des indices flagrants de son homosexualité. En déclarant qu'il n'est pas « de la même race d'hommes »¹⁴ qu'Erik, il fait référence à la fois à sa nationalité différente (Ian est polonais et Erik est américain) et à la disparité entre leurs préférences amoureuses. Comme Thomas Armbrecht observe, « Before Ian Wiczewski's sexuality becomes even an unstated issue, he is marked as "different"... This symbolic mark of vague "difference" is a typical way of alluding to a character's homosexuality. As Judith Butler asserts, Gender Trouble, "difference" is the principal way of defining someone » ("Telling it is like it isn't: the importance of the non-dit in Green's *Sud*" 47). De plus, selon Green, *Sud* faisait partie d'un « théâtre de l'homme qui vient d'ailleurs » (De Saint Jean 106). Il y a donc deux raisons pour lesquelles on peut considérer que Ian ne soit pas de la même « race » qu'Erik : il n'est pas américain, et il n'est pas hétérosexuel. Enfin, la phrase « votre visage, toute votre personne me crie de me taire » signale la peur d'Ian de la découverte de son amour pour Erik. Bien que le lecteur français soit averti des tendances homoérotiques d'Ian, le lecteur anglophone ne capte aucune référence à ses préférences sexuelles ici.

Dans la suite de la conversation entre Ian et Erik, dans la Scène Première de l'Acte III de *Sud*, Ian fait référence à son amour caché pour Erik et Erik fait référence à son amour secret pour Angelina :

IAN : Quelle libération, pourtant, si vous aviez pu lui dire que vous l'aimiez !

ERIK MAC CLURE : Une libération. Oui. J'y ai beaucoup songé, mais il ne fallait pas.

IAN : Concevez-vous qu'un homme manque de courage au point de ne pouvoir avouer son amour ? Qu'il se tienne devant la personne dont il est épris et ne puisse lui dire : « Je vous aime... » ? (229).

En anglais, néanmoins, Green supprime la plupart de cet extrait et présente une traduction moins suggestive :

14 Cette citation fait aussi référence à « la race maudite » (l'homosexualité) chez Marcel Proust dans *Sodome et Gomorrhe* et *Contre Sainte-Beuve*.

JAN: Can you imagine a man lacking courage to the point of not being able to speak of his love? (228).

Dans cette phrase réduite, Green enlève les commentaires révélateurs d'Ian et d'Erik. Quand Ian compare la capacité d'exprimer son amour à celui qu'il aime à une « libération », il évoque ses propres inquiétudes sentimentales concernant Erik. Puis, quand Ian parle de l'expérience d'être devant la personne dont on est « épris » sans pouvoir confesser ses sentiments intimes, il fait référence directe à sa propre souffrance sentimentale. Encore une fois, ces confessions ne sont pas traduites mais plutôt coupées de la version autotraduite de la pièce. En anglais, Jan demande simplement à Eric s'il pourrait imaginer un homme qui manque du courage au point de ne pas pouvoir avouer son amour.

Conclusion

Au sujet de la réception de son œuvre théâtrale, Green a constaté, « Je sais que je ne suis pas compris par tous les spectateurs. C'est tant pis et tant mieux. Je crois que l'on est souvent connu à la faveur d'un malentendu, mais les œuvres finissent toujours par atteindre ceux auxquels elles sont destinées » (Green, *Œuvres complètes III* 1512). Dans le cas de *Sud / South*, les deux versions de la pièce exposent des récits très disparates qui reflètent un certain gros « malentendu » linguistique. Tandis que le lecteur / spectateur de *Sud* découvre l'histoire émouvante d'une tragédie homosexuelle, le lecteur / spectateur de *South* y voit une intrigue plus ambiguë et déroutante. L'homoérotisme de Jan et d'Edward est donc moins perceptible en anglais qu'en français, et le lecteur / spectateur anglophone ne découvre pas aussi clairement le drame central de la pièce. Comme Green l'a observé lui-même, « ...j'ai de la peine à reconnaître mon livre, une fois traduit. Quand on écrit – il n'y a aucune honte à l'avouer – on se laisse guider par le son des mots. En traduction, je ne retrouve plus le son de mes phrases » (Green, *Œuvres complètes II* 1294). Le son des mots de *Sud* se transforme ainsi dans une espèce de chanson du *moins-dit* dans *South*. Ce son est fort au début, mais il s'entend moins entre les interstices translitifs du texte bilingue greenien.

Syracuse University

OUVRAGES CITÉS

- Armbrrecht, Thomas J.D. *At the Periphery of the Center: Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*. Rodopi, 2007.
- . "Telling it is like it isn't: the importance of the non-dit in Green's *Sud*." *American Drama*, vol. 13, no. 1 (Winter 2004): 46-65.
- Assouline, Pierre. « Entretien : Julien Green », *Lire*, no. 216 (septembre 1993) : 22-29.
- Bataille, Georges. *Oeuvres complètes X : L'Érotisme, Le procès de Gilles de Rais, Les larmes d'Éros*. Gallimard, 1987.
- Beck, Theodore Toulon. "Sud by Julien Green." *The Georgia Review*, vol. 8, no. 3 (FALL - 1954): 363-364.
- Berrong, Richard. "Winning over the Reader to Compassion for the Homosexual in Julien Green's *Le Malfaiteur*." *Dalhousie French Studies*, vol. 66 (Spring 2004): 63-71.
- Brown, Mark. "Newly unearthed ITV play could be first ever gay television drama," *The Guardian*, 15 Mar 2013, <https://www.theguardian.com/film/2013/mar/16/itv-play-gay-television#history-link-box>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Canérot, Marie-Françoise et Michèle Raclot, eds. *Julien Green au confluent de deux cultures*. Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004.
- Cantagrel, Roger. « Chacun de mes personnages meurt d'être seul ». *Le Figaro*, le 3 mars 1953.

- Coutagne, Denis. « Julien Green : Écrire, entre péché et grâce ». *Les Lettres romanes*, vol. 69, no. 1-2 (2015) : 83-99.
- De Saint Jean, Robert. *Julien Green par lui-même*. Les Éditions du Seuil, 1968.
- Devey, Jean-François. « Julien Green : Ce n'est pas moi qui ai écrit *Sud* ». *Paris-Presses*, 6 mars 1953, OC, vol. 3 : 1507.
- Dunaway, John. *The Metamorphoses of the Self: The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Julien Green*. University Press of Kentucky, 1978.
- Fessier, Guy. « Les Silences noirs et blancs de Julien Green ». *Julien Green : Non-dit et ambiguïté*. Éd. Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot. L'Harmattan, 2007.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Gallimard, 1976.
- Frayssinhes, Jean-Pierre E. « Une sorte de merle blanc ». Touzot, Jean, éd. *Littératures contemporaines no. 4 : Julien Green*. Klincksieck, 1997 : 231-240.
- Fusillo, Massimo. *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio*. La nuova Italia, 1998.
- Gigli, Cinzia. « Julian e Julien Green: i due volti di un autore bilingue nell'esperienza dell'autotraduzione ». Mastrangelo Latini, Giulia, ed. *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze : Ricerche svolte nell'Università di Macerata*. Aracne, 2008 : 47-86.
- Girimonti Greco, Giuseppe et Ezio Sinigaglia. « Le "Léviathan" de Julien Green : le secret de Polichinelle et l'intime "clos"... de l'Autre ». *Connexions*, vol. 1, no. 105 (2016) : 145-152.
- Green, Jean-Éric et Julien Green. *Album Julien Green*. Gallimard, 1998.
- Green, Julien. *Journal VI*, « Le miroir intérieur (1950-1954) ». Plon, 1955.
- . *Le langage et son double*. Fayard, 2004.
- . *L'homme et son ombre*. Seuil, 1991.
- . *Œuvres complètes II*. Gallimard : Pleiade Bibliothèque, 1973.
- . *Œuvres complètes III*. Gallimard : Pleiade Bibliothèque, 1973.
- . *Œuvres complètes IV*. Gallimard : Pleiade Bibliothèque, 1976.
- . *Si j'étais vous*. Livre de Poche, 1995.
- . *Sud*. Flammarion, 2008.
- . *Sud*. Plon, 1953.
- . *Vertigine*. Eds. Giuseppe Girimonti Greco e Ezio Sinigaglia. Nutrimenti, 2017.
- Gross, Martine. « Être chrétien et homosexuel en France ». *Sociétés contemporaines*, vol. 71, no. 3 (2008) : 67-93.
- Guerini, Enrico. *L'aveu homosexuel dans les œuvres autobiographiques d'André Gide et de Julien Green : confession et réticence*. L'Harmattan, 2018.
- . « Stratégies narratives de l'aveu homosexuel dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green ». *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, <https://journals.openedition.org/rief/1536?lang=en>.
- Hokenson, Jan and Marcella Munson. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. St. Jerome Pub, 2007.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*. Les Éditions de Minuit, 2003.
- Kellman, Steven. *The Translingual Imagination*. University of Nebraska Press, 2000.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poésie II*. Gallimard, 1973.
- Michel, Jacqueline. « Les Silences dans le théâtre de Julien Green ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 78^e Année, no. 2 (Mar. – Apr., 1978) : 231-248.
- Newbury, Anthony H. *Julien Green: Religion and Sensuality*. Rodopi, 1986.
- O'Dwyer, Michael. "The Quest for Identity in the Civil War Novels of Julien Green." *The Georgia Historical Quarterly*, vol. 82, no. 3 (Fall 1998): 575-593.
- Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. L'Harmattan, 2001.

- Petit, Jacques. *Julien Green avec des propos en marge de Julien Green*. Desclée de Brouwer, 1972.
- Piriou, Jean-Pierre J. *Sexualité, religion et art chez Julien Green*. A.-G. Nizet, 1976.
- Proust, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. Gallimard, 1999.
- . « La race maudite ». *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard, 1954 : 248-49.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1990.
- Sémolué, Jean. *Julien Green ou l'obsession du mal*. Éditions du Centurion, 1964.
- Ziegler, Robert. "The Writer's Identity as Self-Dismantling Text in Julien Green's *Si j'étais vous...*" *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 14, no. 2 (1990): 159-173.